10—16 abril 2014
Lisboa, FBAUL

ARTE CONTEMPORÂNEA, CRIATIVIDADE E HIBRIDAÇÃO:

o V Congresso CSO'2014

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)



ISBN 978-989-8300-93-5

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

10—16 abril 2014
Lisboa, FBAUL

ARTE CONTEMPORÂNEA, CRIATIVIDADE E HIBRIDAÇÃO:

o V Congresso CSO'2014

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

ISBN 978-989-8300-93-5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza).

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

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

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

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

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

Mònica Febrer Martín (Espanha, artista independente).

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

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

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

Moderações dos painéis:
Ana Vasconcelos, Fernanda Maio, Francisco Paiva, Isabel Sabino, João Paulo Queiroz, Joaquín Escuder, Jorge dos Reis, Josep Montoya, Juan Carlos Meana, Luís Jorge Gonçalves, Marilice Corona, Maristela Salvatori, Margarida Prieto, Maria do Carmo Veneroso, Neide Marcondes, Orlando Maneschy, Pedro Fortuna, Ronaldo Oliveira, Sofia Leal Rodrigues

Relações públicas: Isabel Nunes
Captação vídeo: Diogo Leôncio
Fotografia: Henrique Vieira Ribeiro, Miguel Barradas
Serviços financeiros: Cristina Fernandes, Isabel Pereira, Andreia Tavares
Logística: Lurdes Santos
Colaboração: Amadeu Farinha, Arminda Valente, Carla Soeiro, Conceição Reis, Eugénia Garcês, Manuela Almeida, Maria da Luz Almeida, Paula Brito, Romana Paula

Design: Tomás Gouveia, Inês Chambel
Crédito da capa: Sobre obra de Margarida P. Prieto, *Pincel #14*, 2013. Óleo sobre tela, 35 × 28 cm. Cortesia da artista.
ISBN: 978-989-8300-93-5

Propriedade e serviços administrativos:
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com

CSO CONGRESSO INTERNACIONAL

LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES · UNIVERSIDADE DE LISBOA · PORTUGAL · 1836

CIEBA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Caixa Geral de Depositos

ARTE CONTEMPORÂNEA, CRIATIVIDADE E HIBRIDAÇÃO:

o V Congresso CSO'2014

1. Textos editoriais	*2. Editorial texts*	19-28
Criatividade e hibridação JOÃO PAULO QUEIROZ	*Creativity and hybridization* JOÃO PAULO QUEIROZ	19-25
Proposta de intervenção e agenciamento no campo artístico LUÍS JORGE GONÇALVES	*A proposition of intervention and agency on the artistic field* LUÍS JORGE GONÇALVES	26-28
2. Comunicações **apresentadas ao V Congresso**	*2. Communications* *presented to the V Congress*	30-903
Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ	*A return back to ceramics in Matilde Grau's sculpture* ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ	30-37
Para Dona Anita, com um abraço ALFREDO NICOLAIEWSKY	*To Dona Anita, with a hug* ALFREDO NICOLAIEWSKY	38-45
Uma Escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles ALINE MARIA DIAS	*Raquel Stolf and Victor Meirelles Museum* ALINE MARIA DIAS	46-54
A distensão do tempo e da memória nos livros/objeto de Fernando Augusto ALMERINDA DA SILVA LOPES	*The distension of time and memory in the books/object of Fernando Augusto* ALMERINDA DA SILVA LOPES	55-64
A rotina como estrutura do tempo: O cavalo de Turim de Béla Tarr ANA VIEIRA RIBEIRO	*'The Turin horse' from Béla Tarr* ANA VIEIRA RIBEIRO	65-73
A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: *software* Vocaloid como catalisador de criações colectivas, *grassroots* e multidisciplinares na subcultura *otaku* ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	*The Massive Colaboration of Hatsune Miku: Vocaloid software as a catalyst for collective, grassroots and multidisciplinary creation in otaku subculture* ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	74-90
O "Eu" e o "Outro" nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach ANDRÉA BRÄCHER	*The "I" and the "Other" on the portraits and self-portraits of Cris Bierrenbach* ANDRÉA BRÄCHER	91-97

O Campo Expandido nas Obras de Leda Catunda ANDREISSE SABADIN & SONIA MONEGO	**The Expanded field in the artwork of Leda Catunda** ANDREISSE SABADIN & SONIA MONEGO	98-104
Vínculos entre arte, lugar e comunidade no projeto *Temporal* de Stephan Doitschinoff ANGELA GRANDO & MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO	***Links between art, place and community in "Temporal" of Stephan Doitschinoff*** ANGELA GRANDO & MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO	105-112
O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE	***The movies and the drawing of Manuel Matos Barbosa*** ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE	113-119
Helena Almeida: A exacta limpidez do mistério ANTÓNIO F. MONTEIRO PEREIRA DA SILVA	***On Helena Almeida: the exactness of mistery*** ANTÓNIO F. MONTEIRO PEREIRA DA SILVA	120-127
***Cabinets de curiosités* e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco** CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	***"Cabinets de curiosités" and nature, drawing by Bárbara Assis Pacheco's curious look*** CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	128-136
Um Jabutipê na poética de Antônio Augusto Bueno CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	**A Jabutipê in the poetics of Antônio Augusto Bueno** CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	137-143
***Nós* entre o Visível e o Invisível** CARLOS CORREIA	***We, between visible an invisible*** CARLOS CORREIA	144-151
O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes CARLOS EDUARDO DIAS BORGES	***The module and the digital era: the graphics of Marcelo Brantes*** CARLOS EDUARDO DIAS BORGES	152-160
Paco Pomet: la "restauración" de la mirada en la pintura CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO	***Paco Pomet: the "restoration" of the the gaze*** CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO	161-168
Povos Indígenas em Quadrinhos: o olhar etnográfico-semiótico do artista brasileiro Sérgio Macedo CLÁUDIA MATOS PEREIRA	***Indigenous people in Comics: the ethnographic-semiotic look by the Brazilian artist Sérgio Macedo*** CLÁUDIA MATOS PEREIRA	169-174

Uaré tinta: a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro CRISTIANE HERRES TERRAZA	Uaré tinta (air is ink) — *painting as research in the work of Moses Crivelaro* CRISTIANE HERRES TERRAZA	175-182
Danuta Wojciechowska e a emoção da cor CRISTINA M. MARQUES BATISTA SALVADOR	*Danuta Wojciechowska and the thrill of color* CRISTINA M. MARQUES BATISTA SALVADOR	183-190
Leonilson e as palavras DANIELA CAVALIN AVELAR	*Leonilson and the words* DANIELA CAVALIN AVELAR	191-196
SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI SiGURAMAiS Mi SiGURA MESMU! A poesia de Walter Silveira DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	*SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI SIGURAMAIS MI SIGURA MESMU! — The poetry of Walter Silveira* DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	197-203
Carlos Bunga e o problema da *literalidade* DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES	*Carlos Bunga and the problem of literality* DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES	204-211
Um Corpo Coletivo: a Generosidade Poética em Nádia Gobar DORIEDSON BEZERRA ROQUE & PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO	*A collective body: a poetic generosity in Nádia Gobar* DORIEDSON BEZERRA ROQUE & PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO	212-218
Acreditar ou não na arte EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	*To believe or not in art* EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	219-225
Possibilidades de ver: paisagens cotidianas ELIANE MARIA CHAUD	*Possibilities of seeing: daily landscapes* ELIANE MARIA CHAUD	226-234
Animando: um registro de técnica, história e unidade plástica ELIANE MUNIZ GORDEEFF	*Animando: a register of technic, history and visual unity* ELIANE MUNIZ GORDEEFF	235-245
Lúcia Misael: uma questão de identidade na aproximação entre Arte e artesanato ELISÂNGELA D. FELBER MACCARI	*Lucia Misael: A matter of identity on the approximation between art and craft* ELISÂNGELA D. FELBER MACCARI	246-254
Eliana Herreros: Entre a Ocupação e a Performance ELISÂNGELA D. FELBER MACCARI	*Eliana Herreros: Between the Occupation and the Performance* ELISÂNGELA D. FELBER MACCARI	256-263

Composiciones cinematográficas en la fotografía de Biel Capllonch ELOI PUIG MESTRES	***Film compositions in the photography by Biel Capllonch*** ELOI PUIG MESTRES	264-271
Arte e trabalho em Santiago Sierra FABÍOLA SILVA TASCA	***Art and labor in Santiago Sierra*** FABÍOLA SILVA TASCA	272-279
El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL	***The narrative thread in the work "Embroider" by Tania Candiani*** MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL	280-286
Mariaelena Roqué: Fetichismo vestido de História FILIPA CAROLINA CARVALHO MARTINS	***Marielena Roqué: Fetishism dressed of History*** FILIPA CAROLINA CARVALHO MARTINS	287-295
La Fura dels Baus: Hibridação Homem × Máquina GABRIELA PEREIRA FREGONEIS	***La Fura dels Baus: Hybridization Man × Machine*** GABRIELA PEREIRA FREGONEIS	296-302
Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias contidas na obra de Carusto Camargo GILBERTO MENEGAZ	***Poetics of Forgetting: memory objects and fictional narratives contained in the work of Carusto Camargo*** GILBERTO MENEGAZ	303-312
Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	***Urban frescoes: the art of Antonio Kobra*** GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	313-319
O Corpo como suporte privilegiado de Ornamento ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	***The Body as a privileged support of Ornament*** ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	320-328
Cartografias de si: a partir do livro de artista *One Week* (2011) de Isabel Baraona JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES	***Cartographies of itself: from One Week (2011) by Isabel Baraona*** JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES	329-336
La temporalidad y sus espacios. La fotografía como lugar de acontecimiento JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	***Temporality and its spaces. The photography as event's place*** JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	337-348

Elementos de intermediación: Malas formas: Txomin Badiola
JON OTAMENDI AGINAGALDE

Intermediation element: Txomin Badiola
JON OTAMENDI AGINAGALDE

349-358

Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación
JON OTAMENDI AGINAGALDE

Ibon Aranberri: converting a production project into a printing project
JON OTAMENDI AGINAGALDE

359-366

El sol, el viento, la lluvia y el pintor. La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz
JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

The sun, the wind, the rain and the painter. Nature and chance as creative agents in Lucio Muñoz's painting
JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

367-373

Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural
JOSÉ NARANJO FERRARI

Fiesta and popular culture in Ocaña´s work. An alternative reinterpretation
JOSÉ NARANJO FERRARI

374-384

O corpo político de Fernanda Magalhães: Reflexões sobre "Classificações científicas da obesidade"
JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

The political body of Fernanda Magalhães: Reflections on the series "Scientific classifications of obesity"
JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

385-391

Prácticas artísticas colectivas. En[tre] el arte y la política
JULIO E. PEREYRA & VALERIA LEPRA

Collective artistic practices. In [between] the art and politics
JULIO E. PEREYRA & VALERIA LEPRA

392-399

Informação e comunicação: observações sobre um experimento de Mario Ramiro e Morio Nishimura
KATIA MARIA KARIYA PRATES

Information and communication — observations about an experiment of Mario Ramiro e Morio Nishimura
KATIA MARIA KARIYA PRATES

400-405

Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis: Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro
LUCIANO VINHOSA SIMÃO

Visual scores: discordant temporalities, visuality and sound in transit in the work-art of Isabel Carneiro
LUCIANO VINHOSA SIMÃO

406-412

A poética da imagem em Joana Rêgo
LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

Image poetics at Joana Rêgo
LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES
413-420

Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino
LUÍS H. DE AVELAR B. FERREIRA NUNES

Acácia Maria Thiele: Feminine forbidden grounds
LUÍS H. DE AVELAR B. FERREIRA NUNES
421-428

A dança e a política: pensamentos sobre a peça 'Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito'
MAÍRA SIMÕES CLAUDINO DOS SANTOS

Dance and politics: thoughts about the piece: 'Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito'
MAÍRA SIMÕES CLAUDINO DOS SANTOS
429-436

Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa
MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU

Mathematical tools for the reading of complex art works: Klein's groups and the visual poetry of Joan Brossa
MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU
437-446

Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

Ground Cloth: matter and memory in Acácio de Carvalho's work
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA
447-454

Azulejos murais na contemporaneidade: Um estudo de caso da artista plástica Marian Rabello
MARCELA BELO GONÇALVES
& CILIANI CELANTE ELOI JERÔNYMO

Mural tiles at contemporary times: a study of the artist Marian Rabello
MARCELA BELO GONÇALVES
& CILIANI CELANTE ELOI JERÔNYMO
455-462

Parede Pele
MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS

Skin wallpaper
MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS
463-471

Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal
MARIA APARECIDA RAMALDES

Object-book: the poetry by Hilal Sami Hilal
MARIA APARECIDA RAMALDES
472-478

Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona
MARÍA BETRÁN TORNER

Ocaña, the Barcelona's Ramblas transvestite painter
MARÍA BETRÁN TORNER
479-485

Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto
MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO

Bruno Schulz: The visual grammar of illustration and the color in text
MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO

486-491

Universos mínimos: La poética de Liliana Porter puesta en escena
MARÍA SILVINA VALESINI

Minimal Universes, Liliana Porter´s poetics on stage
MARÍA SILVINA VALESINI

492-499

Um estudo sobre o processo criativo e atuação da artista Kika Carvalho no espaço urbano da cidade de Vitória / ES
MARIANA DE ARAÚJO REIS LIMA

A study on the creative process and performance of the artist Kika Carvalho at the urban site of Vitória, Brazil
MARIANA DE ARAÚJO REIS LIMA

500-508

Instantes, intuición e interpretación en la obra de Concha Romeu
MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL

Instants, intuition and interpretation in the work of Concha Romeu
MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL

509-514

Pepa Ruiz tim tim por tim tim: um *double sens* em uma vedeta transcontinental
MARILDA DE SANTANA SILVA

Pepa Ruiz tim tim by tim tim: double sens in a transcontinental superstar
MARILDA DE SANTANA SILVA

515-523

Incursión en el mundo poético de Molinero Ayala
MARTA AGUILAR MORENO

Foray into the poetic world of Molinero Ayala
MARTA AGUILAR MORENO

524-531

Los territorios de la imagen
MARTA NEGRE BUSÓ

The territories of the image
MARTA NEGRE BUSÓ

532-540

Máscara e Medo na Obra "Tipos do Mar" do Pintor Evaristo Valle
MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ

Masks and fear in the artwork 'Types from Sea" from painter Evaristo Valle
MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ

541-547

Arte e Historia: El "Artículo 6" de Lucia Cuba
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Art and History: "Article 6" of Lucia Cuba
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

548-557

Semiosis antropófaga e hibridación cultural en la obra de Ana de Orbegoso MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	**Anthropophagic semiosis and cultural hybridization in the art of Ana de Orbegoso** MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	558-566
A memória e a ruína em Ulysses MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE	***The memory and the ruin in Ulysses*** MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE	567-574
Adrienne Salinger, microhistorias y *Living Solo* M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	***Adrienne Salinger, microhistories and* Living Solo** M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	575-584
Da América Latina para o mundo global contemporâneo: as obras intrigantes de Claudia Casarino NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	***From Latin America to the contemporary global world: the intriguing works of Claudia Casarino*** NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	585-594
Mineiros de Butiá: um registro histórico e social gravado em xilogravuras NORBERTO STORI	***Miners of Butiá: an historical and social record on wood engravings*** NORBERTO STORI	595-601
As Facturas Intersemióticas de Paulo Miranda, um Poeta da Era Pós-Verso OMAR KHOURI	***The Intersemiotic 'facturas' of Paulo Miranda, a post-verse era poet*** OMAR KHOURI	602-611
O jardim das elegantes exceções: um pensar filosófico sobre a obra em vídeo e performances de Paulo Meira ORIANA MARIA DUARTE DE ARAUJO	***The garden of the elegant exceptions: philosophical thinking about the video work an performances by Paulo Meira*** ORIANA MARIA DUARTE DE ARAUJO	612-620
Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	***Ancestrality, memory and archive: notes about Vieira Andrade's projects*** PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	621-629

Para além dos arquivos fotográficos: dinâmicas de apropriação, construção e desconstrução PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	***Beyond the photographic archives: dynamics of appropriation, construction and deconstruction*** PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	630-638
Os 15 Pincéis de Ema M PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	***The 15 Brushes of Ema M*** PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	639-646
Rodrigo Oliveira: Monopólio da pureza desalinhada PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA	***Rodrigo Oliveira: Monopoly of the unaligned purity*** PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA	647-655
A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	***The word in Eduardo Luiz's painting*** PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	656-665
Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro RAPHAEL DE ANDRADE COUTO	***Fragile crossings: Marcus Vinicius and a body that wants to be other*** RAPHAEL DE ANDRADE COUTO	666-672
O Desenho Como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Popular Portuguesa MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO	***Drawing as Grotesque — Paula Rego and the Portuguese Popular Visual Culture*** MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO	673-683
Paulo de Cantos: Máquina de Ensinar Pelo Desenho MARIA R. N. DE A. E CASAL PELAYO	***Paulo de Cantos: Teaching Machine Through Drawing*** MARIA R. N. DE A. E CASAL PELAYO	684-693
Vidros luminescentes brilham no Oceano Azul: a Arte de Teresa Almeida REGINA LARA SILVEIRA MELLO	**Luminescent glasses glow in the Blue Ocean: the Art of Teresa Almeida** REGINA LARA SILVEIRA MELLO	694-702
Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	***Mental scores: the written pieces of Elton Pinheiro*** RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	703-710
As xilogravuras de Amilton Damas e seu processo de formação RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	***Amilton Damas´Woodcuts and his Process of Education*** RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	711-718

O Sentido Dialógico e Transformador da Obra de Mônica Nador RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	***The Dialogic and Transformative Sense of Mônica Nador´s Work*** RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	719-727
Pintura em Alta Definição: O Moinho e a Cruz ROSA COHEN	***Painting in High Definition: "The Mill and the Cross"*** ROSA COHEN	728-735
Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	***Affective objects, strange and enigmatic reliquaries of Jeanete Musatti*** ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	736-746
Eustáquio Neves: arte e resistência SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	***Eustáquio Neves: art and resistance*** SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	747-753
***Rever*, o retrato ressignificado** SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	***'Rever': the (re)signified portrait*** SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	754-761
Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPad/Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti SHAKIL YUSSUF RAHIM	***Mónica Cid and the Observational iDrawing(s) in iPad/Tablet: intentional heterodoxies of gaze and gesture beyond of Alberti's Window*** SHAKIL YUSSUF RAHIM	762-771
Rubens on the beach SHEILA CABO GERALDO	***Rubens on the beach*** SHEILA CABO GERALDO	772-779
Um Olhar Eu nos Nós de Deborah Colker SILVIA REGINA RIBEIRO	***An in-depth look at Deborah Colker's knots*** SILVIA REGINA RIBEIRO	780-787
Leonel Moura: sobre criar artistas, provocações e perspectivas SORAYA BRAZ & FÁBIO OLIVEIRA NUNES	***Leonel Moura: about creating artists, provocations and perspectives*** SORAYA BRAZ & FÁBIO OLIVEIRA NUNES	788-796
Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	***Berna Reale: the importance of shock and silence on performance*** SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	797-805

Subindo a Montanha Sagrada — O Cinema Místico de Alejandro Jodorowsky TATIANA LEE MARQUES	***Climbing The Holy Mountain — Alejandro Jodorowsky´s mystical cinema*** TATIANA LEE MARQUES	806-814
Kiluanji Kia Henda: Ficção, Ironia, Desconstrução TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	***Kiluanji Kia Henda: Fiction, Irony, Deconstruction*** TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	815-824
Ramiro Guerreiro: Revisitando os 'Verdes Anos' TERESA PALMA RODRIGUES	***Ramiro Guerreiro: Remembering "Verdes Anos"*** TERESA PALMA RODRIGUES	825-833
José Resende: gestos que estruturam espaços TERESINHA BARACHINI	***Jose Resende: gestures that structure spaces*** TERESINHA BARACHINI	834-842
O Designer Gráfico como a(u)tor na produção de livros: os atos de Companhia das Letras e Cosac Naify em Toda Poesia e Vermelho Amargo THIAGO ALVES VIEIRA & GABRIELA BOTELHO MAGER	***The Graphic Designer as author / actor in the production of books: the acts of Companhia das Letras and Cosac Naify at 'Toda Poesia' and 'Vermelho Amargo'*** THIAGO ALVES VIEIRA & GABRIELA BOTELHO MAGER	843-850
Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina VENISE PASCHOAL DE MELO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	***Art and Gambiologia: a look at the artistic dissent in Latin America*** VENISE PASCHOAL DE MELO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	851-860
Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiana Melitón Rodríguez VÉRONIQUE MONDÉJAR	***"Silver Prints: Speech and image in the work of Colombian photography pioneer Melitón Rodríguez"*** VÉRONIQUE MONDÉJAR	861-867
(De)construyendo a Cenicienta. (Re)presentación del ideal de *ser princesa* en un cuerpo masculino VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA	***(De)constructing to Cinderella. (Re)presentation of the ideal of being a princess in a male body*** VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA	868-876

Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

Vermibus or the meat started to the worms: advertising spaces for the social change
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

877-886

La educación social en el urbanismo artivista de Santiago Cirugeda
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA

Social education in the artivist urbanism of Santiago Cirugeda
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA

887-895

Ressonâncias: a pintura interventiva de Rui Macedo
ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO

Resonances. Rui Macedo intervention painting
ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO

896-903

3. Comunicações por convite

3. Communications by invitation

905-981

Tipo.PT e Portuguese Small Press Yearbook
CATARINA F. CARDOSO & ISABEL BARAONA

Tipo.PT and Portuguese Small Press Yearbook
CATARINA F. CARDOSO & ISABEL BARAONA

905-912

Desenhos da Vida: sobre um projecto de Maria Lino
FRANCISCO PAIVA

Drawings of Life: a project by Maria Lino
FRANCISCO PAIVA

913-921

La epidermis de lo intangible: los registros de grafía lumínica de la obra de Inma Femenía
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

The Epidermis of the Intangible. The Light Studyrecords of the Works by Inma Femenía.
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

922-928

Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili
JOSEP MONTOYA HORTELANO

A walk in the south american modernity: Relations and situations in Jaime Gili's art work
JOSEP MONTOYA HORTELANO

929-935

Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada
JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ

The denial of the image in the art work of Irma Álvarez Laviada
JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ

936-946

Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um "locatário da cultura" MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	**Notes on Paulo Nazareth as a "culture's lessee"** MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	947-954
Adriana Maciel: arquiteturas da pintura MARILICE CORONA	***Adriana Maciel: Painting's architectures*** MARILICE CORONA	955-964
Obra gráfica de Paulo Chimendes: produção e inserção de 1971 a 1984 MARISTELA SALVATORI	***Paulo Chimendes' printed work: production and insertion 1971-1984*** MARISTELA SALVATORI	965-974
A Coisa em Si do Viver a Arte de Oriana Duarte ORLANDO MANESCHY	***The Thing in Itself of Living Art Oriana Duarte*** ORLANDO MANESCHY	975-981
4. Atividades e painéis que decorreram no CSO'2014	***4. Activities and panels during CSO'2013***	983-996
Painéis	***Panels***	983-995
Atividades paralelas	***Parallel activities***	996
5. Comissão científica do CSO'2014, notas biográficas	***5. Scientific Committee, biographic notes***	997-1003
6. Moderadores dos painéis do CSO'2014	***6. Moderators***	1004-1006
Moderadores convidados, notas biográficas	***Invited moderators***	1004-1005
Moderadores membros da Comissão Científica do CSO'2014	***Moderators members of the Scientific Committee***	1005-1006
7. Chamada de trabalhos para o CSO'2015	***7. Call for papers, CSO'2015***	1007-1009

1. Textos editoriais

Editorial texts

Criatividade e hibridação

Creativity and hybridization

JOÃO PAULO QUEIROZ

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Coordenador do Congresso CSO

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

De 10 a 16 de abril de 2014, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Congresso CSO reuniu criadores que apresentaram e debateram as obras de outros autores, respondendo ao desafio lançado na chamada de trabalhos.

Pelo quinto ano consecutivo o Congresso CSO, Criadores Sobre Outras Obras, lançou o desafio aos artistas e criadores de debaterem a obra de seus companheiros de profissão, em Lisboa, no edifício da Faculdade de Belas-Artes.

Nesta edição de 2014 pode observar-se uma maior diversidade de participações: autores provenientes da Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, Peru, Portugal, Uruguai. Foram selecionadas 128 comunicações pela comissão científica internacional, em sistema de "double blind review" (arbitragem cega), a partir de um conjunto mais vasto de 193 propostas. Destas 128 comunicações selecionadas foram efetivamente presentes ao Congresso um conjunto de 104, da autoria de 111 autores internacionais a que se acrescentaram 9 comunicações hors concours da autoria de 10 membros da Comissão Científica ou autores diretamente convidados. Foram assim presentes ao Congresso 113 comunicações diversificadas, representando 121 autores (Figuras 1 a 9).

As comunicações apresentam-se na íntegra neste volume. O leque de regiões e actividades artísticas também se alargou, construindo uma nova identidade, novos discursos, e uma diferente relação entre artistas e criadores.

As 113 comunicações efetivamente apresentadas dividiram-se entre os idiomas de trabalho, português (87) e espanhol (26). Entre as 87 comunicações apresentadas em português, contaram-se 26, de Portugal, e 61 do Brasil. Entre as 26 comunicações em espanhol, 19 são originárias de Espanha, 2 do Perú, 2 da Argentina, 1 da Colômbia, e 1 do Uruguai.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Sessão de abertura do Congresso Internacional CSO'2014. Da esquerda para a direita: João Paulo Queiroz (Coordenador), Fernando António Baptista Pereira (Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Faculdade de Belas-Artes), Luís Jorge Gonçalves (Diretor da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Sessão a 10 de abril, sala A.
Figura 2 · Aspecto da Sala A, Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Sessão social, Noite de Fado com Sara Condinho. Cisterna da FBAUL, 11 de abril 2014.
Figura 4 · Aspecto do Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Sala B, painel moderado por Joaquín Escuder, Univ. Saragoça.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As comunicações apresentadas nesta V edição do Congresso CSO podem agrupar-se em alguns temas globais, respondendo a preocupações de implicação política, de resgate patrimonial, ou transparecendo práticas de hibridação entre áreas de expressão artística.

Na vertente política, revela-se o inconformismo dos criadores, com ações de resistência e denúncia. Mostra-se que os criadores não se resignam, que continuam e atentos, solidários, interventores. É um tema que, depois de irromper em alguns restritos sectores da arte conceptual dos anos 60, se tem vindo a consolidar, com cada vez mais numerosos autores e exemplos. O campo da intervenção oscila entre o local e o global, prevendo-se relações de equivalência entre as duas polaridades. Considera-se a arte dentro de um campo expandido (Krauss, 1979), com uma forte dimensão política estruturando o seu novo suporte relacional (Bourriaud, 2009). São comunicações que problematizam a intervenção artística no que respeita à criação de públicos e à reinvenção destas relações. A arte relacional agita novas cidadanias que se apresentam na perspetiva do olhar dos artistas sobre outros artistas.

No que respeita ao tema do resgate patrimonial observam-se comunicações que visitam registos, ações, tradições, património memórias e histórias. Há obras que são aqui recuperadas de um possível esquecimento. Trata-se de resgatar a arte: é voltar a olhar, pela perspetiva específica de um artista, a obra de um outro artista, com algum tempo entre ambos. Talvez seja também uma oportunidade de cristalização, depuração ou de recuperação de valores artísticos em risco. Pode ser este o ponto de vista aguardado, distanciado, que permite novas interpretações, referências, reapreciações. Reforça-se o "museu imaginário," sítio de cultura e de liberdade sem fronteiras ou hierarquias impostas (Malraux, 2013). O devir histórico origina novas obras, reagrupáveis em termos de "ação" ou de "orientação," de "imagem" ou de "palavra" (The Warburg Institute, 2014), devolvendo ao discurso a essência de acontecimento" (Foucault, 1997). As comunicações traduzem um posicionamento muito atento aos referentes históricos, com uma ênfase na recuperação da obra e dos criadores.

Na vertente expressiva as comunicações revelam um interesse pelas práticas artísticas que usam a transdisciplinaridade e a hibridação entre técnicas e géneros. As instâncias de hibridação, sejam elas de raiz mitológica ou religiosa (Eliade, 1965), poética (Ovídeo), histórica, cultural (Hall, 1992; Bhabha, 1994), artística. Também são instâncias de crítica pós-moderna à cultura de massas, ao centrismo geopolítico e á realidade pós colonial (Bahbha, 1994) e crítica do viés orientalista (Said, 2001).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Aspecto do público, sala B, Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.
Figura 6 · Aspecto do Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Sala A, painel moderado por Isabel Sabino, FBAUL.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 7 · Aspecto do Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Sala B, painel moderado por Ronaldo Oliveira, Universidade Estadual de Londrina, Paraná (UEL), Brasil.

Figura · Aspecto do Congresso Internacional CSO'2014, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Sala A, FBAUL.

Figura 9 · Sessão de encerramento do Congresso Internacional CSO'2014. Da esquerda para a direita: João Paulo Queiroz (Coordenador), Luís Jorge Gonçalves (Diretor da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Sessão a 16 de abril, sala A.

O congresso ganha profundidade pela diversidade de contributos ou referências (Portugal, Espanha, Brasil, Argentina, Peru, Colômbia, Uruguai, Venezuela) e nesta diferença festejada encontram-se os mais diferentes testemunhos artísticos de invocação, de novidade e, também, de hibridação cultural.

Há artistas e autores que estabeleceram, ao longo dos últimos cinco anos de edições CSO, teias de cumplicidades que vencem as maiores distâncias. São relações novas geradas pela dinâmica do Congresso: brasileiros estudam criadores portugueses, espanhóis abordam artistas mexicanos, entre outras ligações inesperadas.

O Congresso CSO, Criadores Sobre Outras Obras assume-se como campo para o conhecimento e para a resistência, para a aventura da arte sem local e com um significado global.

Referências

Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Eliade, Mircea (1965). *Rites and Symbols of Initiation: the mysteries of birth and rebirth*. Harper & Row.

Foucault, Michel (1997) *A Ordem do Discurso*: *Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 9727083536

Hall, Stuart (1992) 'New Ethnicities' in James Donald, James, & Ali Rattansi (eds.) *Race, Culture and Difference* (London: Sage) pp. 252-259.

Krauss, Rosalind (1979) "Sculpture in the expanded field." *October,* Vol. 8. (Spring,), pp. 30-44

Malraux. André (2013) *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70. Coleção: Arte & Comunicação. ISBN 9789724416472

Ovidio Publio (2002) *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega . Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consult. 2014-03-18] Disponível em http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm

Said, Edward (2001) *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books. ISBN 9780143027980.

The Warburg Institute (2014) University of London, School of Advanced Study. London: King's College London Digital Humanities. [Consult. 2014-03-16] Disponível em http://warburg.sas.ac.uk/library/maps/

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Proposta de intervenção e agenciamento no campo artístico

A proposition of intervention and agency on the artistic field

LUÍS JORGE GONÇALVES

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Comissão Científica do Congresso CSO.

O Congresso CSO veio propor aos artistas de língua portuguesa e espanhola um desafio inovador, persistente e continuado. O desafio de expressão e de crítica, a proposta de amadurecimento e de conhecimento. Pude acompanhar, desde o início do ano 2009, junto do meu colega e professor da Faculdade de Belas-Artes João Paulo Queiroz, e ainda antes de nos vermos ambos envolvidos nas obrigações da gestão da Faculdade, todo o processo de concepção **e de lançamento desta ideia.** Desde as discussões entre colegas, contorno do congresso, datas, o formato da chamada de trabalhos, a organização da rede de contactos, assim segui a realidade do I Congresso CSO no ano de 2010, a concretização dos periódicos associados a este movimento e organizados segundo os mais exigentes padrões internacionais: a publicação da revista *Estúdio*, depois seguida das revistas *Croma* e *Gama*.

Hoje, a rede de conhecimentos, contactos e afinidades que o CSO proporcionou, desde 2010, é a evidência mais forte da novidade e da certeza da proposta inicial. Não existiam antes eventos ou publicações que pusessem em contacto efectivo artistas e obras de países como Portugal, Espanha e Brasil, para além de todos os países da América Latina e da África. Desta persistência têm resultado, em todas as edições do CSO, mais de 500 comunicações onde artistas debatem a obra de outros artistas. São ocasiões de estabelecimento de afinidades artísticas com uma virtude evidente e que em 2014 se mostrou com

mais profundidade que nunca: as comunicações respondem cada vez mais ao desafio da chamada de trabalhos, trazendo ao debate artistas do mundo ibero falante, um eixo emergente de criação artística.

Assim o projeto CSO, Criadores Sobre Outras Obras, é também um projecto de agenciamento, onde se reúnem artistas de diferentes países e se dão a conhecer as propostas que mais os interessam. Em cinco anos gerou-se uma rede de intervenção sobre os circuitos criadores, colocando-se as escolhas dos artistas em contraste, debatendo-se áreas de expressão tão variada como as artes podem abarcar. Surgiram novos discursos, como se podem testemunhar nesta edição: algumas das comunicações estão a abordar as obras de artistas que há pouco eram desconhecidos entre si. Portugueses debatem a obra de brasileiros, espanhóis reflectem o trabalho de colombianos ou argentinos ou venezuelanos, brasileiros escrevem sobre portugueses ou espanhóis. Esta é uma nova realidade cognitiva, um universo de criatividade e de realizações que, sem o CSO, não existia.

O Congresso, enquanto projeto, cumpriu assim vários desígnios, de intervenção nos discursos artísticos, tendo no seu programa a descentralização, o conhecimento, e a universalidade da arte. A proposta teve um acolhimento bastante abrangente e consistente ao longo destes cinco anos, e foi da adesão suscitada que se consolidou o CSO enquanto plataforma de agenciamento: os criadores encontram novas formas de legitimação, surgem novos discursos críticos, o reconhecimento mútuo é uma nova realidade surgida entre os países participantes, e finalmente estão criados novos públicos. Houve espaço para a memória e para inovação, para a salvaguarda dos valores do passado e para discussão das tendências mais contemporâneas. Os resultados estão à vista, nas 4.500 páginas de actas já publicadas (2010, 2011, 2012, 2013, 2014), e nos 17 números das revistas a que o CSO deu origem até hoje (cf. *Revista Estúdio*, números 1 a 9, *Revista Gama* números 1 a 4, *Revista Croma* números 1 a 4).

Cumpre-se assim uma utopia partilhada entre todos os que participam no CSO.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2013) *Emergências: Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras, CSO'2013*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 901 pp. [Consult. 2014-02-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm ISBN 978-989-8300-50-8

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2012) *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2012*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 760 pp. ISBN: 978-989-8300-32-4. Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2011) *Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 679 pp. ISBN: 978-989-8300-14-0 [Consult. 2012-04-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2010) *Actas do I Congresso Internacional 'Criadores Sobre Outras Obras : CSO'2010.'* [Consult. 2012-04-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm ISBN 978-989-8300-06-5

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 1, (1), janeiro-junho 2010. Tema: Artistas Sobre Outras Obras;

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 1, (2), junho-dezembro 2010. Tema: Auto-retrato e autorrepresentação.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 2, (3), janeiro-junho 2011. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 2, (4), junho-dezembro 2011. Tema: Corpo.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3, (5), janeiro-junho 2012. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3, (6), junho-dezembro. Tema: Livro de Artista.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (7), janeiro-junho 2013. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (8), julho-dezembro 2013. Tema: Paisagem.

Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5, (9), janeiro-junho 2014. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista Gama. ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 1, (1), janeiro-junho 2013.

Revista Gama. ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 1, (2), julho-dezembro 2013.

Revista Gama. ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 2, (3), janeiro-junho 2014.

Revista Gama. ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 2, (4), julho-dezembro 2014.

Revista Croma. ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 1, (1), janeiro-junho 2013.

Revista Croma. ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 1, (2), julho-dezembro 2013.

Revista Croma. ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 2, (3), janeiro-junho 2014.

Revista Croma. ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 2, (4), julho-dezembro 2014.

2. Comunicações apresentadas ao IV Congresso

Communications presented to the IV Congress

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau

A return back to ceramics in Matilde Grau's sculpture

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* España, artista visual y Profesora en la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: alaitzi77@hotmail.com

Resumen: Este artículo pretende dar a conocer la obra de la escultora Matilde Grau, concretamente el periodo donde redescubre la cerámica y encuentra en el objeto cerámico el modo de expresar emociones ocultas.
Palabras clave: Matilde Grau / escultura / cerámica / objeto / paisaje.

Abstract: *This paper aims at giving visibility to the artistic work of the sculptur Matilde Grau, specifically during the period where she rediscovers in the ceramic object the way of expressing hidden emotions.*
Keywords: *Matilde Grau / sculpture / ceramic / object / landscape.*

Introducción

En este artículo se pretende mostrar la obra de la artista catalana Matilde Grau (Tárrega, 1962) concretamente el periodo que abarca desde el año 2007 al 2012 donde recupera un viejo amor, la cerámica, técnica en la cual se especializó en sus estudios superiores. Matilde Grau, además de la constante dedicación a su quehacer artístico, ejerce también de profesora en la Escuela Massana, Centro de Arte y Diseño de Barcelona y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, concretamente en el Departamento de Escultura. También

imparte clases en el único Máster Universitario oficial en cerámica que hay en el Estado Español, *Máster en cerámica: Arte y Función,* en la Facultad de Bellas Artes UPV/EHU de Bilbao.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Pequeños fragmentos

Las obras que mostraré en este artículo surgen a raíz de un percance ocurrido en un traslado de casa durante el cual se le rompen unas tazas de porcelana, y decide recomponerlas pegando los distintos trozos que consigue recuperar. Quedan espacios vacíos que llena y tapa con pan de oro. De esta manera la herida queda cerrada pero visible.

A lo largo de su trayectoria artística su discurso va cambiando desde una geometría que funciona como recipiente a una escultura donde los sentidos se derraman para expresar sensaciones y vivencias del día a día. En esta última etapa recupera el recipiente en forma de objeto cerámico pero continúa hablando de sentimientos y sensaciones reutilizando ambos discursos y a su vez creando nuevas maneras de mostrarlo.

La pieza "*Simile gaudet simili",* 2007 (Figura 1) es parte de una serie donde une fragmentos rotos de porcelana en forma de taza, intenta curar y transformar una realidad mostrando otra realidad, hablando de la dificultad de la unión y del diálogo con el otro. Este encuentro con el objeto cerámico la conecta de nuevo con su pasado no dejando atrás temas que se van repitiendo y son esenciales en su obra como es el paisaje, el color dorado, el recipiente, la dualidad, la repetición, la fragmentación... de esta manera su trayectoria artística y su evolución personal se ven reflejadas en las diversas elecciones que la artista realiza en cuanto a la temática, la técnica o el material escogido a medida que sus inquietudes y su camino de vida van variando.

De la reconstrucción de estas pequeñas tazas de porcelana pasa a realizar platos gigantes, en la obra "*E pluribus unum",* 2007 (Figura 2) de una vajilla de platos hecha añicos construye un plato enorme donde el concepto de la descontextualización, la pluralidad y la fragmentación se multiplica dotando a la pieza de un aire misterioso y poco usual. El cambio de escala del objeto altera la percepción de la misma obra. Al observar la pieza se aprecia la dedicación constante al trabajo que la artista tiene en todo lo que se propone donde la perseverancia, la delicadeza y el amor por la sencillez conectan con la emoción y el respeto por lo artesanal.

En el caso de la pieza, *Bol d'Or. De molts un,* 2009 (Figura 3 y Figura 4) el ayuntamiento de su pueblo natal, Tárrega, le encargó una obra pública para conmemorar el 125 aniversario de la concesión del título de ciudad. Esta vez,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Matilde Grau. *Simile gaudet simili*, 2007, porcelana y pan de oro, 28 × 17 × 6 cm.
Figura 2 · Matilde Grau. *E pluribus unum*, 2007, porcelana 165 cm diâmetro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Amplía las dimensiones del objeto cerámico construyendo un bol de 400 × 700 cm hecho de trozos rotos de vajillas de porcelana blanca. Esta obra nos transporta al mundo onírico de la artista donde un objeto cotidiano como es el tazón del desayuno aumenta su escala y queda expuesto en plena calle alterando el paisaje urbano. La superficie de la pieza muestra todo un mundo de pequeños fragmentos de porcelana que reconstruyen un todo, de ahí su título *De muchos uno.* El interior dorado del bol queda oculto por la elevada altura de la pieza. El color dorado representa para la autora:

> *lo sagrado, el centro, una metáfora de la luz interior, de lo valioso pero no en términos económicos sino espirituales.* (Matilde Grau, 2011)

Más adelante con la obra *Si parva licet componere magnis,* 2011, (Figura 5) reconstruye las pequeñas tazas de té aumentando su tamaño real, descontextualizando el objeto en sí y aportando una nueva mirada a lo ya realizado. Esta vez los fragmentos rotos son sustituidos por tazas nuevas, construidas por ella misma, donde se intuye una nueva ilusión por dejar atrás las viejas heridas. La ausencia del color dorado aporta un sentimiento de inicio, de lienzo en blanco donde comenzar nuevos relatos. Estas 21 tazas de distintos diseños instaladas en el espacio expositivo forman una unidad caótica donde la singularidad de cada una se funde con el colectivo creando una masa blanca de recipientes en espera. Esta instalación fue expuesta en la exposición colectiva *"Hora 10"* conmemorando el décimo aniversario de la galería *Esther Montoriol.*

Finalmente, en la obra *Nest,* 2012 (Figura 6) abandona el acabado blanco impoluto para dar paso al color, cubriendo el objeto de flores. La artista conoció a la comisaria de arte de Künstler Schmitten en Corea y después de coincidir en Caldaro (Italia), esta la invitó a presentar una propuesta para un parque natural y estación de esquí de Zell and See en Salzburg (Austria), con la condición de que fuera un material resistente a la intemperie y a las bajas temperaturas. La artista decidió continuar con el objeto cerámico ya que es un material idóneo para las bajas temperaturas. Teniendo en cuenta que es un paisaje nevado la mayor parte del tiempo, Grau decidió poner flores a los jarrones e instalarlos encima de un árbol creando un espejismo al transeúnte. En esta pieza la artista se permite jugar con el factor sorpresa, con la fantasía del color y con el misterio de guardar y mostrar a la vez un objeto que no esperas encontrar al alzar la mirada.

Conclusiones

Durante este periodo que abarca desde el 2007 hasta el 2012 Matilde Grau

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

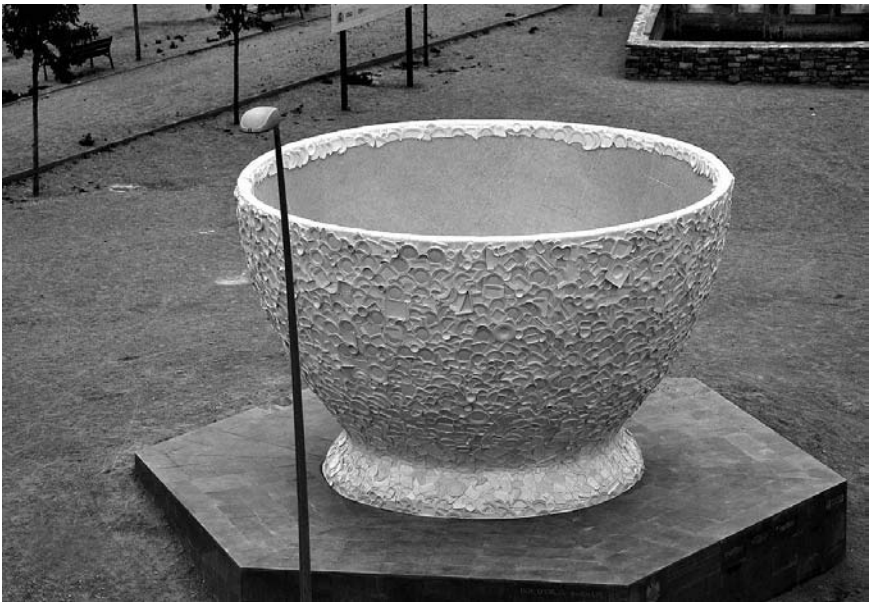




Figura 3 · Matilde Grau. *Bol d'Or. De molts un*, 2009,
porcelana, cristal, 400 × 700 cm. Tárrega, Lleida.
Figura 4 · Matilde Grau. Detalle de *Bol d'Or. De molts un*, 2009,
porcelana, cristal, 400 × 700 cm. Tárrega, Lleida.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Matilde Grau. *Si parva licet componere magnis*, 2011, 21 tazas de cerámica, dimensiones varias.
Figura 6 · Matilde Grau. *Nest*, 2012, 2 tazas de gres, 75 × 70 cm. Zell and See, Austria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

llena su obra de pequeños matices, y en su afán por vivir y experimentar con un mismo tema, material y técnica aporta el *savoir faire* que da el tiempo y la constancia. Todas estas piezas acentúan la idea de pluralidad donde pequeños fragmentos construyen una realidad diferente que con suma paciencia la autora va aglutinando en forma de objeto. La artista encuentra en el objeto cerámico el modo de expresar emociones ocultas. Genera un paisaje a través de la superposición de metáforas provocadas por los objetos que emplea.

Cada proyecto acompaña a un reto personal donde las experiencias vividas son imprescindibles en su trayectoria artística, y estas van forjando sus sentimientos, su estado de ánimo, sus emociones y su personalidad. En palabras de la artista:

> *Cuando estas trabajando un tema en concreto las casualidades de la vida te recuerdan y te llevan una y otra vez a esa misma idea*. (Matilde Grau, 2012)

En estas cinco piezas una obra le lleva a la otra trazando el camino que la artista recorre en busca de su paisaje interior. A la hora de escoger el material la artista dice así:

> *Escojo el material de una manera intuitiva, azarosa, casi como si me encontrara con ellos, por tanto están relacionados con mi presente y mi pasado. Cada material lleva implícito una carga simbólica, por lo tanto antes de hacer una escultura es muy importante encontrar el material adecuado en función de lo que quieres transmitir* (Matilde Grau, 2011).

Un descuido, una casualidad como es un traslado donde se rompe la vajilla de porcelana la lleva a trabajar con el objeto cerámico y ese pequeño objeto roto va cobrando nuevas formas cada vez más atrevidas donde el aumento de escala de dichos objetos fragmentados, va ampliando su lenguaje artístico. Una vez agotado el concepto de unir repeticiones en formas fragmentadas, la artista tiene la necesidad de crear ella misma ese mismo objeto pero esta vez sin heridas, sin ranuras, sin fragmentos que unir. De esta manera la artista se aleja de un pasado roto por reconstruir y se embarca en la construcción de un presente donde sus propias manos reproducen aquellas pequeñas y delicadas tazas en exuberantes y amplias tazas blancas. Este cambio le aporta frescura y una nueva conexión con el propio material.

Finalmente, con el encargo realizado para el parque en Salzburg (Austria) Matilde Grau acerca el objeto cerámico a un entorno natural donde recupera un

tema muy presente en toda su trayectoria artística como es el paisaje, el árbol, la rama... El paisaje nevado lleva a la autora a incluir color a la pieza, cubriendo los jarrones de flores alegres y dejando atrás el blanco extremo. Este salto del blanco sobrio al color aporta alegría y despreocupación a la escultura de Matilde Grau. Al instalar la pieza en un árbol la pieza se funde en el propio entorno creando un nuevo paisaje.

Todas las esculturas de Matilde Grau contienen un paisaje interior que afloran y toman forma en el exterior a través del transcurso del tiempo gracias a su constancia y dedicación al trabajo.

Referencias

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

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

Sasiain, Alaitz (2012) Tesis doctoral *Reminiscencias del vestido en la escultura contemporánea; una apuesta pedagógica desde la práctica artística*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Para Dona Anita, com um abraço

To Dona Anita, with a hug

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Artista visual. Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Artes Visuais, Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Este artigo discorrerá sobre uma obra específica do artista brasileiro Carlos Scliar, que intitulo de "Para Dona Anita, com um abraço". Farei uma análise desta obra e de como tive contato com ela. Também estabelecerei algumas relações deste trabalho com o restante da produção do artista e, finalmente, porque defino a obra como "estranha".
Palavras chave: Carlos Scliar / colagem / dedicatória.

Abstract: *This paper will discuss a work by Brazilian artist Carlos SCLIAR entitled "To Dona Anita, with a hug." I will be reviewing this work and how I came in contact with her. Also establish some relations of this work with the rest of the artist's production, and finally, I'll discuss why I understand this work as "strange".*
Keywords: *Carlos Scliar / collage / dedication.*

A obra sobre a qual vou escrever é uma pequena colagem do artista brasileiro Carlos Scliar (Figura 1). Extremamente sintética é uma obra de exceção na produção do artista, por ser uma simples colagem e pelo fato de ser um "trabalho dedicatória", isto é uma obra na qual, toda área central do suporte é ocupada por um texto manuscrito, uma dedicatória.

Cabe aqui relatar como tive conhecimento deste trabalho:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Sou freqüentador de galerias de arte e também colecionador. Acabei tornando-me colecionador, principalmente, de arte do Rio Grande do Sul, da primeira metade do séc. XX, pois as obras deste período são bem mais acessíveis do que boa parte da produção contemporânea. Na cidade onde moro, Porto Alegre existe uma galeria, a Sala de Arte de Porto Alegre, que trabalha principalmente com este segmento do mercado. Sou freqüentador assíduo e regular, para ver o que apareceu de novidade. Em uma destas visitas, seu Jorge Karam, o proprietário, mostrou-me uma colagem do Carlos Scliar, perguntando o que eu achava, e se eu sabia quem era Dona Anita, nas relações do artista. Como não conheço muito da vida pessoal do Scliar, disse não ter a menor idéia quem seria esta senhora, mas também disse que gostava muito do trabalho.

Cabe aqui dizer que Carlos Scliar (Santa Maria, RS, 1920 — Rio de Janeiro, 2001), foi um importante artista brasileiro, que atuou, principalmente, como gravador, designer gráfico e pintor. Muito jovem foi morar em Porto Alegre, partindo posteriormente para o Rio de Janeiro. Participou da II Guerra Mundial, lutando na Itália, fazendo paralelamente, através de desenhos, um registro do cotidiano dos soldados, os "pracinhas" da Força Expedicionária Brasileira. Na volta ao Brasil retorna ao Rio Grande do Sul, ajudando a criar o *Clube de Gravura*, com um grupo de jovens artistas, que se tornarão nomes importantes na arte brasileira — Glauco Rodrigues (Bagé, RS, 1929 — Rio de Janeiro, RJ, 2004), Glênio Bianchetti (Bagé, RS, 1928) e Danúbio Gonçalves (Bagé, RS, 1925) — entre outros. Este grupo, com vínculos com o Partido Comunista, tem uma produção voltada à crítica social, tendo como tema a vida das classes trabalhadoras urbanas e rurais (Figura 2).

Ao final dos anos 1950 Scliar radica-se definitivamente ao Rio de Janeiro, mantendo intensa produção de gravuras e pinturas, nas quais predominam as naturezas mortas e as paisagens. Dedica-se simultaneamente ao design gráfico, atuando de modo intenso e decisivo na criação da revista *Senhor*, publicação de referência na história do design gráfico e do periodismo brasileiro.

A vinculação de Carlos Scliar a produção gráfica e periodística têm nas revistas *Horizonte* e *Senhor* seus momentos culminantes. A *Horizonte* surge em 1949 e é editada até 1956, tendo como missão divulgar novas idéias e autores e, a partir de sua vinculação mais estreita com o Partido Comunista ela torna-se o veículo de comunicação da Frente Cultural do Partido Comunista no Rio Grande do Sul. De acordo com Luciana Haesbaert Balbueno a revista, visual e conceitualmente, orientava-se pelo realismo socialista e contava com uma equipe editorial composta por alguns dos principais intelectuais e artistas da época, em atividade no Rio Grande do Sul (Balbueno: 2001). A *Senhor*, publicada entre

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1959 e 1964, era voltada para um público mais amplo, de alto nível intelectual, plenamente habilitado para assimilar e fruir de um produto de elevado arrojo gráfico e conceitual (Figura 3). Chamado a colaborar pelo seu editor, o jornalista Nahum Sirotsky, a revista contou com Carlos Scliar, que assumiu a responsabilidade pelo departamento de arte.

A atuação de Scliar se deu, conforme podemos constatar, em uma multiplicidade de frentes: na gravura junto ao Clube de Gravura, na pintura e no periodismo, como ilustrador e editor e, finalmente, como diretor artístico. Suas referências eram evidentemente amplas o bastante para abranger todo esse espectro de ações, o que fez com que seu trabalho se desenvolvesse, a partir dos anos 1950 e 1960, num caminho de recursos e meios os mais diversos. No campo das artes plásticas podemos imaginar que conhecia, e gostava, da obra de Giorgio Morandi, artista que teve uma ampla divulgação no Brasil, principalmente nos anos 1950, quando participou de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, uma delas com uma mostra retrospectiva. Se a obra de Scliar se aproxima de Morandi na temática e no tratamento simplificado dos trabalhos, no uso da cor, apesar de muitas vezes utilizar os tons baixos do italiano, outras vezes ele mescla estas cores com tonalidades vibrantes. Suas composições, apesar de serem sintéticas, têm um movimento diferente das obras do artista italiano. Nas suas naturezas-mortas percebemos a forte influência do cubismo de Pablo Picasso e de Georges Braque, principalmente no que diz respeito à utilização da colagem (Figura 4, Figura 5).

Mas voltando a minha história, bastante tempo após seu Jorge Karam ter me mostrado a colagem pela primeira vez, um ano ou dois depois, ele apresentou-me novamente o trabalho e me fez novamente a pergunta: o que eu achava daquela colagem? Respondi da mesma forma: que gostava muito e, passo seguinte, ele declarou que ela era minha. Evidentemente feliz, fiquei me perguntando por que ele teria me dado aquele trabalho, já que isto nunca tinha acontecido. Imaginei então que ele não tendo conseguido vender a obra, por ela ser "estranha", tinha a presenteado para alguém que realmente gostava dela. Muito gentil.

Finalmente, o que torna este trabalho "estranho"? Scliar é um artista com uma obra fortemente decorativa, bonita, extremamente bem executada. Este trabalho, porém, feito para Dona Anita, tem uma característica única: é um "trabalho dedicatória". No centro da composição, e ocupando uma grande área do papel, temos a dedicatória: *Para Dona Anita com um abraço do Scliar — 5.3.96*. Para a grande maioria das pessoas, compradores e/ou colecionadores de arte, talvez seja estranho ter em casa um trabalho com uma dedicatória, com tanto destaque, para alguém que não se sabe quem é. Foi, porém exatamente esta

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

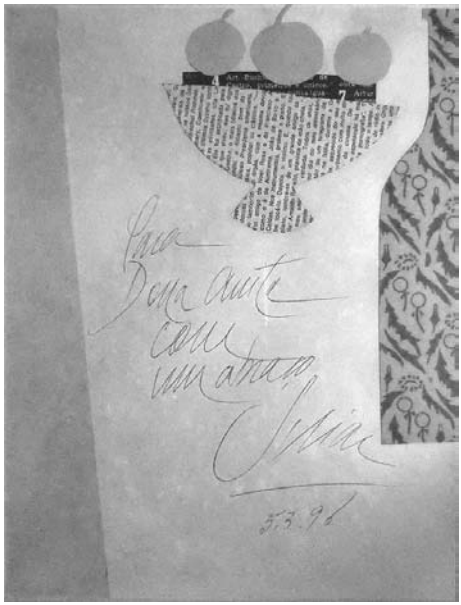




Figura 1 · Carlos Scliar. *Para Dona Anita, com um abraço*, 1996. Colagem sobre papel, 28 × 21 cm. Coleção particular.
Figura 2 · Carlos Scliar. *Sesta II*, 1954. Linóleogravura e pochoir, 30 × 45 cm. Coleção particular.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



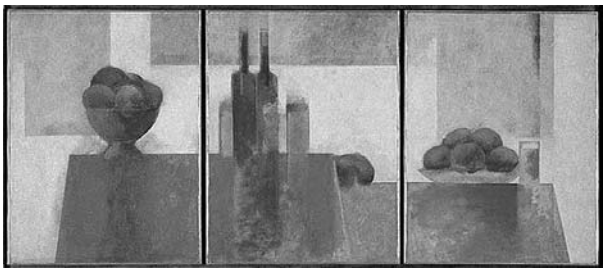




Figura 3 · Carlos Scliar. Revista Senhor, setembro de 1959.
Figura 4 · Carlos Scliar. *Natureza morta* [Tríptico], 1960. Têmpera encerada sobre tela, *75* × *55* cm cada. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul — MARGS.
Figura 5 · Carlos Scliar. *Bule azul*, 1979. Vinil e serigrafia encerada sobre tela, *56* × *37* cm. James Lisboa Escritório de Arte.

característica que me atraiu tanto para esta colagem: o texto escrito, com uma linda letra, e que funciona, do meu ponto de vista, como um forte elemento gráfico.

Mas vamos examinar a obra: é basicamente uma pequena colagem, sobre papel, medindo 28 × 21 cm. Uma natureza-morta — tema tão freqüente na obra do artista — na qual vemos uma garrafa, uma fruteira com três frutas dentro, um elemento geométrico (muito sutil) e o texto escrito à caneta esferográfica (Figura 1).

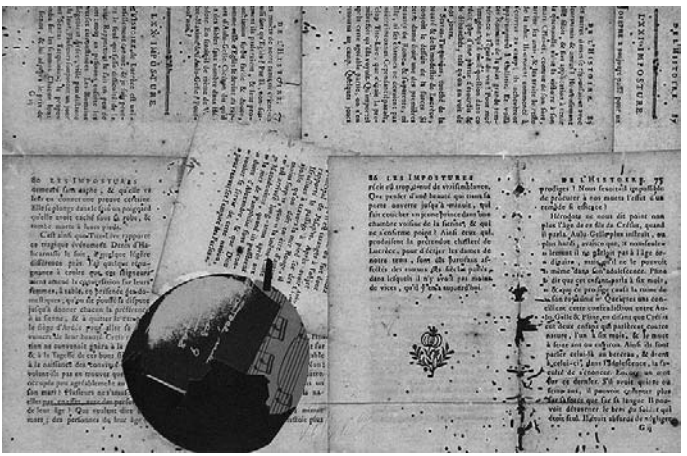
Neste trabalho, feito para Dona Anita, o fato das colagens estarem sem nenhuma interferência dá uma limpeza e torna muito clara a estrutura da obra. Os três elementos — garrafa, fruteira e faixa vertical — estão colocados junto às bordas do papel, saindo da composição e expandindo-a para além dos limites do suporte, ao mesmo tempo em que cercam a dedicatória. Scliar frequentemente usou colagens em suas obras, principalmente papéis impressos, bem dentro da tradição modernista: papéis com textos ou com padronagens (utilizados para embrulhar presentes). Neste caso que estamos examinando, e é o único que conheço, usou exclusivamente a colagem, sem interferir com tinta sobre ou junto dos elementos colados (Figura 6).

Vamos examinar os elementos separadamente: a garrafa fica na lateral direita, ocupando 3/4 desta. É feita em papel de embrulho, que tem uma estampa vermelho escuro sobre uma cor que lembra um ouro velho, fosco. A estampa faz referência a ramagens estilizadas, criando um padrão com ênfase nas diagonais e com pequenas circunferências entre as ramagens. Visualmente, estas circunferências estabelecerão uma sutil relação com as frutas, que estão na fruteira. A fruteira, com as frutas, é formada por cinco elementos recortados, todos levemente sobrepostos: são três círculos amarelos, com pequenas variações de tonalidade — as frutas — com pequenas saliências na parte superior. Estes elementos estão sobrepostos a uma estreita forma trapezoidal preta, com texto em branco, formando leves linhas horizontais. Este elemento escuro sugere a parte interna da fruteira. Sobreposto a este tem o recorte em forma de taça de um papel branco com texto em preto. Este texto é composto de letras bastante pequenas e colocadas quase na vertical, parecendo ser, em um primeiro olhar, apenas um papel com linhas.

O terceiro elemento é o mais sutil, porem fundamental no equilíbrio da composição. É uma fita adesiva larga, que ocupa todo lado esquerdo da superfície do papel, criando um plano, cujo limite é levemente diagonal. Por ser feito de fita adesiva, a cor é quase inexistente, mas tem certo brilho, que ganha destaque, dependendo do ângulo de visão. Esta faixa, mesmo tendo uma presença muito suave é o que faz com que a composição não se desestruture (Figura 7).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



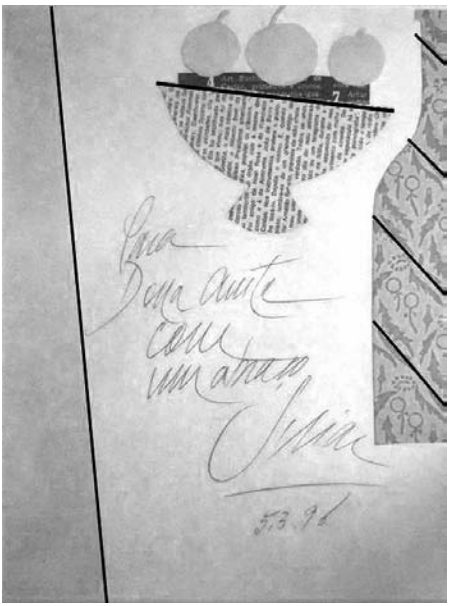


Figura 6 · Carlos Scliar. *Fruta e memória*, 1999. Pintura e colagem sobre tela, 26 × 37 cm. Galeria Espaço Arte.
Figura 7 · Carlos Scliar. *Para Dona Anita, com um abraço*, 1996. Imagem com indicação de linhas estruturais.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Analisando a composição mais detidamente, percebemos que, apesar da extrema simplicidade e equilíbrio, ela tem certo grau de instabilidade. O fato de boa parte dos elementos estarem estabelecendo sutis diagonais, ou nos limites das formas ou nas padronagens, produz um movimento do olhar que interliga os elementos, ao mesmo tempo em que expande a composição para fora das margens do suporte. Esta delicada movimentação é reforçada pelo texto manuscrito. Apesar das palavras estarem escritas na horizontal, quase todas as letras finais terminam com um longo movimento curvo, que graficamente as amplia e integra umas às outras.

Além da beleza da composição sintética, das questões da estrutura do trabalho, um outro aspecto me prende ao trabalho: as dúvidas sobre quem foi Dona Anita. Não sei nada sobre ela, e tudo são conjeturas: Scliar, ao fazer este trabalho, já tinha 75 anos. Imagino-a como uma velha amiga, talvez uma compradora de seus trabalhos, para quem, em alguma data especial fez este trabalho. Já que o trabalho caiu no mercado de arte, e ela não se desfaria do presente do amigo, imagino que ela faleceu.

Eu me questiono: como os herdeiros puderam se desfazer de algo assim? Este tipo de situação sempre me intriga, pois sendo uma obra com características tão ímpares, não tem aceitação do mercado. Sendo assim, não vale muito dinheiro, mesmo sendo de um artista renomado. Se o trabalho chegou a uma galeria comercial, e não sendo pelo valor monetário, aparentemente é porque os herdeiros queriam simplesmente se desfazer dele, pois não gostavam e não o valorizavam.

Não gostavam por ser muito "simples"? Por ser uma "simples colagem", feita com um papel impresso? Por ter um texto manuscrito como elemento central? É difícil ter as respostas para estas perguntas, mas provavelmente a resposta é afirmativa para todas elas. Estas características tão especiais deste "trabalho dedicatória" é que o torna tão rico para os verdadeiros apreciadores da arte e para Dona Anita, todos com condições de verdadeiramente apreciar a sua excepcionalidade. E é em homenagem a esta amizade, que imagino, ligou o Scliar e a Dona Anita, que hoje eu guardo, cuido e admiro este trabalho.

Referências

Luciana Haesbaert Balbueno (2001). *A estética engajada da revista Horizonte*. In v.2 Selecta do Museu. Organização Cida Golin Francisco Marshall. [Consult. 2014-01-06] Disponível em <URL: http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_aestetica.php>

Revista Senhor. [Consult. 2014-01-12] Disponível em <URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Senhor_(revista)>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Uma Escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles

Raquel Stolf and Victor Meirelles Museum

ALINE MARIA DIAS*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, artista e pesquisadora. Bacharelado em Artes Plásticas, Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestrado em Poéticas Visuais, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. Colégio das Artes. Apartado 3066, 3001 — 401 COIMBRA, Portugal. E-mail: alinemdias@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda o trabalho artístico de Raquel Stolf no contexto da exposição Diálogos com a Desterro, no Museu Victor Meirelles. A partir da aproximação com uma paisagem pintada por Victor Meirelles no século XIX, a artista formula uma proposição sonora. O artigo destaca as contribuições deste diálogo para o projeto curatorial, enquanto uma escuta para o museu.

Palavras chave: exposição / paisagem / proposição sonora / museu / escuta.

Abstract: *This article discusses Raquel Stolf art work in the context of the exhibition Diálogos com a Desterro, in the Victor Meirelles Museum. From the approach to a landscape painted by Victor Meirelles in the nineteenth century, Stolf formulates a sonorous proposition. The article stresses the contributions of this dialogue for the curatorial project as a listening for the museum.*

Keywords: *exhibition / landscape / sonorous proposition / museum / listening.*

Em abril de 2010, o trabalho *Escuta do Desterro [18-02-2010 + 18-10-2009]*, da artista Raquel Stolf foi apresentado no Museu Victor Meirelles, integrando a 15ª edição do Projeto *Diálogos com a Desterro*.

Raquel Stolf (1975-), artista brasileira, vive e trabalha na cidade de Florianópolis, onde atua como professora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Desenvolveu Doutora-

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

do em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua pesquisa explora as relações entre conceitos de silêncio, deslocamentos de sentido, envolvendo processos de desenho, escrita e escuta.

O projeto *Diálogos com a Desterro* integra a exposição de longa duração *Victor Meirelles — Construção,* com curadoria de Paulo R. O. Reis e consiste em uma aproximação de uma pintura do artista Victor Meirelles, integrante ao acervo do museu, e trabalhos de outros artistas, provenientes de diferentes contextos espaço-temporais, tendo em comum uma discussão sobre paisagem e, de forma ampliada, sobre Florianópolis, cidade em que está sediado o museu (onde nasceu o artista) e tema da pintura.

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), artista brasileiro do século XIX, desenvolveu pinturas históricas de grandes dimensões, como as populares telas *A Primeira Missa no Brasil* e *Batalha de Guararapes,* retratos e panoramas, além de uma extensa produção de desenhos e esboços. A curadoria de Reis no Museu Victor Meirelles procurou destacar dois aspectos do termo "construção" que intitula a mostra: a construção do artista, seu aprendizado e processo de trabalho e a relação do artista com a construção de uma certa idéia de brasilidade, ligada à ideologia e contexto do segundo império no Brasil.

Apesar de Meirelles ser conhecido por pinturas históricas do século XIX, neste projeto é uma paisagem, realizada pelo artista no início de sua formação, que se coloca em diálogo (Figura 1). A imagem mostra uma vista do centro de Florianópolis, na época chamada de Nossa Senhora do Desterro — justificando o nome do projeto e apontando para as ressonâncias do sentido da palavra *desterro*.

A cada nova edição, no período de 2005-12, foram exibidas obras de 21 artistas diferentes (cuja escolha não foi orientada exclusivamente pelo curador, mas incluiu a participação da equipe do museu nas indicações) tendo, segundo Reis (2009), a paisagem enquanto "gênero, prática e pensamento" como operação investigativa norteadora do projeto.

Embora ciente da importância de pensar a paisagem no projeto, o presente texto é motivado e pautado pelo contato do autor com a produção artística de Raquel Stolf, somado ao acompanhamento comprometido e privilegiado do projeto *Diálogos com a Desterro,* constituindo uma reflexão sobre as contribuições da proposta da artista no contexto desta exposição.

Em uma sala pequena, a penúltima do percurso linear da exposição de Meirelles, apresentam-se a pintura de Meirelles e, na parede adjacente, o trabalho convidado (Figura 2). Em um pequeno painel frontal, também costuma ser exposta uma de três aquarelas pertencentes ao acervo do museu, realizadas no

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

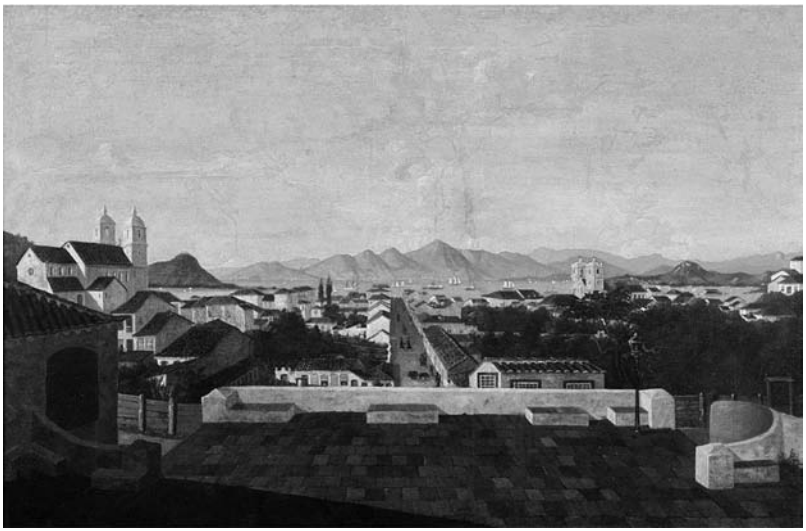




Figura 1 · Victor Meirelles (c. 1851), *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro — Atual Florianópolis*. Óleo sobre tela, 78,2 × 120,0 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil.
Figura 2 · Vista da exposição *Diálogos com a Desterro*, 2010, com as obras de Victor Meirelles e Raquel Stolf, no Museu Victor Meirelles (Viegas, 2010).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

mesmo período e com o mesmo tema. São expostas alternadamente, evitando longos períodos de exposição à luz, considerando a fragilidade do suporte. Aproximadas física e conceitualmente, as obras deixam de estar *sozinhas* e passam a ser percebidas em relação. O trabalho de Meirelles, apresentado no contexto de uma exposição monográfica, com um determinado partido curatorial, cujas obras integram a mesma coleção, passa a ser percebido também em relação aos conteúdos que cada obra convidada formula (diferenças e similaridades na abordagem da paisagem, linguagem, período histórico, etc). Por sua vez, o trabalho do artista convidado é inserido nesta situação expositiva específica (a exposição de Meirelles, num museu a ele dedicado) e de diálogo com a paisagem novecentista da cidade, ou seja, assimilando não apenas o espaço físico e fenomenológico da exposição, mas as implicações de estar lado a lado nesse contexto que é também discursivo (Kwon, 2004).

À diferença da maior parte das edições, cujas obras dos artistas foram realizadas e exibidas anteriormente em outras circunstâncias e, posteriormente, convidadas a participar dessa curadoria, a proposta de Raquel Stolf foi desenvolvida especificamente para o lugar (físico e contextual) do projeto no museu. Assim, o diálogo com a pintura de Meirelles, com o espaço expositivo, a estratégia curatorial e o discurso da instituição são pontos de partida e parte constituinte da sua proposta.

O trabalho de Stolf consiste em uma proposição sonora acompanhada de um desenho. Com os fones, escutamos uma sequência de menos de 3 minutos: sirene, motor de carro, pássaros, entre outros ruídos menos facilmente identificáveis. O áudio provém da edição de duas gravações: uma na escadaria da Igreja do Rosário, no centro da cidade (em janeiro de 2010, pela tarde) e outra feita da janela da casa da artista, na Lagoa da Conceição (em outubro de 2009, de manhã cedo). As captações envolvem dois momentos e dois lugares distintos, com intervalos relativamente pequenos (e nada é pequeno sem ser relativamente): poucos meses e poucos quilômetros. Os contextos são os mesmos (a mesma cidade, a mesma época) e diferentes (casa e rua, dois bairros diferentes, dois momentos do dia).

O trabalho foi a primeira proposição do projeto *Escuta do Desterro* que, além da captação de fragmentos de paisagens sonoras de Florianópolis, inclui a coleção e edição, através de operações de justaposição, sobreposição, deslocamentos e reconfigurações, "construindo outras proposições de paisagens acústicas" (Stolf, 2010).

A pesquisa da artista também explora relações entre som, escrita e desenho, entre *processos de escrita e situações de escuta*. As experiências são apresentadas no espaço expositivo através de diversos meios como instalações,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

vídeos, desenhos, fotografias, intervenções e ações no espaço urbano, além de múltiplos e publicações.

Neste trabalho, o áudio é acompanhado por um desenho, feito em um bloco de anotações comercializado do museu, cuja capa reproduz a obra de Meirelles com a qual Stolf estrutura seu diálogo (Figura 3, Figura 4). Com as dimensões de um cartão postal, o desenho apresenta uma espécie de gráfico, onde percebemos a tentativa da artista de mapear e organizar a experiência de escuta, identificando os ruídos e localizando-os na duração da faixa sonora.

Stolf propõe, nesse diálogo, uma *experiência de escuta* para a pintura de Meirelles. O lugar da primeira gravação, no alto da escadaria, é o lugar onde Meirelles elaborou o ponto de vista da pintura, aproximadamente 160 anos antes. Lá, Stolf pôs-se a escutar e a captar a paisagem sonora (Figura 5, Figura 6). Interessada não apenas nas coincidências e diálogos, mas também nos desvios, lacunas e deslocamentos, e com minuciosa atenção, a artista explorou os encontros/desencontros entre os contextos e os sentidos (visual, sonoro, espaço-temporal) que não só se interpõem, mas que constituem nossa experiência. Stolf explora o que está *fora*, referindo-se tanto a noção de fora formulada por Maurice Blanchot, enquanto uma potência de um pensamento que não se deixa apreender ou "prática estética e ética na literatura", ligada a impossibilidade e ao neutro, entre outras concepções do autor (Levy, 2011), quanto ao que está literalmente fora do museu (a cidade), da imagem (o som), do lugar de referência da pintura de Meirelles (a casa da artista).

Com essas operações, a proposta problematiza a posição do sujeito: sempre fora daquilo que vê e, ao mesmo tempo, sempre dentro, pois implicado na construção do sentido de cada imagem, numa relação cujas posições entre dentro/fora não são fixas.

Ao mesmo tempo em que vai ao encontro do outro artista, Stolf insere no diálogo outras escutas e ruídos, como a paisagem sonora ao redor de sua casa. As distâncias, tanto quanto as aproximações entre os contextos, expõem ao espectador a impossibilidade e o desejo que permeia a imagem. Uma imagem que, silenciosa e estática como costumam ser os objetos de museu, também é carregada de vozes e de potência.

James Putnam (2009), em investigação sobre a relação dos artistas contemporâneos com os museus, mapeia as estratégias de intervenção, crítica ou assimilação dos procedimentos classificatórios e colecionistas das instituições. Referindo-se às intervenções de artistas nas coleções ou espaços dos museus, cuja visibilidade é crescente nas últimas décadas, o autor aponta que estas intervenções são um desafio estimulante para muitos artistas e uma metodologia de crítica institucional, mas podem ser *usadas* como simples atrativo para novos públicos, para *reanimar* ou *dinamizar* as abordagens de seus acervos (termos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



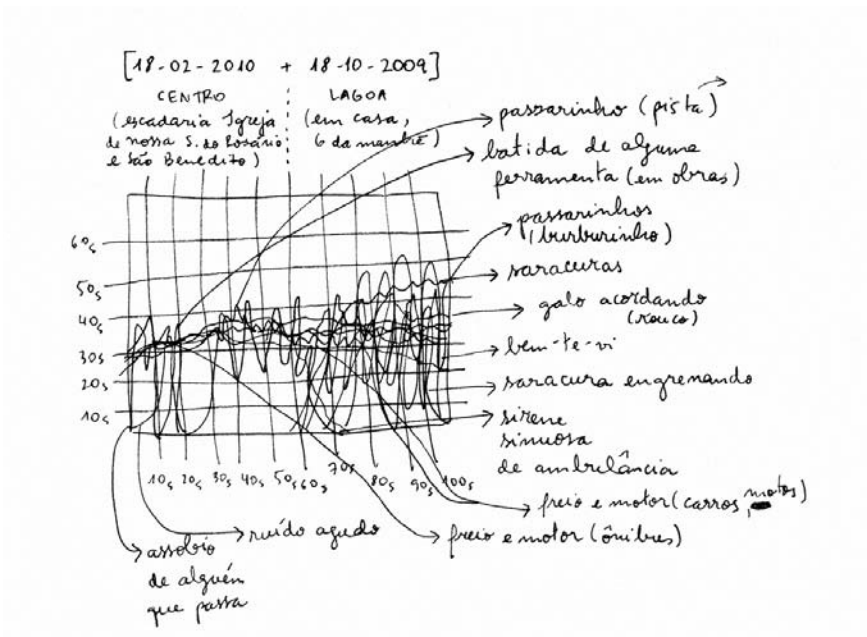


Figura 3 · Proposição sonora acompanhada de desenho de Raquel Stolf, vista da exposição *Diálogos com a Desterro*, 2010, no Museu Victor Meirelles (Viegas, 2010).
Figura 4 · Raquel Stolf (2009-10), *Escuta da Desterro* [18-02-2010 + 18-10-2009]. Desenho (que acompanha a proposição sonora), 10 × 15 cm. Coleção da artista, Florianópolis, Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Registro do processo de gravação de *Escuta da Desterro* de Raquel Stolf (Martinovsky, 2010).
Figura 6 · Registro do processo de gravação de *Escuta da Desterro* de Raquel Stolf (Martinovsky, 2010).

por si só sintomáticos dos seus usos), criando a imagem de uma instituição auto-crítica (Putnam, 2009 : 155-156).

Neste projeto, as questões do processo artístico de Stolf (situações de escuta, paisagem sonora, oscilações dos sentidos) são intencionalmente interseccionadas com o contexto de Meirelles e do museu. A paisagem sonora que propõe e, sobretudo, a escuta que oferece, não apenas contrapõe períodos históricos distintos e evidencia as transformações da paisagem (como destacam alguns dos releases institucionais), mas permite uma reflexão sobre as próprias estratégias expositivas do museu, formulando um território de experimentação dentro da curadoria.

Podemos pensar a escuta como uma percepção mais atenta do espaço do museu (que não é neutro, silencioso nem fechado) e do mundo (que não é apenas ruidoso), em que os diálogos não são apenas formais, temáticos e tampouco se estruturam nos termos binários de enfrentamento ou afirmação conciliatória. Diferentemente de outra proposta com a qual *Diálogos com a Desterro* guarda afinidades e diferenças, o projeto *Respiração* da Fundação Eva Klabin, definido pelo curador através de termos como "embate, fricção" (Doctors, 2012), o Museu Victor Meirelles define a situação de diálogo como estratégia de aproximação, interlocução, contato, entre outros termos pacíficos.

Uma escuta não é sinônimo de passividade, mas parte imprescindível de um diálogo onde o outro também fala — e onde artista, instituição e público podem ser capazes de se mover entre escuta/fala. E, assim como o olhar, a escuta demanda a construção de um sentido, requisitando o exercício de um pensamento e de uma experiência que não extingue o fora, mas se configura como dispositivo que aciona a produção de outras imagens.

A artista destaca "o exílio inevitável de uma escuta (subjetiva)" em sua prática e, seguindo seu processo podemos pensar o *desterro* da linguagem, os silêncios, assim como a noção de uma *escuta porosa* (por isso suscetível, capaz de absorver o que está à sua volta), como outras possibilidades de contato entre museu e artista. Colocar em diálogo não se restringe a um enunciado, a uma fala, mas envolve uma escuta, envolve (como propõe *Escuta do Desterro*) pensar o lugar em que estamos, aquilo que nos interpela e também o que se mantém inevitavelmente fora.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Doctors, Márcio (2012). *Projeto Respiração*. Rio de Janeiro: Cobogó: Fundação Eva Klabin. ISBN: 978-85-60965-24-3

Kwon, Miwon (2004). *One place after another: site-specific art and location identity*. Cambridge: MIT. ISBN: 978-0-262-11265-9

Levy, Tatiana Salem (2011). *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ISBN: 978-85-200-1018-1

Martinovsky, Helder (2010) Fotografia. Arquivo digital fornecido por email ao autor em 2012-12-02.

Meirelles, Victor (c. 1851) *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro — Atual Florianópolis*. [Consult. 20140121] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://www.museuvictormeirelles.gov.br/acervo/colecao-victor-meirelles/#sthash.OHP2aBeO.dpuf

Putnam, James (2009). *Art and Artifact — The Museum as Medium*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-28835-1

Reis, Paulo (2009) *Paisagem, Paisagens*. In.: Turazzi, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles — Novas Leituras*, São Paulo: Studio Nobel. ISBN: 978-85-755-3064-1

Stolf, Raquel (2010), *Escuta da Desterro*. [Consult. 20140121] Reprodução de desenho. Coleção da artista. Arquivo digital fornecido por email ao autor.

Stolf, Raquel (2010), *Escuta Desterro, texto + projeto*. [Consult. 20140121] Texto não publicado. Arquivo digital fornecido ao autor por email em 2012-12-02.

Viegas, Ana Maria (2010) Fotografia. Arquivo digital fornecido por email ao autor em 2012-12-26.

A distensão do tempo e da memória nos livros/objeto de Fernando Augusto

The distension of time and memory in the books/object of Fernando Augusto

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, historiadora, curadora, artista visual, pesquisadora (CNPq). Licenciatura em Artes Visuais, Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP); Doutorado em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

Resumo: Este artigo reflete sobre a especificidade dos livros/objeto de autoria do artista visual Fernando Augusto, resultantes seja da interferência com camadas de tinta e desenhos sobre as respectivas páginas de obras antigas, que integram sua biblioteca particular, seja da inserção, reinvenção e hibridização de códigos e narrativas visuais e verbais encontrados nos arquivos/memória do ateliê.

Palavras chave: Livros de artista / Arte Contemporânea / Arquivo e memória / Fernando Augusto.

Abstract: *This article reflects on the specificity of the books/object authored by visual artist Fernando Augusto, resulting of being from interference with layers of paint and drawings on their pages of old works, which incorporated his personal library, or being from the insertion, reinvention and hybridization of codes as well as the visual and verbal narratives found in the files/memory of the studio.*

Keywords: *Books artist / Contemporary art / File and memory / Fernando Augusto.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Se muitos afirmam que a produção de livros como objetos de arte surgia como "um meio autossignificativo nos anos de 1960/70, para contrapor-se às inúmeras experiências anti-objetuais que ocorreram nesse período", na verdade, foi a partir da década de 1980 que tomou maior impulso e se diversificou (Fabris e Costa, 1985:3-4). Tornava-se, assim, importante veículo configurador de uma determinada ideia de arte, adotado por inúmeros artistas contemporâneos, em cujas páginas hibridizam imagens e textos, como equivalentes plásticos e diferentes processos e materiais, sem qualquer hierarquia.

A recorrência aos arquivos pessoais — material fotográfico, esboços, desenhos, anotações, cartas, folders, catálogos, livros — passou a ser, nas últimas décadas, uma estratégia de expressão artística e expositiva adotada pelos artistas, entre os quais se insere Fernando Augusto, docente do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Embora mais conhecido pela trajetória de pintor, fotógrafo e excepcional desenhista, oriundo da chamada "escola mineira", onde se deu sua formação acadêmica, o artista elabora há décadas livros/objeto, em paralelo aos trabalhos de maior apelo comercial. A produção e exposição desse gênero de livros foram, no entanto, consideravelmente ampliadas por ele nos últimos anos, quanto passou a se apropriar de exemplares de sua biblioteca pessoas, e a resgatar inúmeros papeis guardados por ele há décadas, em gavetas e pastas mantidas no ateliê, contendo esboços, croquis, frases, textos, anotações, além de fotografias, folders de exposições, cartas escritas e não enviadas, ou recebidas de diferentes destinatários e lugares.

Os livros como relicários do afeto e da memória

Ao transformar a biblioteca e o arquivo pessoal na matéria prima dos seus livros/objeto, o artista não propõe simplesmente um retorno ao passado. Recria e ressignifica memórias e afetos na arqueologia dos livros que elabora, intencionando distender e estabelecer novos sentidos para suas referências históricas, científicas, biográficas, artísticas, impregnadas nesses papeis amarelados pelo tempo. Por meio de um processo criativo e exercício experimental, recria ou reinventa, a partir desses guardados, novos repertórios narrativos e visuais, imaginários ou ficcionais.

Se ao vasculhar seu arquivo particular vão aflorando lembranças e vivências pessoais, familiares e artísticas, muitas delas já imprecisas ou mesmo esquecidas, Fernando Augusto não se limita a rememorá-los, mas vai recombinando, sobrepondo e amalgamando com elas outros processos e materiais, em

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

um verdadeiro palimpsesto. Modifica ou obstrui com camadas de tinta, parte do conteúdo dos textos de cartas não enviadas aos destinatários ou recebidas de diferentes remetentes, reinserindo-as nas páginas sequenciais dos livros/objeto de sua autoria. Insere sobre essas manchas pictóricas, ou mesmo sobre as partes legíveis dos textos, esboços, desenhos, colagens de fotografias, palavras ou frases, interferindo assim na narrativa (Figura 1). Fragmenta, modifica e atribui novos sentidos a essas cartas, desenhos antigos, folders e outros documentos encontrados nesses arquivos/relicários, enquanto depositários do afeto e da memória.

Se muitas dessas cartas amareladas pelo tempo foram guardadas dentro dos respectivos envelopes selados e carimbados, ao reutilizá-las e ao reinventar seu conteúdo em novos repertórios de imagens e discursos de natureza poética, ficcional e reflexiva. Assim, ao reordenar esses guardados nos livros/objeto, formulando a partir deles outras narrativas ficcionais e contextos visuais, o artista reformula pensamentos sobre seus próprios afetos, intimidades, frustrações, anseios e dúvidas. Fernando Augusto busca libertar-se de um sentimento de saudosismo, angústia, exorcizando pensamentos incongruentes ou fantasmáticos, por meio de um olhar muitas vezes carregado de ironia. Sinaliza por esse viés que a tentativa de atravessar e redimensionar o tempo/memória envolve um posicionamento ético e político.

Mas, mais do que partilhar alegrias e dramas, ou rememorar amores e desamores, interessa prioritariamente ao autor, por meio dessa organização cumulativa de imagens e textos, postular outra lógica particular ou subjetiva. Tal intenção transparece em intermináveis sequências de esboços gráficos, formulados sobre as áreas em foi obstruído ou suprimido o conteúdo das cartas, por meio de aguadas de tons avermelhados, em preto ou branco, inserindo sobre alguns trechos legíveis do texto esboços gráficos, ora de traços sintéticos e gestos impulsivos, ora de elaboração mais detalhada ou minuciosa. O mesmo ocorre com o nome do remetente escriturado nos envelopes das cartas, que é também eliminado do contexto para preservar sua identidade.

As páginas de muitos livros são compostas, no entanto, a partir de desenhos escriturados sobre suportes de papel branco, de diferentes dimensões e suavemente aquarelados, ocupando todo o campo visual. Formula imagens ora mais detalhadas, ora esquemáticas, inacabadas ou mesmo caóticas, às quais associa frases ou anotações de acontecimentos fragmentários do cotidiano, num processo em que texto e imagem se tornam equivalentes plásticos. Constitui uma espécie de diário, cujas ideias não seguem uma ordenação sequencial ou encadeamento narrativo lógico. Nessas configurações gráficas se desvelam

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Fernando Augusto, *Reflexões em torno da família* — Livro de artista (1992-3), Técnica mista sobre envelopes, 40 × 20 cm.

fragmentos desfocados de objetos, rostos, arcabouços de corpos femininos e masculinos, cabeças, bocas, mãos, troncos, ossos, corações, línguas, falos, curvas sedutoras, estabelecendo com eles um jogo ou montagem: desvendar e ocultar, potencializar e esmaecer, para interrogar a evidência do visível e a eficácia da representação.

Se tais elementos biomórficos não deixam de remeter à consciência e à afetividade do corpo, o autor não deixa de insinuar ou evocar referências autobiográficas, por meio da inserção nesses contextos de fotografias de corpos nus em poses sensuais. Esses substratos icônicos, de indicação erótica e cultural, associados a palavras soltas e frases, configuram hipertextos, formalizando nas páginas dos livros/objeto narrativas fragmentárias ou não lineares (Figura 2).. Tais estratégias visam instigar a curiosidade, a reflexão e a imaginação do interlocutor interativo, pois como observa Didi-Huberman (2008, p, 43): "A imagem exige de nós um posicionamento, por não ser possível recorrer a ela a não ser pela imaginação".

Assim, talvez se possa afirmar que não se trata de criar "um mundo de imagens, mas imagens-mundo", isto é, imagens que partilham o sensível e irradiam um campo de experiências variadas, que ganharão novos significados por meio da fruição e interação dos potenciais interlocutores desses livros (Amey, 2009: 17). Essa mesma assertiva é defendida também por Didi-Huberman (2008: 58-59), quando observa que na arte contemporânea os artistas buscam "criar uma imagem que seja um mundo em si mesmo, com sua própria coerência, sua autonomia, sua soberania: uma imagem que pensa. Ou seja, tudo o que se pode exigir de uma imagem de arte".

E se a intenção de Fernando Augusto é redimensionar dialeticamente nos livros imagens e textos, que não raramente são denotativos de paixão, desencanto, angústia, desamor e dor, ou a expressão de um sentimento "patético", que remete ao conceito de *pathos* ou à ideia warburguiana de *pathosformel*. Em outros casos, experimenta e metamorfoseia os signos verbo/visuais atribuindo-lhes uma exuberante potencialidade criativa, ao imbricar signos de sensualidade e erotismo enquanto marcas da cultura brasileira, numa referência a *ethos*. Essa área de convergência entre pathos e ethos, que também transparece na produção de pintura e fotografia do autor, caracteriza e estabelece um renovado encontro entre pensamento e forma, ordem e desordem, avanço e recuo, maneira encontrada para compreender aspectos da trajetória, da vivência e da experiência do artista com o ofício da arte.

Nesse sentido não parece mera casualidade que o artista nomeie algumas séries de livros ao conjunto de livros de *Diário de Bordo* ou *Confissões*, em que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

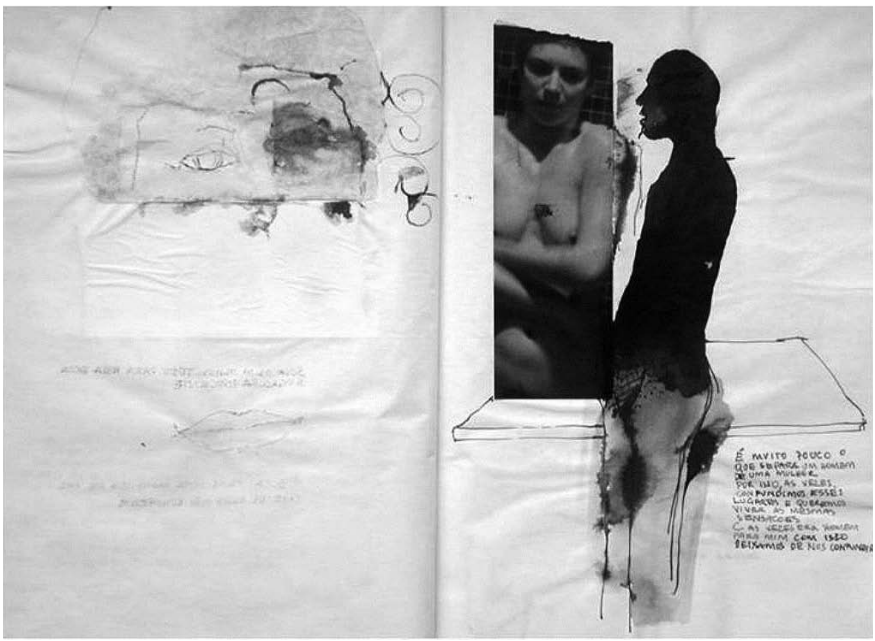


Figura 2 · Fernando Augusto, Livro de artista, série *Confissões*, técnica mista e colagem de fotografias, 50 páginas, 30 × 40 cm, 2001–2013, 7 volumes.

recorre à junção de cartas, fotografias e outras matérias de seu arquivo particular, com novos esboços, imagens, desenhos esquemáticos, frases ou textos. De maneira análoga fragmenta e atribui novos sentidos a telas, que por alguma razão foram descartadas, interrompidas ou abandonadas inconclusas durante o processo criativo, para inseri-las, potencializá-las, renová-las e sincronizá-las em trabalhos pictóricos mais recentes, denominados pelo autor de *Pintura sobre Pintura*.

Todavia, grande parte dos livros/objeto de autoria de Fernando Augusto institui-se como apropriação e reinvenção de livros antigos de arte, matemática, filosofia, literatura, e catálogos de exposições já lidos por ele, retirados de sua própria biblioteca. Interfere sobre os respectivos textos impressos, seja extraindo as palavras com um estilete para abrir cavidades no papel, seja cobrindo inteira ou parcialmente os signos ou códigos semânticos com camadas de tinta, deixando intactas uma ou duas palavras por página, procedimento que lhe possibilita criar outras narrativas não lineares, ou arquitetar poesias espaciais.

Em outros livros, cola sobre os textos impressos, palavras ou frases estranhos ao contexto, formalizando rasuras ou áreas de tensão, que modificam o sentido, a linearidade e a continuidade da narrativa. Interfere com tinta, grafite ou nanquim sobre as imagens impressas, transfigurando-as, metamorfoseando-as e transformando-as em *imago*, na mesma acepção postulada por Chiron:

> *O que faz da imagem uma imago é precisamente sua metamorfose ou a cor que a torna essencial. (...) Para criar uma imago, é preciso que a metamorfose afete tanto a forma quanto a cor, pois como queria Cézanne: Quando a cor alcança a sua verdadeira riqueza, a forma está em sua plenitude (...) impondo sua lei de equivalência entre a maneira de dar a ver e o que pede para ser visto* (CHIRON, 2009: 43 e 53).

Em parte desse repertório, denominado genericamente de *Biblioteca do Artista*, o autor cobre inteira ou parcialmente as páginas dos livros de que se apropria, com tinta vermelha ou preta. No primeiro caso, obtém um espaço topológico vermelho, oferecendo ao interlocutor a possibilidade de formular imagens imaginárias, que por não possuírem estrutura material tornam-se cambiantes ou mantêm-se em permanente reconfiguração. Nesses vermelhos incandescentes é possível formular imagens mentais, que no sentido hermenêutico do termo, possuem uma realidade própria ou subjetivamente auscultada e modelada por uma "consciência imaginante e não perceptiva", que "na ausência de um objeto real, encontra um equivalente, um *analogon*" (Soulages, 2009: 199).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

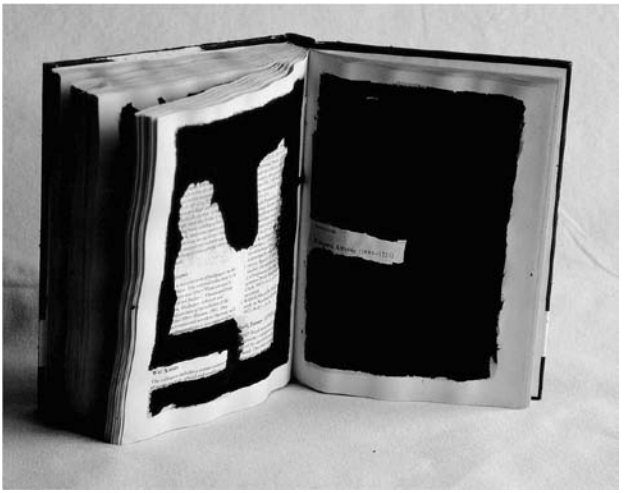




Figura 3 · Fernando Augusto, *Livro de Artista*, nanquim s/ papel, 200 p., 30 × 20 cm, 2007-2008.
Figura 4 · Fernando Augusto, *Livro de artista*, 2004-2007, nanquim sobre papel, 300 páginas, 30 × 20 cm. Foto do artista.



Figura 5 · Fernando Augusto, *Biblioteca do Artista*, acrílica s/livros, série de 100 livros de dimensões variadas, 2007-2008 (detalhe).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Considerações finais

Ao construir os próprios livros com um universo variado de imagens e textos, ou ao interferir parcial ou inteiramente nas páginas de livros já existentes em sua biblioteca, com tinta vermelha, preta ou branca, Fernando Augusto busca engendrar diferentes contextos visuais, semânticos e metafóricos, através dos quais distende, potencializa e realoca os conceitos tempo e memória. No segundo caso, bloqueia ou torna opaca a relação imediata com o mundo objetivo, transformando a superfície do papel em um campo aberto à imaginação e à subjetividade, problematizando a percepção e instigando a visão. Por essas estratégias de velar e desvelar, construir e desconstruir, o autor não deixa de referir-se à materialidade e a questões específicas da própria pintura.

Para que o leitor menos familiarizado com a manipulação desse gênero de obras, e para poder visualizar melhor toda trama verbo/visual nelas articulada, o artista opta por expor, às vezes, lado a lado, em folhas soltas, as páginas com os textos e imagens de livros ainda em processo, presas a paredes ou outras superfícies. E embora inove sempre no modo de mostrar ao público essa profícua produção, realizada ao longo de décadas, mais frequentemente, parte dela é exposta em suportes verticais lembrando estantes, enquanto que outra parte é colocada aberta sobre mesas, para ser manuseada pelos seus potenciais leitores/interlocutores, transformando assim o espaço dos museus e galerias num verdadeiro mar de livros ou em uma fascinante biblioteca interativa.

Referências

Amey, Claude. "Le revers de l´image", In: GIMENEZ, Marc. Org. e Apr. (2009). *Regards Sur l´image.* Paris: Klinsksieck, p.09-21.

Chiron, Eliane. "L´ Image en arte comme Imago", In: GIMENEZ, Marc. Org. e Apr. (2009). *Regards sur l´image.* Paris: Klinsksieck: 41-55.

Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo`. Diez fragmentos sobre la liberdad Estética". In: JAAR, Alfredo (2008). *La política de las Imágenes*. Santiago (Chile):Metais Pesados: 39-67.

Fabris, Annateresa e COSTA, Cacilda T. da (1985). *Tendências do Livro de Artista*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 3-8.

Soulages, Pierre. "Esthétique & philosophie de l´image", In: JIMENEZ, M. Org. e Apr. (2009). *Regards sur l´image.* Paris: Klinsksieck: 199-213.

A rotina como estrutura do tempo: *O cavalo de Turim* de Béla Tarr

'The Turin horse' from Béla Tarr

ANA VIEIRA RIBEIRO*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, pintora, arquitecta. Licenciatura em Arquitectura (pré-bolonha), pela Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL) Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ana.vieiraribeiro@gmail.com

Resumo: Béla Tarr, naquele que declara ser o seu último filme — *O cavalo de Turim* — fala de questões existencialistas, convidando ao questionamento acerca da forma como cada momento é vivido e propondo o envolvimento com o tempo. Apõe o episódio verídico de Nietzsche, quando este, em Turim, vê a sua vida irremediavelmente transformada, com a história de um pai e duma filha que vivem absortos na sua rotina quotidiana.
Palavras chave: time / end / quotidian / routine / Béla Tarr.

Abstract: *Béla Tarr, in his self-proclaimed last movie* — The Turin horse — *speaks about existential matter, inviting us to question about how every moment is lived, proposing an engagement with time. Affixes the true Nietzsche episode, when in Turin, he sees his life irrevocably changed, with the story of a father and daughter with a living engrossed in their daily routine.*
Keywords: *time / end / quotidian / routine / Béla Tarr.*

Introdução

Naquele que afirma ser o seu último filme, *O cavalo de Turim* (2011) e claramente não tão preocupado com questões da ordem da sobrevivência mais básica, o discurso de Béla Tarr torna-se existencial, convidando o espetador ao questionamento das ações do quotidiano e ao envolvimento com o tempo. Este tema

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de cariz metafísico, é consentâneo com a nova fase da sua vida, de autor reconhecido internacionalmente, e também com o evoluir político, económico e social do seu país, a Hungria. Demonstra, desta forma preocupações bastante diferentes das dos seus primeiros filmes que evidenciavam os problemas das famílias, da habitação e da política na Hungria sob a influência extremista soviética, assim como da visão transmitida pelos seus filmes após a libertação desse regime, que contam as desilusões duma mudança política e social que foi muito esperada e prometida mas que não trouxe grandes melhorias ao país.

Desenvolvimento

1. Momento de mudança — a loucura de Nietzsche

O cavalo de Turim, contém na sua narrativa, duas histórias distintas que numa visão de conjunto permitem perceber a mensagem do cineasta, conforme será explanado. Assim, no prólogo, sob um ecrã negro, é narrado o episódio verídico passado com Nietzsche, quando este em Turim impede o espancamento de um cavalo. Depois desse dia, Nietzsche terá passado o resto da vida «dócil e demente, entregue aos cuidados da mãe e das irmãs» (Béla Tarr, 2011a). Este curto episódio, que não volta ser mencionado, irá contaminar a experiência de visionamento da história seguinte, tanto pela simples referência ao filósofo que de imediato remete o espetador atento para o universo dos seus pensamentos, como pela própria situação retratada, que se demonstrará como uma parábola à restante narrativa.

O título, *O Cavalo de Turim*, é também ele uma referência ao prólogo e não à história central do remanescente filme, conferindo desta forma, relevância ao episódio inicial e sugerindo que não existe uma separação tão latente, como inicialmente possa parecer, entre as duas histórias.

2. A rotina como caminho para a morte

A segunda narrativa é apresentada através de Ohlsdorfer e da sua filha, testemunhando-se o seu quotidiano, no qual executam as rotinas diárias (Figura 1). Quase sem falar, quase sem se tocar, as personagens vivem na frugalidade, sem água canalizada ou eletricidade, sendo as suas refeições exclusivamente constituídas de Palinka e batata cozida, utilizando as mãos para comer; movimentam-se em conjunto, coordenados como um par de bailarinos sem alma, ensaiados pela repetição, numa atitude apática, sem indícios de qualquer prazer ou dor — como se apenas existissem.

Os longos e lentos planos-sequência, típicos de Béla Tarr, testemunham cada tarefa desempenhada, em *tempo real*, o que juntamente com a repetição destas ações de cada dia, reforça o peso do passar do tempo e da rotina, na





Figura 1 · Pai e filha executam as suas actividades diárias. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)
Figura 2 · Personagem à janela. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

estruturação da vida das personagens. A fotografia do filme, a preto e branco, acentua também o seu caráter sombrio e melancólico.

São acompanhados seis dias desta pequena família, durante os quais a normalidade vai sendo progressivamente quebrada, até atingir a não-existência, sendo estabelecido um paralelo entre os seis dias bíblicos da criação, e os seis dias de Béla Tarr: na história bíblica, durante os seis dias criativos, vão sendo geradas as condições para a vida (Bíblia, Génesis 1:1-31), no sentido não-existência — vida, já o rumo dos seis dias de *O cavalo de Turim* toma o sentido inverso, vida — morte, numa demonstração da forma como o tempo passa, em cada individuo, num caminhar para a morte, suscitando assim a reflexão acerca da forma como cada momento de vida é usufruído.

Outra forma do autor questionar acerca de como é fruído cada instante, é através da materialização duma personagem recorrente nos seus filmes: o *Homem à janela* (Jacques Rancière, 2011, p. 37) (Figura 2). Neste caso, as personagens quando se sentam à vez, defronte da janela, ali permanecendo imóveis a olhar para o exterior, não parecem questionar o porvir apresentando-se este gesto, como metáfora do esvaziar da mente e do tempo despendido perante o televisor.

A quebra da normalidade, já mencionada, é apresentada através de alguns episódios que pontuam a história, como prenúncios do fim. Passa-se a destaca-los da narrativa, mencionando-os cronologicamente, bem como dando atenção às reações das personagens aos mesmos, para posteriormente os analisar em conjunto:

3. Seis dias para o fim, ao som da música e do vento

Primeiro dia. Já deitados, o pai chama a atenção da filha:

> *Pai — O caruncho parou de roer. Há 58 anos que os ouço. Mas agora não se ouvem.*
> *Filha — Porque será, pai?*
> *Pai — Não sei. Vamos dormir.*

Segundo dia. O cavalo, depois de já emparelhado recusa-se a andar; mais tarde recebem a visita de um vizinho que num monólogo cataclísmico e irregular, declara que a cidade foi arrasada fazendo uma premonição do Fim. Ao longo monólogo, Ohlsdorfer limita-se a responder ao vizinho: «Deixa-te disso! Que disparate!»

Terceiro dia. O cavalo deixa de comer; passa pela casa um grupo de ciganos barulhentos (Figura 3) que servindo-se da água do poço sem pedir licença,





Figura 3 · Os ciganos tiram água do poço. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)
Figura 4 · A filha puxa a carroça. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

convidam a rapariga a ir com eles para a América (terra das oportunidades), ela afugenta-os.

Rapariga — Não vou convosco! Deus me livre!
Ciganos — Vais ver que gostas de lá estar!
Rapariga — Não me interessa! Larguem-me!

Antes de partir o patriarca cigano dá à rapariga um livro, dizendo-lhe «Pela água» e na manhã do dia seguinte o poço secou. A rapariga guarda o livro e lê-o. Este, fala dos lugares sagrados profanados e da consequente necessidade de um resgate de penitência. Ainda, ao se afastarem os ciganos cantam «A água é nossa! A terra é nossa! Tu és fraco! Vai morrer longe! Que a morte te leve!» Tanto a canção cigana como o livro tomam a aparência de profecias, ou de pragas lançadas.

Quarto dia. O poço secou; ao se aperceber disso o pai tem a sua única ação reativa e tentam sair do lugar: com a carroça cheia, a rapariga toma o lugar do equídeo e puxa-a, enquanto o pai limitado fisicamente a empurra como pode. O cavalo segue atrás (Figura4) numa patente inversão de papéis entre Homem e animal. Depois de uma breve tentativa, (provavelmente percebendo que a cidade foi mesmo arrasada, conforme o discurso do vizinho) desistem e voltam para trás, retomando a vida levada até aí.

Quinto dia. A escuridão assola-os repentinamente.

Filha — Que escuridão é esta, Papá?
Pai — Acende as lamparinas!

Algum tempo depois, as lamparinas (Figura 5) apagam-se e as tentativas de as reacender são infrutíferas. As brasas do forno também se extinguem.

Filha — O que vem a ser isto?
Pai — Não sei. Vamos para a cama.
Filha — Até as brasas se apagaram!
Pai — Amanhã voltaremos a tentar.

Sexto dia. O sol não nasce. Pai e filha, sentados à mesa, parecem ainda tentar encontrar vestígios de normalidade. O fogo também não terá ateado, pois

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

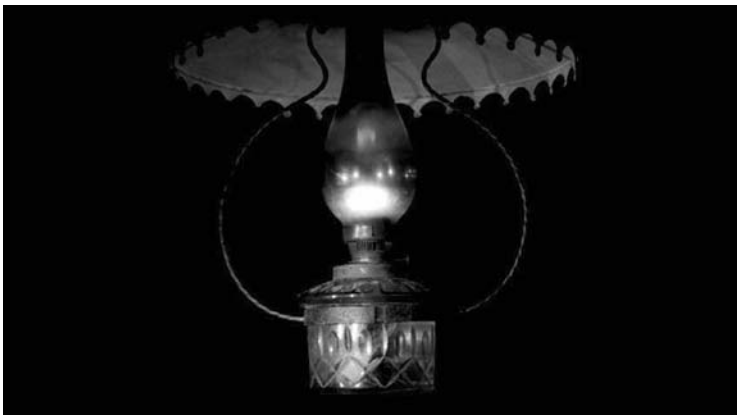




Figura 5 · Candeeiro a petróleo. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)
Figura 6 · O vento forte dificulta a tarefa de trazer água do poço. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla — *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

estão em total escuridão e na sua frente têm as batatas cruas que Ohlsdorfer, tenta comer; a filha já desistiu.

Béla Tarr, através da progressão que faz da narrativa, reforça a ideia de que tudo um dia acaba e portanto cada momento de vida deve ser consciente. Paralelamente aborda também o tema do questionamento (ou da ausência do mesmo). Perante os insólitos que se vão sucedendo a atitude de pai e filha nunca diverge, sendo que todas as situações anómalas até podem ser notadas, mas não são passíveis de discussão ou reflexão. A um caruncho que deixa de se ouvir após anos ininterruptos de atividade, ao breu repentino, ou ao fogo que não acende sem razão aparente, a resposta é a mesma «Não sei! Vamos para a cama. Amanhã voltaremos a tentar»; ao vizinho que diz que a cidade foi arrasada: «Que disparate!»; à promessa de um lugar melhor «Não me interessa!» Esta constante atitude de desinteresse, conformismo e resistência à mudança, é mais uma vez uma alusão ao não-questionamento do modo como se dirige a vida, e à forma como se tende ao alheamento das consequências disso sendo uma imagem do poder e do paradigma da atualidade.

A música de Mihály Vig, única existente no filme, irá constantemente, desaparecer e ressurgir; trata-se duma música cíclica, densa e hipnotizante, que confere uma camada de tensão ao filme. Sedutora, quando presente complementa os gestos do par, acentuando através da sua estrutura circular o peso da rotina que estes executam, o peso dos dias iguais.

O vento, fruto de uma tempestade seca que os assola, é a outra constante; nas cenas exteriores ganha uma presença sonora e visual, que à imagem de filmes anteriores, poderíamos sugerir que se trata de mais uma personagem — quem sabe a personificação de um espírito portador de mensagens cataclísmicas omnipresente (Figura 6).

Conclusão

Este filme é, desta forma, uma caricatura algo pessimista ao modo como o Homem frui a vida, por se abstrair do valor da mesma deixando-se absorver pela rotina, sem se questionar ou tentar criar para si momentos de exceção. Conforme a referência do prólogo ao filósofo — estas personagens vivem um modo de vida convencionado, apenas existindo, sem demonstrar vontade de controlo sobre as suas vidas sendo, desta forma, levadas pela vida em vez de a levarem. O autor remete-nos, desta forma, a conceitos Nietzschezianos como o da *vontade de poder* ou a *afirmação incondicional da Vida e do Ser*. Béla Tarr — como Nietzsche — afirma o seu repúdio por tudo o que desvaloriza a dignidade humana, fazendo deste filme a sua derradeira afirmação, ao declarar que será o seu último projeto pois já disse tudo o pretendia (Béla Tarr, 2011b).

Todos, seremos inevitavelmente surpreendidos pelo fim, sendo o fundamental a forma como aproveitamos a viagem, como vivemos cada momento, nas palavras do autor:

> *A maioria das pessoas ignora o tempo. Eles não tomam em conta o facto de que o tempo não é eterno. E que só termos uma vida. E a questão principal é: a qualidade dessa vida, como estamos a gastar o nosso tempo. O que estamos a fazer. [...] Como podemos mostrar-te a complexidade da vida quando estás só a fazer a tua rotina diária, quando estás só a fazer a tua atividade normal? Qual a diferença entre um dia e o outro? O que acontece contigo entre segunda e quarta? Esta é a pergunta principal que foi importante para nós. Só dizer-te algo que é terrivelmente doloroso. Tu tens uma vida, e estás a fazer a tua rotina diária e a cada dia estás a perder algo. E se não estás envolvido com o tempo então estás a seguir um guião, sabes? E isso é o que não queremos porque para nós o filme não é a história. O filme é para nós mais complexo e rico. Tentamos tocar o universo das coisas a que chamamos "Ser"* (Béla Tarr, 2011c).

Referências

Rancière, Jacques (2011) — *Béla Tarr: le temps d´après*. Terceira edição. Paris: Capricci, 2012.

Tarr, Béla (2011ª) — *O cavalo de Turim* [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)

Tarr, Béla (2011c) — Entrevista para EnFilme [on-line] publicada a 25 Out 2011 [consulta 2013-01-21], disponível em http://www.youtube.com/watch?v=nXVV2QTKGGQ-entrevista

Tarr, Béla POLLARD, Gary (2011b) Entrevista a Béla Tarr [on-line] publicada a 3 Jan 2011 [consulta 2013-01-21], disponível em http://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: *software* Vocaloid como catalisador de criações colectivas, *grassroots* e multidisciplinares na subcultura *otaku*

The Massive Colaboration of Hatsune Miku: Vocaloid software as a catalyst for collective, grassroots and multidisciplinary creation in otaku subculture

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura na Faculdade na Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

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: ana.matilde.sousa@gmail.com

Resumo: Hatsune Miku — que significa "primeiro som do futuro" —, é o mais popular avatar humanoide do sintetizador vocal VOCALOID. Sob a sua égide, têm-se desenvolvido, na subcultura japonesa otaku (nerd ou geek), práticas de colaboração massiva na criação de conteúdos multimédia; mas também estéticas de vanguarda, como a ópera sem intérpretes humanos, The End. Acima de tudo, Miku é um espaço afectivo onde se renegoceiam os papéis de autor, commodity e fã.
Palavras chave: Hatsune Miku / avatar / colaboração / fãs / Japão.

Abstract: *Hatsune Miku — meaning "first sound of the future" — is the most popular humanoid avatar of the vocal synthesizer VOCALOID. Under its umbrella, the Japanese otaku (nerd or geek) subculture has been developing practices of mass collaboration in the creation of multimedia content; but also avant-garde aesthetics, like the opera without human interpreters, The End. Above all, Miku stands as an affective space where the roles of author, commodity and fan are renegociated.*
Keywords: *Hatsune Miku / avatar / collaboration / fan labor / Japan.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução: a sua origem

Este texto não é sobre um, mas *milhares* de criadores. Todos têm algo em comum: o fenómeno japonês da digital Hatsune Miku (HM). Escrito 初 (*hatsu*) 音(*ne*) ミク (*miku*, leitura alterativa de 未来, *mirai*), o nome anuncia o "primeiro som do futuro" (Vocaloid Wiki, s.d.). Os seus longos totós azul-esverdeados foram eleitos os mais icónicos da década de 2000, sucedendo-se à rainha dos totós dos anos 90, Sailor Moon (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas, ao contrário da sua predecessora, HM não é uma personagem de *manga* ou *anime*. É o avatar humanoide de um sintetizador de voz, o resultado inesperado de uma história que remonta ao início dos *noughties*.

"*VOCALOID*" é a palavra-chave. Contracção de "*vocal*" e "*android*", trata-se de um *software* comercial desenvolvido pela Yamaha Corporation, a partir da investigação liderada por Hideki Kenmochi — o "pai do *VOCALOID*" — na Universidade Pompeu Fabra de Barcelona, em 2000 (Vocaloid Wiki, s.d.). O *software* permite aos utilizadores reproduzirem sequências vocais realistas a partir de bibliotecas sonoras de vocalizações humanas. Basta, para tal, introduzir sílabas num editor, atribuir-lhes notas musicais e ajustar inflexões como o *vibrato* ou o crescendo (Oppenneer, 2011) (Figura 1). Basicamente, são cantores virtuais que possibilitam criar canções sem recorrer a um vocalista humano.

Os primeiros dois *VOCALOID*, chamados L♀LA e LE♂N, entraram no mercado em Janeiro de 2004, pela mão da companhia britânica Zero-G Limited (ZGL) (Oppenneer, 2011). Nas embalagens, os "personagens" limitavam-se, então, a imagens fotográficas de bocas humanas (uma feminina, outra masculina), indicando o género da voz (Figura 2). Em Julho, a ZGL lançou ainda MIRIAM, com a voz da cantora *pop* Miriam Stockley e um seu retrato realista na capa (Vocaloid Wiki, s.d.) .

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

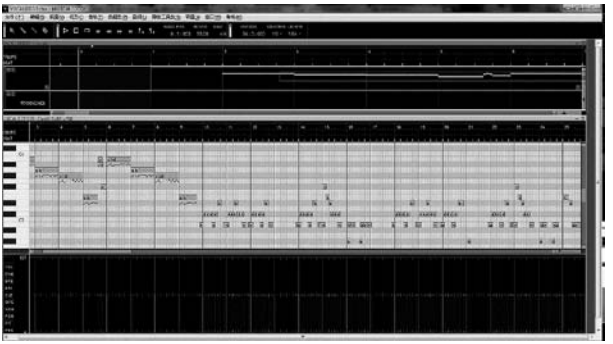




Figura 1 · Painel de edição do *software Hatsune Miku V3*.
Figura 2 · Em cima, *Box art* de *L♀LA*, *LE♂N* e *MIRIAM* (2004).
Em baixo, *Box art* de *MEIKO* (2004) e *KAITO* (2006).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Em Novembro do mesmo ano, a companhia Crypton Future Media (CFM) lança o primeiro *VOCALOID* japonês, MEIKO (Oppenneer, 2011). Na *box art*, em vez de bocas sem rosto ou retratos realistas, Wataru Sasaki (*a.k.a* Wat, responsável pelos *VOCALOID* da companhia nipónica) decidiu colocar a ilustração de uma rapariga em estilo *anime* (Figura 2). MEIKO foi bem recebida pelos consumidores, incentivando a CFM a investir numa estratégia de *marketing* que aliasse a biblioteca vocal ao *character design* (Oppenneer, 2011). Apesar disso, o *VOCALOID* masculino KAITO (Fevereiro de 2006) foi um fracasso comercial (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas o seu *design* — cabelo azul e indumentária futurista — apresentava já um premonitório aroma *sci-fi* distinto do estilo *plain jane* de MEIKO (Figura 2). Contudo, é importante notar que, segundo Wat, nem MEIKO nem KAITO foram originalmente concebidos com a intensão de atribuir uma personalidade ou carácter particular aos *VOCALOID* (Vocaloid Wiki, s.d.).

Em Junho de 2007, a pequena companhia sueca Power FX lançou Sweet ANN, a primeira voz para o *VOCALOID 2*, uma versão melhorada da tecnologia original (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas seria preciso esperar até 31 de Agosto e pelo sétimo *VOCALOID* (terceiro japonês) para se assistir à revolução chamada Hatsune Miku (Figura 3). Desta vez, a CFM refinou a estratégia, apresentando HM como a primeira das chamadas *VOCALOID Character Vocal Series* (Vocaloid Wiki, s.d.). Mais do que um boneco na embalagem, HM era um *avatar*, "uma diva androide num futuro próximo em que as canções se perderam" (Vocaloid Wiki, s.d.), completa com informação física detalhada (16 anos, 1,58 cm, 42 kg). O sucesso comercial de HM foi imediato, inesperado e sem precedentes, transpondo o seu público-alvo original (produtores profissionais) para cair nas graças dos criadores amadores da subcultura *otaku* (o equivalente japonês do *nerd* ou *geek*) (Vocaloid Wiki, s.d.).

1. A sua aparência

O segredo para a fama de HM reside na sua combinação distinta de som e *character design*. Este último foi encomendado a KEI — um jovem ilustrador competente (mas não excepcional), conhecido pelo seu estilo *moé* (muito em voga na indústria de entretenimento japonesa deste o início da década de 2000) —, com a condição de seguir o esquema de cores típico dos sintetizadores Yamaha (preto e azul-esverdeado) e a personagem ser um androide (Vocaloid Wiki, s.d.). O parto foi difícil (Vocaloid Wiki, s.d.), mas ao final de um mês Kei "entrega": HM é uma síntese perfeita do *zeitgeist otaku*, a começar pelos totós e *headgear* à la Sailor Moon da era digital, passando pela sua vestimenta entre o *seifuku* (uniforme escolar japonês) e a fantasia *sci-fi*, até à silhueta desenhada para encaixar

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · *Box art* (Crypton Future Media, Inc. e KEI, 2007) e *character design* KEI, 2007) de *Hatsune Miku*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Di Gi Charat, ou Digiko, mascote da cadeia de lojas de *anime* e videojogos Broccoli (Koge-Donbo, 2000). As palavras circundantes indicam elementos-*moé* integrados no seu *character design*, cada um com uma genealogia traçável no imaginário colectivo da subcultura *otaku*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

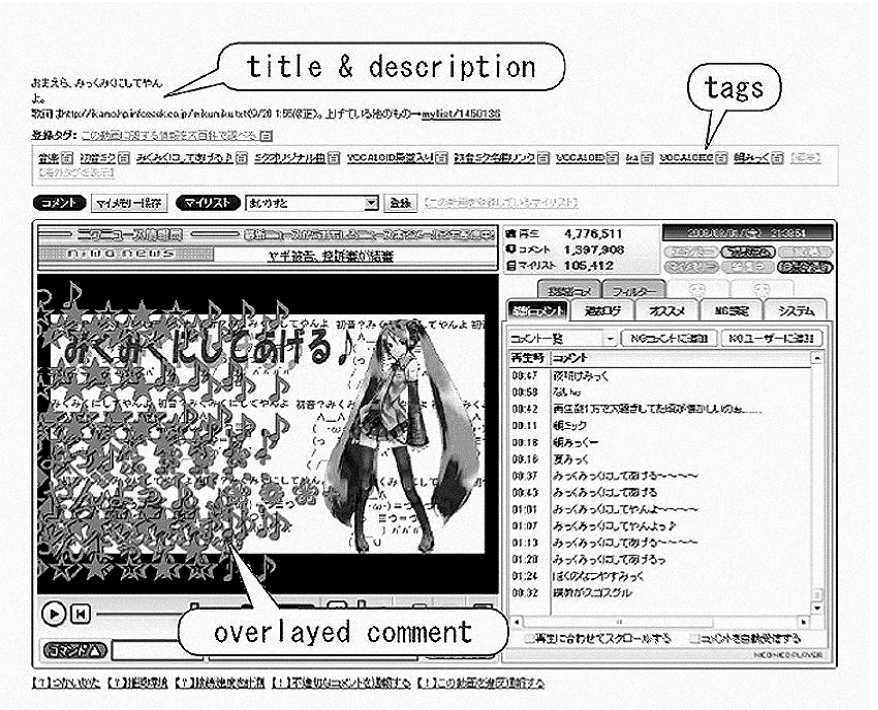


Figura 5 · Interface de *video-sharing* no *site* japonês *Niconico* (Hamasaki e Takeda et al., 2008).
O *Niconico* era anteriormente conhecido como *Nico Nico Douga*, tendo o nome sido alterado em 2012.

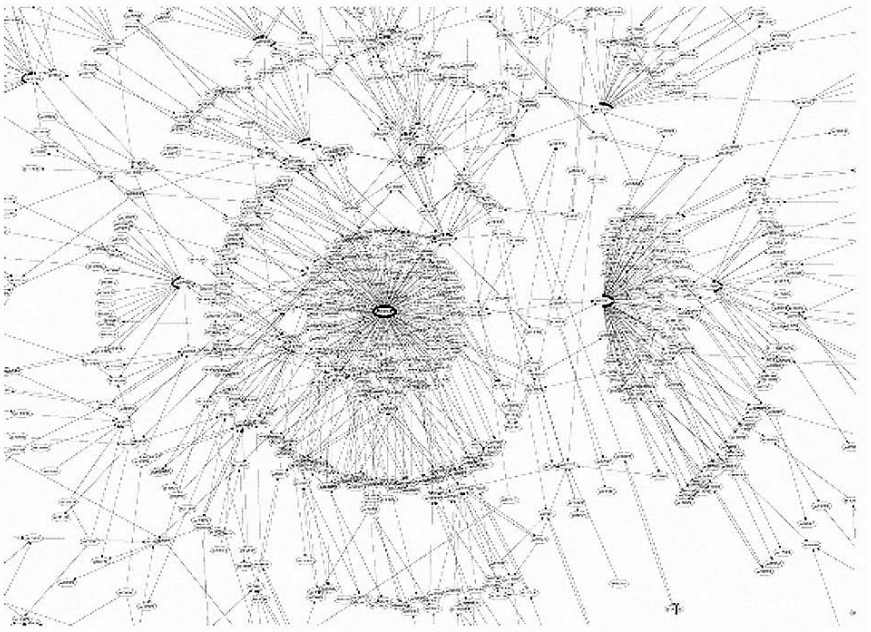


Figura 6 · Exemplo de rede de criação de dois vídeos de Hatsune Miku no *Niconico* (Hamasaki e Takeda et al., 2008).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

nos trâmites do cânone *moé* (cabeça grande, ombros estreitos, peito pequeno, cintura larga, braços e pernas esguios), com *vibes* de *lolita* na saia armada tipo abajur (Figura 3). A voz, criada a partir de *samples* da actriz Saki Fujita (Oppenneer, 2011), combina com a sua aparência: *cute*, infantil e aguda — ostensivamente artificial —, difere da tendência mais naturalista, *soul* e/ou madura dos *VOCALOID* precedentes.

Apesar da sua eficácia viral, o *design* de HM não é particularmente virtuoso, artístico ou original. Nem, tão pouco, sustentado pelo arco narrativo de uma banda desenhada, desenho animado, videojogo ou novela; apenas pelo cenário, muito geralista, de uma diva androide do futuro. O sucesso deste tipo de personagens na subcultura *otaku* — "jovens tecnocratas fanáticos que coleccionam informação pela informação" (Toop, 1995: 150) (para citar um autor ligado ao território musical, David Toop) — não é inédito. Em *Otaku: Japan's Database Animals*, o teórico crítico Hiroki Azuma refere-se ao caso de Di Gi Charat, a mascote de uma loja de *anime* e videojogos criada em 1998 (quase 10 anos antes de HM), que ganhou popularidade apenas com base na sua aparência (Figura 4). Só *a posteriori* foram criadas narrativas para a personagem (*manga* e *anime*), com base em decisões corporativas e colectivas, por vezes recorrendo a sondagens directas aos fãs (Azuma, 2009: 39-41). Hoje em dia, o *design* de Di Gi Charat parece algo démodé, mas tal como HM, a chave para o seu sucesso não foi a originalidade ou "bom gosto", mas o "resultado do *sampling* e combinação de elementos populares da cultura *otaku* recente, como se para minimizar a autoria do *design*" (Azuma, 2009: 42).

Como sugere Azuma, estes personagens — que são *chara* (ou *kyara*), uma versão abreviada (em sentido literal e metafórico) de "*character*" — funcionam como canais de acesso à camada mais interna da mundividência pós-moderna dos *otaku*: a "grande não-narrativa" da base de dados (Azuma, 2009: 54). Podemos imaginá-la como uma *cloud* onde estão "armazenados" pedaços de informação (visual e de outros tipos), afectivamente carregados, designados "elementos-*moé*" (Azuma, 2009: 42) (Figura 4). Quando combinados em personagens, estes elementos-*moé* despoletam no consumidor uma resposta emocional empática (o *chara-moé*) que induz ao seu consumo excessivo (Azuma, 2009: 42). Os *chara* são, assim, personagens pós-autorais desenhados para o colectivo e fruto de um *know-how* aperfeiçoado de (re)composição de elementos pré-existentes. Kei, como seu estilo inconspícuo e sensibilidade para a estética contemporânea do *moé*, conseguiu com HM criar um destes "médiuns," um intermediário entre o mundo dos vivos e o submundo inorgânico da base de dados.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

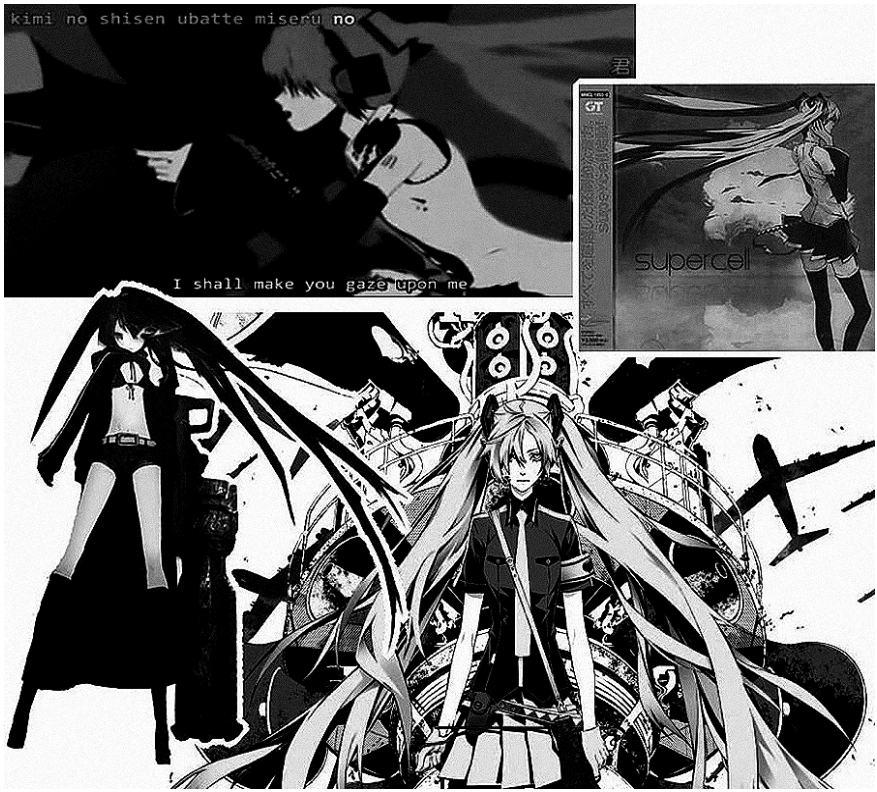


Figura 7 · Exemplo de diversos *outputs* do grupo Supercell. Em cima: *still* do videoclipe da música *Koi Wa Sensou* [*Love Is War*], Supercell, 2008). À direita: face anterior do CD *Supercell Feat. Hatsune Miku* (Supercell, 2009). Em baixo: ilustração de Miwa Shirow para a canção *Koi Wa Sensou* (Miwa Shirow, 2008). À esquerda: ilustração da personagem *BLACK★ROCK SHOOTER* (Huke, 2008), derivativa de Hatsune Miku, que inspirou Ryo a compor a música homónima.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

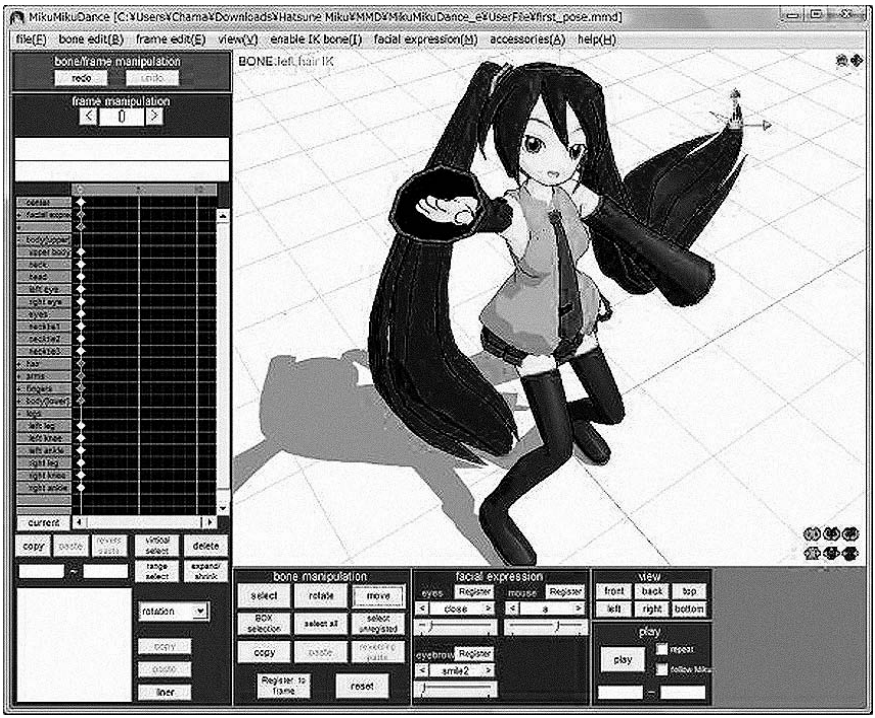


Figura 8 · Aspecto do *Miku Miku Dance* (Yu Higuchi, 2008). O *software* inclui modelos 3D de vários *VOCALOID* e uma interface *user friendly* com base na manipulação de pontos de ancoragem. A comunidade tem vindo expandido a base de modelos originais, editando-os e criando novos modelos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 9 · Hatsune Miku "ao vivo" no Miku no Hi Kanshasai 39's Giving Day, em Tóquio (2010).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. As suas canções

Sem a marca vincada do autor, HM torna-se num receptáculo da dádiva dos fãs — as canções que lhe são escritas —, numa entidade abrangente capaz de albergar uma massa de desejos e interesses individuais. Por um lado, a sua voz é um elemento integrador de todas as canções, tornando-as imediatamente reconhecíeis como "uma canção de Hatsune Miku" (por muito diferentes que sejam em termos de estilo ou origem). Por outro, o *character design* maleável sobrevive às mais radicais transformações, mantendo a ilusão de uma persona constante. Esta é a génese de HM enquanto fenómeno de "criação colaborativa em massa" (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 165) cujo desenvolvimento está fortemente ligado ao *site* japonês *Niconico* (*NN*).

O *NN* é uma plataforma de *video-sharing*, semelhante ao *YouTube* em termos de funcionamento e popularidade, com a diferença do interface permitir aos utilizadores colocarem comentários directamente sobre qualquer momento e qualquer parte do vídeo (Figura 5). Esta característica possibilita um "sentimento de compartilha da experiência de visionamento virtualmente" (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166), bem como uma dinâmica de *feedback* mais fluída, imediata e específica que potencia a evolução e difusão dos conteúdos multimédia. De facto, em menos de um ano após o lançamento da diva *VOCALOID*, surgiram mais de 36 000 vídeos com o *tag* "Hatsune Miku" no *NN* (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166) e, actualmente, o número já sextuplicou. Cada vídeo é o resultado da colaboração entre diferentes tipos de criadores — na maioria amadores e fruto do *networking* virtual —, incluindo compositores, liristas, ilustradores (muitos criadores de fanzines autopublicados de *manga*), animadores 3D, realizadores ou editores (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166). É comum, na descrição das novas criações, incluir *hyperlinks* para outros vídeos, dos quais tenham sido citados sons, imagens ou qualquer outro conteúdo (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167). A rede de um único vídeo pode traduzir-se em mais de 2 000 criadores envolvidos e mais de 4 000 relações estabelecidas entre eles (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167) (Figura 6). Um exemplo desta dinâmica colaborativa é o colectivo Supercell (autodenominado "uma superunidade de entretenimento" (Supercell.jp, n.d.)), responsável por alguns dos vídeos mais populares de HM no *NN*. Começado como grupo musical autopublicado na mega-convenção de banda desenhada Comiket (o evento *otaku* por excelência), a sua formação mais alargada incluiu 11 elementos ancorados em torno do compositor e lirista Ryo, entre os quais ilustradores — como Miwa Shirow, autor do popular *manga Dogs*, ou Huke, ilustrador da *visual novel Steins; Gate* —, *designers* e animadores que, conforme as necessidades do projecto, se juntam em diferentes agrupamentos para dar resposta a um objectivo criativo comum (Robson, 2010). Ademais, os Supercell enformam uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 10 · À esquerda: *poster* para *The End* (YKBX, 2013). À direita: vistas da ópera multimédia *The End* no Yamaguchi Center for Arts and Media (Keiichiro Shibuya, Toshiki Okada e YKBX, 2012).

tendência, no *NN*, de vídeos que não se limitam a utilizar o *character design* e biblioteca vocal de HM e outros *VOCALOIDS*, mas apropriam-se deles, modificando-os e criando novos *chara* e cenários derivativos que, por sua vez, serão alvo de derivação (*e.g. BLACK★ROCK SHOOTER*) (Figura 7).

HM é, de resto, uma incubadora de *alter egos* — que variam em termos de cenário (da colegial à sereia, da vampira vitoriana à heroína *cyberpunk*), de *character design* (alterando elementos como a cor do cabelo ou indumentária), de personalidade e, inclusivamente, de género e orientação sexual —, alguns oficialmente reconhecidos pela CFM. O *boom* de vídeos no *NN* é também alimentado por programas de *freeware* como o *MikuMikuDance* (criado pelo programador independente Yu Higuchi), concebido para que qualquer fã, mesmo sem conhecimentos de animação 3D, possa coreografar, manipular, animar e produzir vídeos com os *VOCALOID* (Oppenneer, 2011) (Figura 8). Estes e outros factores (como o *cosplay* ou os personalizados *UTAUloid*) enformam a natureza única dos conteúdos multimédia por detrás do fenómeno HM.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3. A sua performance

Em 2009, a CFM promoveu os primeiros concertos "ao vivo" de HM (Vocaloid Wiki, s.d.). Nestas performances, em que a parte instrumental é tocada por músicos (humanos) em palco, HM e outros *VOCALOID* são projectados num ecrã transparente, criando um efeito de tridimensionalidade. O público, munido de *glowsticks*, vê-se também reflectido neste vidro, numa adequada metáfora do processo de criação colaborativa em massa que HM representa: profundamente interdependentes, autores (artistas amadores e autopublicados), actor (HM) e espectadores (fãs) intersectam-se como num sistema de vasos comunicantes, em que os consumidores-produtores *fazem* o performer (que, literalmente, são existe sem eles) (Figura 9). Neste sentido, a componente inovadora destas performances ultrapassa a tecnologia holográfica ou ideia do ídolo *pop* virtual (nenhum deles, em si, novidade). Antes, a sua magnitude — só possível na era da Web 2.0 —, implica uma expansão da cartografia do processo criativo a modos alternativos de produção, consumo e distribuição de artefactos culturais na mediasfera contemporânea.

Podemos argumentar que, apesar de tudo, o produto final continua espartilhado pelos formatos mais convencionais: canções e videoclipes *pop*, interpretados por uma cantora *pop* em concertos *pop*. No entanto, esta não é uma condição *sine qua non* de HM, como prova o recente espectáculo *The End*, apresentado no Yamaguchi Center for Arts and Media em Dezembro de 2012. Concebido por Keiichiro Shibuya (músico e artista visual) e Toshiki Okada (escritor e dramaturgo) durante as suas residências no YCAM, *The End* é uma ópera multimédia sem participação de intérpretes humanos, em que HM é a protagonista e as árias e recitativos são compostos utilizando o *software VOCALOID* (YCAM.JP, 2012). A equipa de produção contou com visuais do premiado *designer* gráfico YKBX (Masaki Yokobe), programação de PinocchioP (compositor originário do *NN*) e figurinos de Marc Jacobs, director artístico da Louis Vuitton — cuja associação com artistas japoneses tem precedentes nas famosas colaborações com Takashi Murakami —, jogando com o icónico padrão axadrezado da marca de modo a evocar o pixel (Le Blanc and Masami, 2012). Numa narrativa onde a diva se vê confrontada com a possibilidade da sua morte, esta alusão à natureza digital dos *VOCALOID* perpassa a estética visual e sonora *uncanny* e refinada de *The End*, demonstrando a abertura de HM às estéticas de vanguarda (Figura 10).

Conclusão

Procurei, neste texto, argumentar que compreender Hatsune Miku implica, necessariamente, compreende-la enquanto criação colectiva em massa. É um espaço afectivo de partilha e pertença comunitária, brotado das condições e contradições particulares da sociedade híper-comoditizada e híper-mediada

do Japão tardo-moderno. Aqui reside o seu potencial que, se não directamente político, será pelo menos "justapolítico" (Berlant, 2008), *i.e.* justaposto ou nas proximidades dos lugares legitimados da acção política. Por esta razão, Hatsune Miku e os *VOCALOIDS* funcionam como catalisadores para produções *grassroots* de colaboração colectiva e multidisciplinar na subcultura *otaku*, onde se renegoceiam posições relativas entre autor, *commodity* e fã.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Akane (2012) s/t. [Consult. 2014-01-26] *Screenshot*. Disponível em <URL: http://2.bp.blogspot.com/-LgD8TjV-B2g/TxNRiX21PwI/AAAAAAAAAAM/atMjy5GdlNE/s1600/QQ%25E6%2588%25AA%25E5%259B%25BE20120115170535.jpg>

Azuma, Hiroki (2009) *Otaku: Japan's Database Animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0816653522

Berlant, Lauren (2008) *The Female Complaint:* The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0822342021

Crypton Future Media, Inc. e Kawasaki, Takashi (2006), *Ofclboxart cfm Kaito*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static1.wikia.nocookie.net/__cb20100518093426/vocaloid/images/a/af/Ofclboxart_cfm_Kaito.jpeg>

Crypton Future Media, Inc. e KEI (2007), *Ofclboxart cfm Hatsune Miku*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static3.wikia.nocookie.net/__cb20100518100551/vocaloid/images/6/65/Ofclboxart_cfm_Hatsune_Miku.jpg>

Crypton Future Media, Inc. e Wasshi (2004), *Ofclboxart cfm Meiko*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static3.wikia.nocookie.net/__cb20100518093525/vocaloid/images/2/25/Ofclboxart_cfm_Meiko.jpg>

Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) *Figure 1: Screenshot of Nico Nico Douga. Screenshot*. Disponível em Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166.

Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) *Figure 2: Reference Network*. Diagrama. Disponível em Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167

Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) Network Analysis of Massively Collaborative Creation on Multimedia Contents: Case Study of Hatsune Miku Videos on Nico Nico Douga. "UXTV '08 Proceedings of the 1st international conference on Designing interactive user experiences for TV and video", comunicação apresentada na UXTV '08, Silicon Valley, 22-24 de Outubro. Nova Iorque: ACM International Conference Proceeding Series, 165-168. ISBN: 978-1-60558-100-2 doi: 10.1145/1453805.1453838

HatsuneMiku. 2012. 【渋谷慶一郎・初音ミク】 オペラ 「*THE END*」【*VOCALOID OPERA*】[Online]. [Consult. 2014-01-26]. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=UUxxYVbDxw0>

Higuchi, Yu [autor do *software MikuMikuDance*] (s.d.) s/título [Consult. 2014-01-26] *Screenshot*. Disponível em <URL: http://chikiotaku.mx/files/2010/11/miku-miku-dance.jpg>

Huke (2008), *Blackrockshooter byhuke*. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: http://static4.wikia.nocookie.net/__cb20121128184217/vocaloid/images/a/a4/Blackrockshooter_byhuke.jpg>

KEI (2007), *Ofclboxart cfm Hatsune Miku-illu*. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: http://static2.wikia.nocookie.net/__cb20090627025161/vocaloid/images/f/f9/Ofclboxart_cfm_Hatsune_Miku-illu.jpg>

Koge-Donbo (2000) *N0. 10* 初川 でじこ

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

のパーティー. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em Koge-Donbo (2000) *DI GI CHARAT Chocola 2000 Gashu*. Tóquio: Broccoli Co., Ltd., s/p. Disponível em <URL: http://www.soaringrabbit.com/dgc/pics_chocola_artbook.html>

Le Blanc, Steven. and Masami, M. (2012) Hatsune Miku Stars in Humanless Opera "THE END", It Ain't Over 'Till the Incredibly Skinny Vocaloid Sings. [online] *RocketNews24*, 23 de Novembro. Disponível em <URL: http://en.rocketnews24.com/2012/11/23/hatsune-miku-stars-in-humanless-opera-the-end-it-aint-over-till-the-incredibly-skinny-vocaloid-sings/> [Consult. 2014-01-26].

Oppenneer, Mark (2011) *Seeking Hatsune Miku*. [online] Disponível em <URL: http://seekingmiku.wordpress.com/> [Consult. 2014-01-26].

Robson, Daniel (2010) Supercell's synthetic pop wins real fans. [online] *The Japan Times*, 5 de Fevereiro. Disponível em <URL: http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/02/05/culture/supercells-synthetic-pop-wins-real-fans/#.UuT8fBDFKM8> [Consult. 2014-01-26].

Shirow, Miwa (2008), 恋 は 戦 争 [*Koi Wa Sensou*, "*Love Is War*"]. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: http://otakunosaigo.files.wordpress.com/2011/09/hatsune-miku-of-love-is-war-illustration-for-shirow-miwa-3.jpg>

Supercell (2008), 恋 は 戦 争 [*Koi Wa Sensou*, "*Love Is War*"]. [Consult. 2014-01-26] *Still*. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=g1Dqb6uJ8WY>

Supercell (2011), *Supercell*. [Consult. 2014-01-26] Capa de álbum. Disponível em <URL: http://img.amiami.jp/images/product/main/091/CD-3534.jpg>

Supercell.jp. n.d. *ENGLISH | supercell Official Web*. [online] Disponível em <URL: http://www.supercell.jp/english.html> [Consult. 2014-01-26].

Toop, David (1995) *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres: Serpent's Tail.

Vocaloid Wiki (s.d) *Hatsune Miku*. [online]

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O "Eu" e o "Outro" nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach

The "I" and the "Other" on the portraits and self-portraits of Cris Bierrenbach

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual na área de fotografia. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico, UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA, UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (IA, UFRGS). Professora universitária (Fabico, UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação Social. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Floresta, Porto Alegre — RS, CEP 90035-006, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho fotográfico da artista brasileira Cris Bierrenbach, cujos trabalhos "Auto-retrato"(2003) e "Sem Nome" (2003) serão analisados. A artista realiza retratos e autorretratos através do processo fotográfico histórico do daguerreótipo para propor uma nova maneira do espectador "se ver" na obra, incorporando-se a esta.
Palavras chave: Cris Bierrenbach / fotografia / daguerreótipo / retrato / autorretrato.

Abstract: *This paper presents the photographic work of Brazilian artist Cris Bierrenbach whose works "Auto-retrato" (2003) e "Sem Nome" (2003) will be analized. The artist presents portraits and self-portraits through the historical photographic process known as daguerreotype and suggests a new approach for the spectator "to see himself" in the work of art, becoming part of it.*
Keywords: *Cris Bierrenbach / photography / daguerreotype / portrait / self-portrait.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964), que desde a década de 90 exerce atividades artísticas ligadas à fotografia, a ilustração e a curta e longa metragens. Suas séries fotográficas abordam retratos, autorretratos e partes do corpo dentro de uma vasta produção artística, e, parte dessa produção, através de processos tradicionais, experimentais ou históricos da fotografia.

Em 2004 recebe o Prêmio Porto Seguro Pesquisas Contemporâneas em São Paulo (por trabalhos em daguerreótipos) e, em 2005, é lançado livro de seu trabalho na coleção *Fotoportátil* da editora Cosac Naify. A artista expõe regularmente no Brasil e no exterior. Seu trabalho integra coleções, dentre elas a do MASP/Pirelli, Gilberto Chateaubriant e da *Maison Européenne de la Photographie*, por exemplo. Ela também foi repórter fotográfica do Jornal Folha de São Paulo e da Revista da Folha do mesmo jornal. Colabora como fotógrafa e ilustradora de várias publicações brasileiras como as revistas Elle, Marie Claire, Veja, Uma, Vogue, Republica, Capricho e outras.

Pretende-se abordar através do artigo uma determinada parte de sua produção, exemplificada através dos trabalhos "Auto-retrato" (2003) e "Sem nome" (2003). As duas séries utilizam-se de uma técnica fotográfica histórica denominada daguerreótipo (de 1839). Importante para compreender sua obra, e em particular estas duas séries, foram as consultas ao site pessoal da artista e à tese de Maria Paula Palhares Fernandes sobre cadernos de artistas e seu capítulo três (sobre Cris Bierrenbach), assim como os anexos com sua biografia e entrevista.

Percebe-se como uma das estratégias dentro da arte contemporânea a retomada do fazer de processos fotográficos históricos como o daguerreótipo, papel salgado, *photogenic drawing,* cianótipos, goma bicromatada, albumen, *ambrotypes* e *tintypes.* Como aponta Charlotte Cotton (2010: 206) alguns artistas as utilizam "para retornar à primitiva magia alquímica da fotografia em registrar coisas vivas". O termo também foi usado na exposição "Alchemy" (2006, Londres). Para a curadora a palavra "Alquimia" expressa o desejo de alguns fotógrafos, aí podemos também incluir Cris Bierrenbach, de explorar :

> *'percepção' e 'fenômeno', particularmente espaço, tempo, luz, reação química, o trabalho dos materiais e a transformação das substâncias. Esta exploração modifica o papel do artista e a natureza da atividade artística. Antes de ser um criador de representações do mundo exterior, o artista se torna um 'cientista estético', experimentando (e também colaborando) com materiais e processos em ordem de ver o que acontece. O 'resultado' dessas expererimentações revelam uma dimensão estética para o mundo físico que define novas vizualizações espaciais e fenômenos temporais.*

> *Por sua vez, esses fenômenos* são transformados através do uso de metáforas ou alegorias para sugerir novas formas de experenciar e interagir com o mundo. (Barron; Douglas, 2006: 8).

Neste sentido, os trabalhos analisados no presente texto vão propor uma antiga maneira de fotografar, porém, ao inseri-lo no contexto contemporâneo com sua função artística, permite uma forma nova de experenciar e interagir com o mundo e com a obra artística, como veremos adiante. Em depoimento a própria artista (Bierrenbach, 2010) afirma que:

> [...]*a fotografia para mim vai ser um lugar de erro, de experimentação,* [...]*, comecei a pensar a fotografia dessa outra maneira, vai ser meu canto de arriscar, eu vou experimentar e vou pensar ao contrário do que eu deveria pensar. Se isso tem ser feito assim, então, porque não poderia ser feito de um outro jeito, e que resultado isso vai me dar.*

Sobre os processos de trabalho de Cris Bierrenbach veremos a seguir.

1. Sobre o processo de trabalho

Para Cris Bierrenbach trabalhar com daguerreótipos "é muito trabalhoso", mas também "é muito gratificante e muito especial" (Fernandes, 2009: 251). Entre suas particulares há o fato de não ser reproduzível — não permite a reprodução negativa-positiva de outros processos. Portanto, cada exemplar é único. Daguerre afirmava (Trachtenberg, 1980: 12), que o processo era muito "simples"; sabemos, no entanto, que dentro de nossa era virtual, vemos com outros olhos a retomada de químicos tóxicos (como o mercúrio, que faz parte do processo) e a grande quantidade de etapas de trabalho — polimento das chapas, revestimento com sais de iodo, captura da imagem e demais procedimentos laboratoriais: revelação, interrupção, fixação, lavagem, selagem, secagem. Lembrando que o acondicionamento correto da placa permitirá sua durabilidade e esta é tão importante quanto outras etapas e deve ser feita pelo fotógrafo. Realmente é muito trabalhoso, como afirma a artista, e arriscado à saúde.

O daguerreótipo produz uma imagem numa chapa de cobre recoberta de prata. Esta chapa é polida durante o processamento de forma a se tornar um espelho. Assim, o espectador da fotografia, ao olhar a imagem contida no daguerreótipo também se vê refletido nele. É um "espelho com memória" como diria Oliver Wendell Holmes em 1861(Fontcuberta, 2004: 38-39), que devem ser vistos a um determinado ângulo. A artista aponta também que o fato de ser reflexivo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

cria "uma espécie de mostrar e esconder a imagem" (Fernandes, 2009: 248).

Desta forma podemos afirmar que neste tipo de fotografia encerram-se duas realidades: uma do passado, imóvel (aquele que foi retratado — o outro) e uma outra realidade, sempre mutável e presente (do observador [o eu] que olha para o retrato ou o daguerreótipo e se vê refletido na superfície polida). Como diferencia Stoichita (1999: 31) há uma diferença entre os conceitos de "Mirror Stage" — reconhecimento do "Eu" — e "Shadow Stage", o reconhecimento do "Outro". Os daguerreótipos de Cris Bierrenbach contêm os dois estágios propostos por Stoichita.

2. As séries fotográficas "Auto-retrato" e "Sem nome"

É possível problematizarmos sua relação com o retrato e o autorretrato e ao mesmo tempo refletimos sobre o uso de um processo histórico na produção contemporânea artística nas séries a serem analisadas.

Na primeira série fotográfica "Auto-retrato" (Figura 1) os daguerreótipos são de bonecas fotografadas com iluminação unilateral. As bonecas, além de brinquedos, são representativas do corpo feminino idealizado e infantilizado. Ao contrário do que poderia se esperar pelo nome da série — esta não é a apresentação da artista — mas sim de todas as mulheres em nossa sociedade atual. A iluminação lateral cria sombras profundas em uma parte da imagem. É como uma volta ao passado através do processo, e volta à infância da artista ao registrar objetos que fazem parte do universo infantil. Esse imaginário, porém, vem iluminado de forma a deixar boa parte da imagem escura e muito contrastada resultando em uma legibilidade do rosto comprometida. A parte escura da imagem também funcionará como o espelho que refletirá a imagem do espectador. A imagem final é parte boneca e parte daquele que olha a imagem.

Tal estratégia é reforçada quando a artista pinta de preto a parede oposta da galeria. Assim, a imagem vai se apresentar em positivo. Outra estratégia da artista é a colocação dos trabalhos de forma a coincidir a altura do rosto do espectador na mesma altura dos rostos dos retratos. Nos daguerreótipos do século XIX a imagem era colocada em uma caixa fechada, que ao abrí-la, já criava o anteparo para a imagem ser visualizada em positivo. A artista os apresenta sem moldura para que o espelhamento se dê de maneira plena.

Em "Sem nome" (Figura 2) temos três imagens da própria artista em contrapartida. Podermos constatar que desde o próprio nome dos trabalhos — que joga com o fato do autorretrato não ser da artista, e seu autorretrato ser denominado "Sem Nome", as idéias do "Eu" e do "Outro" estão presentes. Da mesma forma, o uso do daguerreótipo e sua superfície refletora também permite a

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



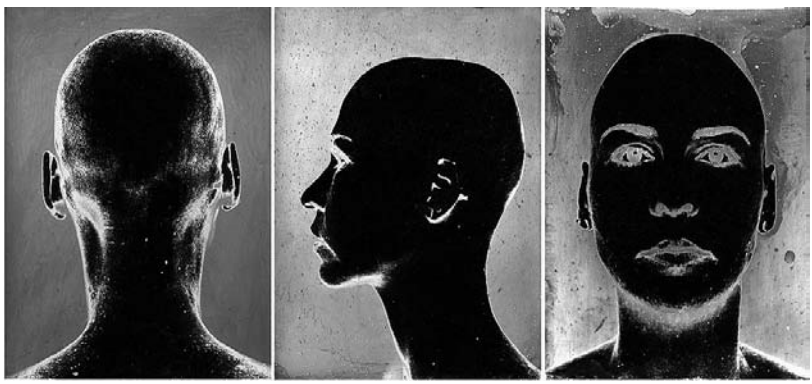


Figura 1 · Cris Bierrenbach (2003); *Auto Retrato*, daguerreótipo, 18 × 13 cm. Fonte: cedidas pela artista Cris Bierrenbach.
Figura 2 · Cris Bierrenbach (2003); *Sem Nome*, daguerreótipo, 25 × 19 cm. Fonte: cedidas pela artista Cris Bierrenbach.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

cada imagem conter o "Outro" (as bonecas e a artista) e o "Eu" (o observador).

As fotografias analisadas trazem em si a noção do "duplo" e da "duplicação". Nestas fotografias estes conceitos se veem potencializados de uma forma não tradicional, uma vez que os daguerreótipos em sua essência são ao mesmo tempo positivos (diante de um anteparo preto) e negativos (diante de um anteparo branco) e não permitem duplicação (como num processo negativo/positivo). E as sombras (Figura 1), que dominam esta série, podem também ser entendidas como o "duplo". Devido à escuridão não sabemos onde ela se projeta, mas ela está lá em latência.

Na Figura 2 o retrato da artista é um tríptico: de costas, de lado e de frente com a cabeça raspada. A cabeça vista por trás, nos permite visualizarmos sua nuca — não há um reconhecimento imediato do retratado. O rosto lateralmente fotografado nos leva ao uso do "Physionotrace" — comum antes do advento da fotografia, que através de um sistema mecânico traçava sobre uma chapa de cobre o retrato. O rosto de frente nos remete as fotografias de identicação, comuns aos registros de identidade. Como escreve Tagg (1988: 41), o retrato foi rapidamente popularizado pelo daguerreótipo, quinze dias após o anúncio do processo de Daguerre em Paris, já haviam "pessoas em todos os quarteirões realizando retratos". A série é realizada após o vídeo "Identidade" (2003), em que artista corta o cabelo diante da câmera. Ela "desenvolve um processo de descontrução da imagem social aceitável, reduzindo sua própria imagem à do sujeito sem identidade e desprovido de feminilidade" (Fernandes, 2009: 185). Bem a propósito do título: "Sem Nome".

Conclusão

Os trabalhos de Cris Bierrenbach analisados neste artigo propõe uma antiga maneira de fotografar, através de um processo fotográfico histórico, o daguerretótipo, e a sua inserção no contexto artítico contemporâneo. A artista permite ao espectador da obra uma nova forma de experenciar e interagir com estas fotografias. O uso das chapas espelhadas do daguerreótipo inclui o espectador em suas imagens propositalmente, através de várias estratégias de finalização dos daguerreótipos e de preparação da galeria de arte, trazendo o "outro" para dentro de seu trabalho.

A artista também nos guia a um passeio pela própria história do daguerreótipo ao fazer as duas séries. Seu uso do processo, enquadramentos e poses permitem revisitar esssa história. Diferentemente do usos e funções do retrato no século XIX, a artista nos oferece outro tipo de imagem: da identidade pessoal e feminina na contemporaneidade. Tal feito problematiza e enriquece o uso do retrato e do autorretrato dentro das práticas artísticas contemporâneas.

Referências

Bierrenbach, Cris (2003) *Auto Retrato*. [Consult. 20131227] Fotografia. Disponível em <URL: http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/sem-nome/>.

Bierrenbach, Cris (2010) *Entrevista com Cris Bierrenbach e Marcelo Zocchio*. [Consult. 20140113] Vídeo. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y/>.

Bierrenbach, Cris (2003) *Sem Nome*. [Consult. 20131227] Fotografia. Disponível em <URL: http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/sem-nome/>.

Cotton, Charlotte (2010) *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-243-2

Barron, Katy; Douglas, Anna (2006). *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography*. Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6

Daguerre, Louis Jacques Mandé. Daguerreotype. In: Trachtenberg, Alan (1980) *Classic Essays on Photoghaphy*. New Haven: Leete´s Island Books, Inc. ISBN: 0-918172-08-X

Fernandes, Maria Paula Palhares (2009) *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas*. 266 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Fontcuberta, Joan (2004) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1480-7

Stoichita, Victor I. (1999) *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books Ltd. ISBN: 1-86189-000-1

Tagg, John (1993) *The Burden of Representation: essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-2405-4

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Campo Expandido nas Obras de Leda Catunda

The Expanded field in the artwork of Leda Catunda

ANDREISSE SABADIN* & SONIA MONEGO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, graduanda em Artes Visuais Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó) Chapecó/Santa Catarina/Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Comunitária da Região de Chapecó — Unochapecó — Chapecó/ Santa Catarina/Brasil. Avenida Senador Atílio Fontana — Servidão Anjo da Guarda, 591-E — Efapi, Chapecó — SC, CEP 89809-900, Brasil. E-mail: dise@unochapeco.edu.br

**Brasil, professora de História da Arte e Artista Visual. Graduada em Educação Artística — Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Rio Grande do Sul/ Brasil. Mestrado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF) Rio Grande do Sul/Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Comunitária da Região de Chapecó — Unochapecó — Chapecó/ Santa Catarina/Brasil, Avenida Senador Atílio Fontana — Servidão Anjo da Guarda, 591-E — Efapi, Chapecó — SC, CEP 89809-900, Brasil. E-mail: sonia@unochapeco.edu.br

Resumo: Na contemporaneidade os artistas têm usado diferentes linguagens para a realização de seus trabalhos artísticos. Partindo deste princípio, procura-se apresentar neste texto que tem como tema: "O campo expandido nas obras de Leda Catunda", uma reflexão sobre a produção da artista brasileira que amplia o campo da arte. Através de seu trabalho, Catunda consegue percorrer por muitas temáticas. Quanto mais cria, mais idéias ela tem. Catunda usa retalhos de seus trabalhos para iniciar protótipos de novas criações, sempre usando os tecidos e objetos com algum tipo de textura.

Palavras chave: Campo expandido / arte contemporânea / Leda Catunda.

Abstract: *In modern times, artists have used different languages for the realization of their artwork. With this assumption, we try to present this text which has the theme: "The expanded field in the work of Leda Catunda", a reflection on the production of the Brazilian artist who increases the field of art. Through his work, Catunda can go through many topics. The more she creates, the more ideas she has. Catunda uses pieces of their work to start prototyping new creations, always using tissues and objects with some kind of texture.*

Keywords: *Field expanded / contemporary art / Leda Catunda.*

Para melhor compreensão do Campo Expandido na obra da artista Leda Catunda, faz-se uma breve apresentação sobre arte contemporânea e suas inovações, tendo em vista que na contemporaneidade a arte esta em constantes transformações e já não é possível definir com exatidão o limite entre pintura, escultura ou assemblage.

Segundo Farias, (2009: 59),

> A arte contemporânea parte de um esgotamento do que se havia aprendido enquanto arte, tanto na pintura quanto na escultura. O contemporâneo é algo que está acontecendo conforme multiplica normas tradicionais de pintura e limites dos planos bidimensionais.

Na arte contemporânea é realizado um mix de vários estilos, diversas escolas, técnicas e linguagens. Surgem as instalações, performances, vídeos, obras de fatura conceitual, trabalhos que no geral soam incompreensíveis. Segundo o filósofo Favaretto (2013), pode-se fazer objetos de arte com materiais nobres, mais doces, simpáticos, ou os mais nojentos e repugnantes. Para ele o artista é um propositor de situações, tendo a liberdade de criar e usar dos mais variados recursos, materiais e linguagens. Para Archer (2001), na atualidade tem-se utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas para realizar uma obra de arte.

Pode-se compreender a posição da arte contemporânea através do "campo expandido", termo usado para demonstrar que os suportes tradicionais tornaram-se insuficientes para a expressão dessas transformações, justificando assim o anseio dos artistas em ampliarem o campo de expressão das questões estéticas.

Segundo Zonno (2008: 9), campo expandido é;

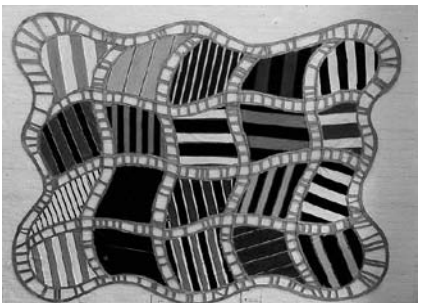
> [....] *um campo ampliado, um campo complexo, de articulação e agenciamento, um sistema dinâmico sempre aberto a novas conexões. Aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos, contrastes, acolher a impermanência, o fugidio, o precário.*

No campo expandido a pintura incorpora as noções de originalidade, reprodutibilidade, espaços multidimensionais e história. As condições de existência da pintura no campo expandido permite considerar obras de arte como "significados incorporados" e não apenas como representações de significados impostos externamente.

O campo expandido também pode examinar as mudanças e movimentos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



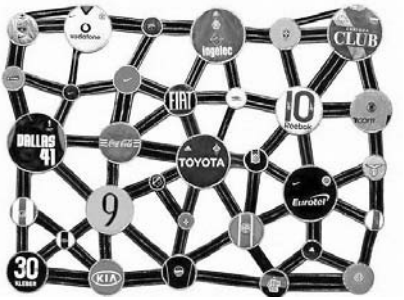


Figura 1 · Leda Catunda, *Futebol*, 2011. Pintura acrílica sobre tela e tecido. Coleção particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).
Figura 2 · Leda Catunda, *Ronaldo*, 2011. Acrílico sobre veludo e tecido. Coleção particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

em mais de uma dimensão ao mesmo tempo, mudanças de uma forma expressiva para outra, ou de um objeto para outro, e até mesmo permite a possível adição de outras dimensões visuais. Além de expandir significativamente a área de estudo e suas relações com o outro e com a pintura, o campo chama a atenção para a existência de novas possibilidades artísticas, novas dimensões e novas maneiras de reconhecer e pesquisá-los.

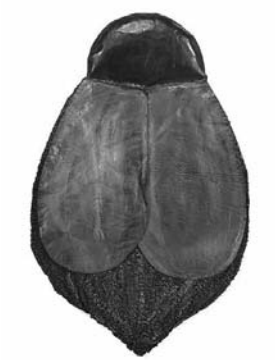
Neste contexto, aponta-se a artista plástica brasileira, Leda Catunda. A mesma nasceu em São Paulo no ano de 1961 e tem formação em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) de 1980 a 1984 e mestrado na escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Leda Catunda começou sua vida profissional ainda na faculdade, com destaque a década de 1980, quando fez parte de um grupo de artistas chamados geração 80, com o nome "Como vai você". Catunda, juntamente com outros artistas deste mesmo grupo, fiz uma exposição com trabalhos que causaram estranhamento ao público devido à proposta de fazerem pensar e refletir sobre as obras apresentadas.

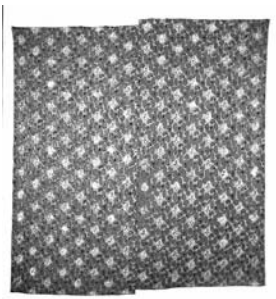
A artista trabalha com o hibridismo, ampliando seu campo de expressão, ela se apropria de imagens, entrelaçando a pintura, escultura, colagem, corte e costura. O seu trabalho dialoga muito com a visualidade do cotidiano, ganhando espaço, volume e espessura, tanto pelo material utilizado como pelo procedimento empregado, e quando questionada sobre sua obra ela diz:

> [...] *existe uma coisa manual em todos os trabalhos. Isso tem a ver com minhas possibilidades para o trabalho. Não dá para pensar as coisas de modo ideal e depois ir procurar patrocinador. Para mim, não dá tempo. Como não sou a rainha da marcenaria, então fui costurar. Esses trabalhos refletem muito o meu universo, o ambiente em que*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







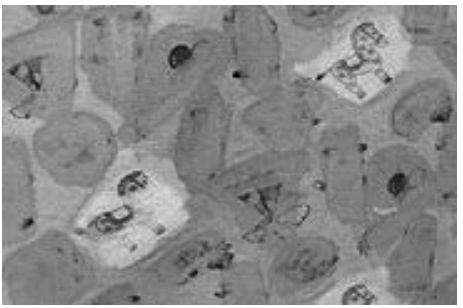


Figura 3 · Leda Catunda, *Mosca*, 1994. Couro, acrílica s/ tecido e tela, 168 × 107 cm. Coleção Particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).
Figura 4 · Leda Catunda, *Joana*, 1995. Acrílica s/tela e veludo, 90 × 95 cm. Coleção particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).
Figura 5 · Leda Catunda, *Vedação Laranja*, 1983. Acrílica s/ tecido, 190 × 180 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).
Figura 6 · Leda Catunda, *Vedação Laranja*, 1983 detalhe. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *fui criada e o universo das minhas possibilidades. Uso materiais que não são tão caros, que posso recortar, colar, pintar. O trabalho tem um pouco esse retrato, do que dá para fazer. Minha escolha é um pouco ansiosa: quero fazer já, agora, com o que está na mão. Gosto de garantir a estrutura, a execução do trabalho. Isso era inclusive uma regra: só faria trabalhos que fosse capaz de carregar. Mais para qualquer um deles sozinha, ainda que, recentemente, conte com o auxilio de assistentes. Até hoje ninguém nunca costurou nada para mim porque não consigo delegar isso. Acaba sendo uma decisão pessoal, quase como um desenho* (Catunda, 2009: 25).

Catunda diz, ainda, que desenvolve seu trabalho com o que está em sua volta, observa tudo o que possa imaginar, diz que a rua passa ser um excelente lugar para ter ideias, de imaginar o que pode tornar interessante ao olhar. Fez uma série de desenhos sobre insetos como besouros, joaninhas, moscas e depois fez os mesmos com recortes de tecidos de maneira a deixa-los volumosos, abstratos coloridos, um contexto interessante para o público, como pode-se ver a seguir, na Figura 3 e Figura 4.

Desde seus primeiros trabalhos, que Catunda chama de "Vedações", a artista vem aplicando tinta diretamente sobre suportes estampados do dia a dia, (toalhas, flanelinhas, cobertores, lençóis, além de uma gama de tecidos), cada pincelada anula uma parte da estampa, assim editando, censurando e transformando a imagem no processo inverso ao da pintura convencional. Para reforçar a ideia de vedar, a artista utiliza tinta acrílica industrial, apenas uma cor em cada trabalho, conforme a Figura 5, que mostra uma pintura laranja sobre um tecido com desenhos infantis, detalhe na Figura 6.

O trabalho de Leda Catunda se constrói por partes, pedaço por pedaço, e esse modo de construção talvez seja seu elemento mais característico, mantendo — se sempre aparente quando o trabalho está pronto. A coisa multi partida implica ausência de um sentido fixo, certo grau de indeterminação, evocando constante transformação. Quando Catunda permite que materiais amorfos imprimam forma a seus trabalhos, a coerência do todo desaparece para permitir que o "fazer" da obra fique primordialmente visível.

Para o crítico e curador Agnaldo farias (2002), Catunda tem ampliado o campo de sua poética

> [...] *suas pinturas passaram-se a despojar-se das figuras, ou mesmo da integridade formal que fazia do material que lhe servia de suporte um objeto reconhecível. Em seu lugar, Leda Catunda passou a experiências mais concentradas nos mesmos materiais, tirando partido de suas propriedades, suas tramas e texturas, suas cores, sua flexibilidade. Aspectos que lhe permitiram elaborar obras mais sugestivas, às vezes*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 7 · Leda Catunda, *Derretido*, 2002. Acrílica s/ tela e veludo, 425 × 288 × 254 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

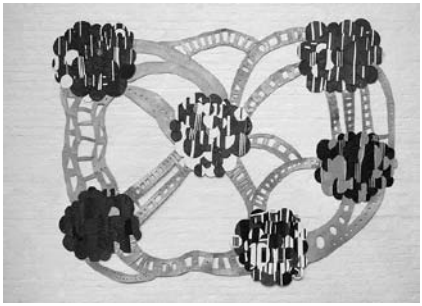


Figura 8 · Leda Catunda. *Flu e os outros*, 2012. Acrílica s/ tela e tecido, 196 × 272 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

> *nem pinturas, nem esculturas, isto é, nem planos fixados em paredes, nem volumes colocados no espaço. Trabalhos híbridos, com matéria familiar, mas apresentada em formas insuspeitadas.*

Ao longo de sua carreira artística, Catunda, tem procurado inovar na forma do uso de materiais e maneira de expor os trabalhos, em muitas obras ela incorpora corpo e volume. Na obra "Derretido" (Figura 7) existe a ocupação do espaço com um acúmulo de formas. São vinte uma partes separadas na forma de gomos, sugerindo gotas escorridas sobrepostas.

Recentemente a artista volta-se para o universo esportivo, provocando o observador a olhar para as transformação que vem ocorrendo na atualidade no mundo do esporte. Para o crítico Jacopo Crivelli Visconti (2011), "Leda Catunda expõe as idiossincrasias e as evoluções do imaginário popular". Pode-se observar na figura 8, que com cores e formas ela instiga a reflexão do público em relação aos times de futebol (Figura 1 e Figura 2).

Em sua carreira de 20 anos o que tem despertado o interesse da crítica e do público é a originalidade no uso dos materiais e a forma para realizar suas obras. A artista através de seu trabalho consegue percorrer por muitas temáticas, ampliando e sedimentando sua poética. Quanto mais cria, mais ideias ela tem, Catunda usa retalhos de seus trabalhos para iniciar protótipos de novas criações sempre usando os tecidos e objetos com algum tipo de textura. O público pode

apreciar e tocar, apropriando-se para conhecer a proposta da artista, fazendo criticas e elogios com a renovação que ela faz.

Referências

Archer, Michael (2001) *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

Farias, Agnaldo (2002) "Leda Catunda." In: Farias, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 34-37. (Folha explica).

Farias, Agnaldo (2002) *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

Farias, Agnaldo (2009) *80/90 Modernos, Pos Modernos, etc*. Editora Instituto Tomie Ohtake.SP. 2009.

Favareto, Celso (2013) *Isto é arte?* Vídeo do Itaú Cultural, palestra sobre arte com o filósofo Celso Favaretto. [Consult. 2013-12-12] Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=KqZgBlBFs70.publicado

Jacopo Crivelli Visconti (2011) *O circo pegou fogo*. [Consult. 2014-1-20] Disponível em http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=32

Leda Catunda (sd) [Consult. 2014-01-15] http://www.ledacatunda.com.br/

Leda Catunda em entrevista com Lilian Tone (2009) Pinacoteca do Estado, São Paulo. [Consult. 2013-11-20] Disponível em: http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=37

Zonno, Fabiola do Valle (2008) *Campo ampliado — desafios à reflexão contemporânea*. IV encontro de história da arte — IFCH / UNICAMP

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Vínculos entre arte, lugar e comunidade no projeto *Temporal* de Stephan Doitschinoff

Links between art, place and community in "Temporal" of Stephan Doitschinoff

ANGELA GRANDO* & MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO**

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, musica, historiadora e crítica da arte. Doctorat en Histoire de l' Art, Université de Paris I Sorbonne. DEA, Diplôme d' Etudes Approfondies en Histoire de l' Art, Université de Paris I, Sorbonne. Maitrise en Histoire de l' Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier. Licence en Histoire de l' Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, França. Bacharelado em Música (piano), Escola de Música do Espírito Santo — EMES. Coordenção do Programa de Pós-graduação em Artes — UFES.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA) Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras Vitória, ES, CEP 29075-910, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

**Brasil, designer e ilustradora. Bacharel em Desenho Industrial, Programação Visual da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em 2004. Designer e diretora de arte na agência Set (Vitória, Brasil)

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

Resumo: Este texto discute sobre as especificidades de site e os vínculos estabelecidos entre obra, artista e comunidade a partir do projeto Temporal do artista paulistano Stephan Doitschinoff. O objetivo é questionar quais potências e relações são engendradas na prática da arte e na atuação direta do artista na comunidade.
Palavras chave: Arte contemporânea / site-specificity / Temporal / Stephan Doitschnoff.

Abstract: *This text investigates the site-specificities and the links established between art work, community and artist in the Stephan Doitschinoff's project, Temporal. The objective is to discuss the relationships and potencies engendered by the practice and performance of this artist in the community.*
Keywords: *Contemporary art / site-specificity / Temporal / Stephan Doitschnoff.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A tomada de posição em relação ao espaço habitado entre a arte e o seu público, seja como espaço físico seja nos aspectos sócio-políticos convergiram para que o produto artístico há muito não fosse mais definido pela produção de objetos estéticos colecionáveis. Nas observações de Nicolas Bourriaud, sobre esse alargamento de campo, se a "[...] arte tinha que preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje modela universos possíveis" (Bourriaud, 2008).

Sabemos que um ponto de partida que nos mostra como interpretar deslocamentos e significados históricos para realinhá-los às manifestações artísticas em nossa época, se inscreve em experiências que legaram a intervenção construtiva entre arte e vida, arte e política, arte e quotidiano. No importante estudo de Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda* (1974), é enfatizado o eixo vanguardista que sustenta a instituição arte como um ataque ao status ordenado conforme a práxis do esteticismo da segunda metade do século XIX, da arte autônoma ou original, apreendida na sociedade burguesa. Para o teórico alemão, um dos protagonistas do debate sobre a vanguarda e a pós-modernidade, as vanguardas históricas têm uma reação e contestam a especialização da arte numa esfera apartada do todo social, negam a separação da arte em relação à práxis vital. Bürger discute que apesar das ações políticas das vanguardas terem conhecido impasses e resultarem em crises, o legado de seu efeito no plano artístico ao neutralizar a pretensão de um estilo ou forma artística colocar-se como ideal de um período, colocou à disposição dos artistas uma pluralidade de procedimentos artísticos. Hoje, a condição heterogênea da arte e do artista, livres do peso de uma ideologia como, entre outras, a condição de uma visão universal ou a ideia de progresso, parece enfatizar que "não foi a modernidade que morreu, mas sua versão idealista e teleológica" (Bourriaud, 2008).

Segundo Hannah Arendt, as transformações ocorridas no século XX, como a corrida espacial, a engenharia genética e a automação forçaram a humanidade

a repensar sua situação no mundo, instrumentalizar a experiência discursiva para interagir nesse novo mundo da "condição humana". Artistas criam processos e poéticas na tentativa de construir uma compreensão sobre o mundo, e a prática artística confunde-se cada vez mais com a cultura e ocupa os espaços negligenciados pela política. Como pensar a posição da arte uma vez que não funciona mais como refúgio ou campo de elaboração utópico alternativo à realidade, nem mais como mecanismo de distinção simbólica de uma elite intelectual?

Ao discutir essa condição heterogênea da arte e do artista, mesmo que as reflexões não tragam posições rígidas, mas ao contrário assumam mobilidade, pode-se inferir que as práticas contemporâneas da arte têm no campo público um lócus intencional de sua instauração. Em certo sentido, levam a herança vanguardista de integrar arte e vida à realização de atividades que buscam criar novos cenários em direção à práxis vital. É o caso de artistas que interferem de maneira ativista em questões sociais, lidam com uma comunidade de forma colaborativa ou que a utilizam como fonte de informação para construção de seus projetos.

Sob esse ângulo, partimos do projeto *Temporal* do artista Stephan Doitschinoff, elaborado no município de Lençóis, no estado de Bahia, Brasil, e discutimos sobre vínculos estabelecidos entre obra, artista e comunidade. A ação deste artista significa criar um *site-specific* direcionado a investigar sobre o universo simbólico do sagrado e do profano no registro das heranças religiosa e folclórica em Lençóis. Em contraste com o fazer da obra como objeto autônomo, práticas *site-specific* podem ser construídas por uma pluralidade de agentes e a ação se dá no registro temporal do presente. Daí, as estratégias de aproximação utilizadas por artistas na relação com a comunidade podem ser reinventadas e a imprevisibilidade da ação significa brechas no controle. Segundo Miwon Kwon, uma vez que a ideia de lugar transformou-se desde as primeiras práticas *site-specific*, compreender o seu significado na contemporaneidade tornou-se um desafio.

1. Apropriação e alteridade em *Temporal*

Atraído pela arte devocional, o folclore e o sincretismo religioso de Lençóis, Doitschinoff (1977-) muda-se para este município em 2005 e ali reside até 2008 desenvolvendo o projeto *site-specific Temporal*. Intencionalmente, o processo dá continuidade à sua investigação artística aliada aos questionamentos sobre filosofia, psicologia e as simbologias religiosa e pagã. Na fala deste artista, seu processo pictórico sobre as paredes de adobe das casas dos moradores local define-se "não como um projeto de embelezamento, mas como uma confrontação de crenças". (Doitschinoff, 2012). Buscaria encontrar no sincretismo gerador dessa comunidade, formas de espiritualidade ou até

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

mesmo a noção de um deus criador apartado de rígidas doutrinas religiosas?

Doitschnoff, filho de pastor protestante, cresceu em um ambiente extremamente religioso. Contudo, o que parece ser, em um primeiro momento, a expressão de sua devoção, é na verdade uma visão crítica às formas de dominação cultural. Seu discurso artístico resgata, reelabora e dá novo significado a historicidade de símbolos, coloca em movimento uma realidade dada, e conduz questionamentos sobre o teor obsoleto de rituais, leis e formas de viver. No seu campo imaginário, igrejas submergem como sintoma de uma humanidade sufocada pela própria cultura, caveiras lembram a brevidade e finitude da vida, a figura do "cramunhão" cria um teor demoníaco, estrelas reverberam tatuagens da máfia russa.

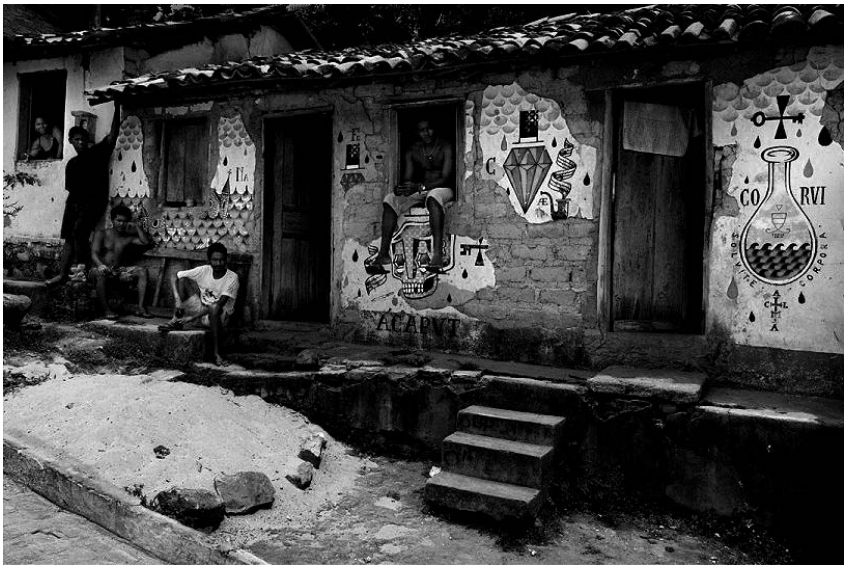
Em qual medida de valor pode o processo experimental *Temporal* ser aproximado da ideia de relacionamento entre artista e comunidade presente no conceito de arte de interesse público, descrito por Miwon Kwon? O critério da instrumentalidade rege o processo de Doitschnoff e sua atividade se faz na vivência e intercâmbio de experiências para viabilizar seu projeto. Atividade planejada, apropria-se da maneira de viver dos habitantes de Lençóis e entra em contato com as famílias desta comunidade para conhecer suas histórias, seus santos de devoção e suas superstições. Seu fazer é projetivo, reflete uma meta do artista que intervém, transforma e faz migrar um conjunto da realidade vivenciada para o imaginário reflexivo e estético de seu trabalho. (Figura 1).

A participação da comunidade legitima e assegura um "senso de propriedade" e "essa interação é considerada como parte integral da obra de arte" (Kwon, 2008) tornando-se elemento constituinte do processo. Nesse contexto, a comunidade atua como fonte de informação, relata vivências, e a aproximação com a obra e o diálogo com o artista traz alteridades no reconhecimento de significados. Ainda, em *Temporal* a atividade criativa é delimitada pelo artista e foi inevitável que resistências aparecessem. Como relata Doitschnoff

> *Algumas vezes a reação foi bem intensa, como no caso do mural chamado As Sete Dispensações, que tem um anjo e duas igrejas afundando... Só que tinha gente que via e achava que era o capeta, o beuzebú. E naquela mesma rua também tinha uma igrejinha evangélica e, num dia que cheguei para terminar a pintura, tinha um monte de buracos na parede e me falaram que foram crianças evangélicas que saíram do culto e começaram a apedrejar o mural e gritavam "sai beuzebú! sai satanás!" tentando arrancar o reboco da parede com a mão.* (Doitschnoff, 2009)

No caso do imaginário do mural (Figura 2), o trabalho só passou a ser bem recebido após o artista explicar aos moradores sobre sua convergência com fatos que faziam parte da memória daquela comunidade. A grande figura que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



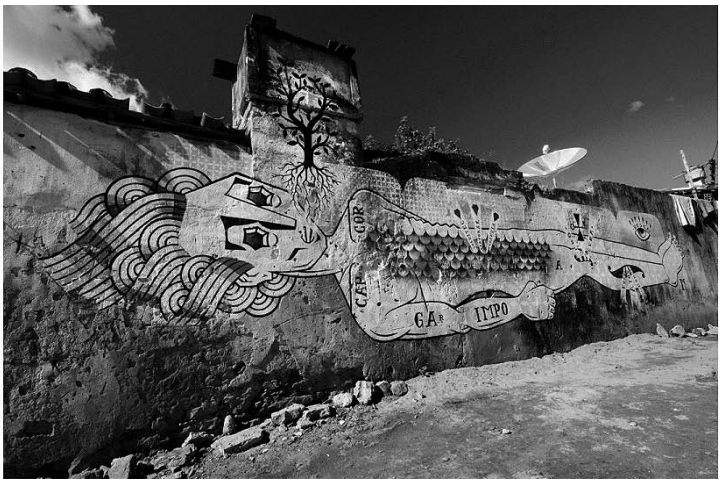


Figura 1 · *Pintura mural* em uma das casas integrantes do projeto. Lençóis, Bahia. Fonte: http://doitschinoff.com/wp-content/uploads/2011/11/07-960x540.jpg
Figura 2 · *Pintura mural* integrante do projeto. Lençóis, Bahia. Fonte: http://doitschinoff.com/wp-content/uploads/2011/11/17-960x540.jpg

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

compõe o mural de quinze metros, traz o ventre repleto de pedras de diamante e representa uma dramática história local: Lençóis foi um local importante para o garimpo de diamantes e parte dos moradores descendem dos escravos que trabalhavam nas minas da região. Conta a legenda que, para esconder diamantes que encontravam os escravos os engoliam. Contudo, a menor suspeita dessa atitude provocava o corte do abdômen para a retirada da pedra.

1.1 Porosidade no processo — Capela de Santa Luzia

Passados três anos de vivência em Lençóis, com múltiplas intervenções nas casas de famílias, em túmulos e muros, Doitschnoff foi convidado por moradores para pintar e recuperar a capela ecumênica do cemitério local (Figura 3). Nesse espaço, vai evitar que a "acidez e a crítica" presentes em seu trabalho "não ferissem a sensibilidade e a fé das pessoas da cidade" (Doitschnoff, 2008). Ao final de dois meses, o artista percebe que aquele trabalho já não era mais seu: "Para mim foi assustador e impressionante ver a nova dimensão que o meu trabalho levou àquele lugar" (Doitschnoff, 2008).

Conclusão

Doitschnoff parte de uma busca e inquietação subjetiva, sua ação inicia processos que buscam o experimental, o que é passível de controle. Seu trabalho questiona tradição e memória, solicita uma possibilidade de imersão profunda, uma vivência contemporânea que enfrente novas formas de existência e de relações com o mundo. Sabemos que a colaboração em arte, como discute Claire Bishop, é "tão incerta e precária como a própria democracia". Uma vez que o artista insere seu trabalho em uma determinada dinâmica social, o debate e a consequente possibilidade de rejeição e antagonismo são colocados em jogo.

Os murais executados em Lençóis não receberam atenção da comunidade para que fossem apropriadamente preservados. Entretanto, o trabalho da capela de Santa Luzia foi resguardado e conservado pelos moradores. Na capela, a comunidade vela seus mortos e reza entre o imaginário pictórico e os demais objetos de devoção colocados no altar. Há neste caso uma identificação entre o uso que se faz daquele local e o imaginário desenvolvido pelo artista, que optou por criar um campo imagístico no qual todos os "moradores-participantes" se reconhecessem por "algo em comum". Na capela, Doitschnoff articulou uma situação harmoniosa que encontra convergência nas proposições de Bourriaud, no sentido do artista atuar no mundo em mobilidade para "transformar o contexto de sua vida em um universo duradouro". Em sentido contrário, Claire Bishop traz uma crítica à estética relacional desse autor e postula por propostas que



Figura 3 · *Detalhe da capela de Santa Luzia*, Lençóis, Bahia (2008). Fonte: http://doitschinoff.com/wp-content/uploads/2012/11/DSC00638.jpg

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

proporcionam e evidenciam situações de enfrentamento. Contudo, a visibilidade da ação, no caso da esfera pública, depende de uma pluralidade de agentes para se dê o reconhecimento de significados.

Em 2009, o trabalho experimental de *Temporal* inspirou a instalação Novo Asceticismo apresentada por Doitschnoff na mostra *De dentro pra fora/de fora pra dentro* no Masp em São Paulo e, em 2011, a performance realizada em Lisboa no Festival Pedras d'Agua. Nessas propostas, o artista construiu templos religiosos e os colocou dentro de espaços institucionalizados, e nos dizeres de Doitschnoff

> *As pessoas que acompanham a arte contemporânea hoje em dia nunca acompanharam um ritual, por exemplo, de uma igreja. E ali elas participam como se estivessem seguras e protegidas por uma camada de contemporaneidade. E isso é algo que só se apercebem quando postas em confronto com o que fazem.* (Doitschnoff, 2011)

Referências

Bishop, Claire (2012) *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. In Bishop, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York. Verso.. p.11 — 40.

Bishop, Claire (2011) *Antagonismo e estética relacional* (Tradução:Milena Durante). Revista Tatuí, Recife. n. 12, p. 109-132.

Bourriaud, Nicolas (2008) *Estética relacional*. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo,

Bürger, Peter. (2012). *Teoria da vanguarda*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify,

Canclini, Nestor García. (2012). *A Sociedade sem relato: antropologia e estética de iminência*. São Paulo: EDUSP.

Doitschinoff, Stephan (2008) *Temporal: The Art of Stephan Doitschinoff (aka Calma)*. Disponível em: http://vimeo.com/2301531. Acesso em: 05 out. 2013.

Doitschinoff, Stephan (2009) *Portal Vírgula*. São Paulo, UOL, 19 mai. Entrevista a Bárbara Stefanelli. Disponível em: http://virgula.uol.com.br/legado/fui-apedrejado-por-evangelicos-diz-grafiteiro-que-viveu-dois-anos-na-bahia. Acesso em: 23 jan. 2014.

Doitschinoff, Stephan (2011) *O ritual da sensação*. Lisboa, Janela Urbana, 07 jul.. Entrevista a Eduardo Féteira. Disponível em: http://janelaurbana.com/2011-07-07-stephan-doitschinoff.html. Acesso em: 23 jan. 2014

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa

The movies and the drawing of Manuel Matos Barbosa

ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal cineasta e artista plástico. Docente doutorado no Departamento de Comunicação e Arte na Universidade de Aveiro. Dirige o festival "AVANCA — Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia".

AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, campus universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro. E-mail: avalente@ua.pt

Resumo: O filme "A ria, a água, o homem" é o pretexto para olhar para o autor Manuel Matos Barbosa, conhecer traços singulares da sua vivência e descobrir-lhe a obra e o hiato da sua produção. Relacionam-se filmes, tempo e lugar com os desenhos que, sendo geradores da complementaridade lápis/câmara, parecem estar sempre presentes.

Palavras chave: desenho / cinema de amadores / documentário / animação.

Abstract: *The film "The lagoon, the water, the man..." is the opportunity to look at the author Manuel Matos Barbosa, to know natural features of his experience and discover his work and the gap of his production. Movies, time and places are related to the drawings that seem to be always present, as they create the complementariness between the pencil and the camera.*

Keywords: *drawing / amateur film / documentary / animation.*

Introdução

A estreia do filme "A ria, a água, o homem" mostrou uma obra de animação, que quase se substitui pela urgência de falar de um filme-desenho, de tal forma este é avassalador.

Filme documental, construído como um caderno de desenhos: intenso, severo, marcado pelo olhar atento, habituado, compenetrado e suculentamente límpido

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

no sorriso e no desejo. Cada minuto do filme poderá ser o tempo de contemplação e entranho na imagem antes de virar a página e cair sobre o subsequente.

O espaço, público e aberto, tem nos traços uma geometria de perfeito ar livre, de quem vive algo que bem conhece. Todos os desenhos da obra são figurações de espaços maioritariamente paisagísticos.

O percurso de chegada ao filme é um caminho entre a história do cinema de amador português e o pioneirismo nos anos 60/70, com a animação a juntar-se e a marcar o conjunto dos filmes desse tempo. Manuel Matos Barbosa foi um dos primeiros cineastas portugueses a trazer o desenho para o movimento do cinema amador e daí acompanhou décadas de cinema e de desenho numa vida pautada pela complementaridade do lápis e da câmara.

Em 2010, "A ria, a água, o homem" estreou nos ecrãs dos festivais de cinema, mas também nos auditórios de espaços museológicos onde os desenhos do filme e as memórias dos outros filmes marcaram presença e expressão de mostra de arte. Entre as artes plásticas e a arte cinematográfica, parece que este filme encontrou rapidamente o seu lugar.

Mas a meta parece ser o procurar nas imagens cinematográficas as marcas de um percurso, de um jeito, de uma construção mental e da latência de preocupações gráficas. Procurar é o desafio que os desenhos permitem num filme marcado pela passagem de vários tempos, sem para eles parecer olhar demasiado, sem se preocupar com as suas existências e sem se moldar aparentemente a uma qualquer dominância externa.

Matos Barbosa tem 78 anos e voltou à realização de animação depois de 29 anos de interregno. Os desenhos, após 1999, têm estado sempre por aí.

1. Um tempo

Parece que os traços de vida serão capazes de se reverem no que fica mais directamente resultante dela mesma. O terminar obra parece ser a forma mais emissível de dar percepção á vivência de décadas de um autor. A expressão surge perceptível aí, ultrapassa a barreira do infinitamente envolto na penumbra do pessoal, do não visível.

A obra terminada parece ser a obra mostrada, compartida, é algo que passa a fronteira do abrir a porta e deixar que outros olhares, outros interesses e outras sensibilidades lhe deixem cair os olhos em cima. É obra por isso mesmo, porque se mostra, porque marca presença, porque entra para o mundo do identificável, quantificável.

Mas parece que a obra não tem sempre a mesma forma, o mesmo nascimento, a mesma gestação. Parece até que obra é obra quando se individualiza, força

autonomia e singularidade. Surge porque existe, mas surge porque um histórico a permite surgir.

De uma obra e de um histórico se tratará, na certeza de que a dupla existência visível em ecrã e em bilhete de identidade parece justificar e carimbar a passagem da probabilidade à evidência.

O histórico do homem Manuel Matos Barbosa e a obra de imagens, movimento e sons intitulada "A ria, a água, o homem...", são a partida para este debruçar sobre as interceptações de ambos.

O tempo contado, passado, não relevante, estará sempre por perto e acompanha tudo. O tempo e o espaço, como sempre, como parece ser sempre.

2. Manuel Matos Barbosa

Nasceu em Oliveira de Azeméis em 1935 e até 1951 por ali fica, ali se prepara para dar continuidade ao comércio da família, mas é também ali que estuda. Diz que "Por aqueles anos, Aveiro era o local onde se faziam exames e por isso um pouco mal olhado" (Valente, 2010: 23)

Oliveira e Aveiro serão cidades chave no seu percurso.

Em Oliveira de Azeméis, o Cinema Caracas e o cineclube local marcaram a sua aproximação aos filmes.

> [...] *tudo terá início com a feliz coincidência de que o futuro cineasta tinha como vizinho o dono dos cinemas de Oliveira de Azeméis, que não tinha filhos. Como tal, era ele que acompanhava a esposa do dono ao cinema para esta não estar sozinha.* (Castro, 2013: 41)

> [...] *por volta dos anos 50 surge o cineclube de Oliveira de Azeméis onde, "por ter o bichinho já no corpo", aderiu, tendo mais tarde sido seu dirigente* (Castro, 2013: 41)

Em 1956 inicia o seu "Serviço militar em Aveiro no R.C.5 e tudo se modifica. A cidade é, apesar do tempo que se vivia, uma agradável descoberta...". (Valente, 2010: 23)

Aveiro é sobretudo o espaço onde passa a conviver com Vasco Branco, onde inicia um percurso de cineasta amador, onde conhece outros cineastas, constrói amizades, aprofunda técnicas e mergulha em debates por entre as questões estéticas, sociais e políticas.

Em 1958 compra a sua primeira máquina de filmar, iniciando-se com os seus primeiros documentários. Os anos 60 e 70 seriam marcados por sucessivos filmes e pela militância no movimento do cinema amador (nomeadamente como

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

dirigente da Federação Portuguesa de Cinema de Amadores e na organização em Aveiro do "1º Congresso do Cinema Amador Português").

Paralelo ao cinema, o desenho nunca esteve longe. Entre os finais de 40 e os anos 50, o gosto pelo desenho prolonga-se no cinema de animação, onde a influência de Disney era óbvia.

"Era na altura inclusivamente um sonho para o realizador poder ir para os Estados Unidos da América desenhar, fazer cinema de animação". (Castro, 2013: 41)

É em 1961 que Matos Barbosa inicia a sua experiência no cinema de imagem-a-imagem, com "Exp.1", a que se seguiram "O grande desafio"(1963), "Poker"(1964), "Toiros e... fantasia"(1965), "A.E.I.O.U."(1967) e "A prenda"(1968).

Após um interregno, volta à animação em 1973 com "O pedestal" e "Diálogo"(1975) e sobretudo participa no Cinanima, um festival de animação em Espinho a que assiste ininterruptamente até aos dias de hoje. Em 1978 é mesmo membro do júri de pré-selecção deste festival, o que virá a acontecer durante vários anos.

O seu último filme é "Corridinho", uma animação de 1981, iniciando-se um longo hiato na realização cinematográfica, até vários anos após a entrada do séc. XXI.

O desenho foi crescendo, começou a publicar banda desenhada (BD) nos jornais da sua terra após 1984 e publicando os seus primeiros álbuns de BD em 1998. Um ano depois inaugura a sua primeira exposição de desenho e pintura, tinha já 64 anos.

A passagem do século parece ter sido marcada com um maior investimento no desenho, sucedendo-se as exposições e as ilustrações. Paralelamente a sua presença em festivais de cinema como membro de júris é quase constante.

O desenho animado volta a surgir. Primeiro em 2005 como assistente de realização do decano da animação portuguesa, o cineasta Artur Correia, na série de animação "Histórias a passo de cágado" (série de animação para televisão que foi igualmente a primeira série de produção europeia a surgir num telemóvel). Depois em 2009/2010 com o retomar da realização através do projecto "A ria, a água, o homem...".

3. O filme

"A ria, a água, o homem..." é uma curta-metragem de desenhos animados, de cerca de 5 minutos.

> *Este filme, que surgiu de uma exposição que Matos Barbosa fez com os seus desenhos, ilustra as actividades que a Ria de Aveiro oferece ao homem, sendo elas a pesca, a agricultura, a exploração salineira, a apanha do moliço, etc.* (Castro, 2013: 45)

Procurando tudo ligar, um texto de Raúl Brandão (retirado da sua obra "Os pescadores"), percorre o filme transportado pela voz inconfundível do actor Joaquim de Almeida.

A toada sonora é construída num ritmo sereno, quase contemplativo, mas nem assim menos incisivo ou participativo. A voz parece surgir entrelinhada, quase dialogante com as imagens e movimentos, consubstanciando uma energia contínua a que a música de Debussy dá, o que parece ser, o necessário complemento.

O filme é um documentário.

Percorre-se um espaço aberto, de luz e pequenas aragens, recriado em sucessivos desenhos e quase só pequenos movimentos. É a Ria de Aveiro — dando mote à aparente imobilidade perceptível, quase forçada pela representação gráfica dos grandes espaços de conjunto. "Paisagem" poderia ser o nome de quase todos os desenhos que integram o filme.

A imagem, resultante de camadas de desenhos, entre a imobilidade e os pequenos movimentos, tem a omnipresença de um traço identificável, comprometido com uma figuração que parece ser sobretudo criadora de certos "retratos". Mas o compromisso com a realidade não parece ser fotográfico e as suas raízes aproximam-se bem mais do espaço figurativo da gravura. O traço e os conjuntos de traços são cruciais na construção de cada desenho e o desenho é o que verdadeiramente edifica a imagem do filme.

Entre um caderno de desenhos e um filme de desenhos, o espaço de opção é quase inexistente.

Será sobretudo uma questão de suporte e só depois parece vir o tempo de criação que nessa oportunidade se abre. O cinema parece apelar ao que o desenho criou.

4. O espaço entre o autor e a obra

O cinema de Manuel Matos Barbosa é obra do sítio dele.

Ele ali contou a passagem dos anos entre a casa/trabalho (Oliveira de Azeméis), tempo livre (Torreira, Ria de Aveiro) e os amigos (Aveiro, Espinho). Um triângulo que se formatou e ganhou forma de representação quase geográfica no seu extenso espaço lagunar, a dois passos do mar: a Ria de Aveiro.

De Oliveira de Azeméis, perscruta o mar entre as colinas da sua terra; da

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Torreira ocupa o ponto de vista das vagas alteradas do mar, para espreitar no outro lado, a calma da Ria.

É aqui que o tempo lhe permite descobrir o espaço, conhecer cada entreacto e entregar-se à contemplação, percepção, participação e intervenção.

A ria tem pedaços que Matos Barbosa conhece bem (fruto natural do tempo e da repetição), por isso pode traçar convictamente o preto sobre o branco suporte. A ideia é que o desenho seja um "espelho lunar" (porque transformador), da pequena descoberta que acompanha um saber maduro.

Na verdade, Matos Barbosa parece criar onde ele mesmo se criou. "... eu sou um adorador da Ria, cada dia descubro coisas novas...". (Castro, 2013: 16)

O filme "A ria, a água, o homem..." parece ter aqui a sua génese, muito para além da exposição de desenhos onde o cineasta diz ter nascido o filme.

A região parece ter um evidente e insubstituível papel. Parece estar preparada para colar a etiqueta "regionalista" a um autor que parece enaltecer constantemente o seu sítio e a sua região, que bem conhece.

Entre os limites da geografia enquanto marcadores de espaço, e as consoantes das expressões que consolidam a obra, "A ria, a água, o homem..." é um filme totalmente marcado pela identificação espacial. Os olhares e as acções sociais, económicas e culturais, são planos que parecem complementares ao desenho de paisagem, saído do cavalete que esperou o raiar do dia, para se impor em toda a sua extensão.

Entretanto, mergulhando nos anteriores filmes e procurando pistas de percepção de percurso, os documentários reafirmam esta presença espacial em filmes como "Moliceiros"(1961) e "Companha"(1967). Em certa medida, "A ria, a água, o homem..." tem nestas obras um antecedente que agora mapeia desenhos onde antes estaria a imagem real.

Mas é no seu restante cinema, no que se socorre da animação, que nos confrontamos com uma obra de preocupações e questões universais que ultrapassam os limites da geografia regional. Filmes como "O pedestal"(1973) ou "Diálogo"(1975), são disso exemplo. As suas histórias podiam-se repercutir nos cinco continentes e com as mais diversas condicionantes. Aqui, só o sítio de produção é comum a todas estas obras.

Conclusão

"A ria, a água, o homem..." retoma quase tudo: o cinema porque este é um filme, o desenho porque este é matéria construtiva/criativa, a animação pelo género/técnica e finalmente esta obra deixa o cineasta onde sempre andou: o seu sítio.

O espaço e o tempo têm aqui relevância e hiato, como se não fosse preciso

nada mais para dar unidade a quase três décadas de separação. Mas é... no caso de Manuel Matos Barbosa o desenho foi sempre o que esteve de permeio.

Referências

Castro, Ana (2013) *Aveiro, um espaço com história no cinema: o Grupo de Aveiro.* Aveiro: Universidade de Aveiro.

Valente, António et all (2010) *A ria, a água, o homem — o cinema de Manuel Matos Barbosa.* Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. ISBN: 978-972-99733-8-3

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade — COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-C/EAT/UI4057/2011 (FCOMP-01-0124-FEDER-D22700)









Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Helena Almeida: A exacta limpidez do mistério

On Helena Almeida: the exactness of mistery

ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas — Pintura (ESBAP); Mestrado História da Arte (FLUP).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: afsilva@ese.ipp.pt

Resumo: A exactidão da obra de Helena Almeida, parece obedecer aos três axiomas propostos por Italo Calvino em Seis propostas para o próximo milénio. A utilização que faz de múltiplos meios é de uma coerência e perseverança evidentes e revela um investimento continuado numa acção que é instrumento cognitivo. Assim, a sua obra *consiste não na sua forma definitiva mas sim na série de aproximações para a alcançar* num processo de reescrita constante, em direção a uma necessidade interna de visibilidade que busca imagens que congreguem forma e significado em que mais do que construir uma visibilidade, a fotografia é o dispositivo que constrói uma visualidade, determinando a limpidez de um mistério.

Palavras chave: Corpo / performance / processo / desenho / fotografia.

Abstract: *The exactness of the work of Helena Almeida, seems to obey the three axioms proposed by Italo Calvino in Six proposals for the next millennium. The use made of multiple media is consistency and perseverance evident and reveals a continued investment in an action that is cognitive instrument. Thus, his work is not in its final form but the number of approaches to achieve a constant rewriting process toward an internal need for visibility that search images which combine form and meaning that more than building a visibility photography is the device that constructs a visual, determining the clarity of a mystery.*

Keywords: *Body / performance / process / drawing / photography.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A propósito da obra de Helena Almeida convoco Italo Calvino quando, para definir exactidão, enuncia três axiomas:

> *1) Um projecto da obra bem definido e bem calculado;*
> *2) A evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis* [...] *"icásticas".*
> *3) Uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação* (Calvino, 1992)

A exactidão que identificamos na obra de Helena Almeida, parece obedecer aos três axiomas propostos. Obriga, contudo, a uma necessidade de encontrar palavras que estabeleçam pontes entre o visível e o invisível, sabendo que entre ambos um abismo se estende.

A sua obra usa múltiplos meios e é de uma coerência e perseverança evidentes revelando um investimento continuado numa acção, que é simultaneamente instrumento cognitivo. Podemos afirmar que a obra "consiste não na sua forma definitiva mas sim na série de aproximações para a alcançar", (Calvino, 1992: 94-95) num processo de reescrita constante, em direção a uma necessidade interna de visibilidade que busca imagens que unam forma e significado.

É na realização da obra, na matéria tornada forma, que "o mundo e o eu, a experiência e a fantasia surgem compostas (...) numa superfície sempre igual e sempre diferente" (Calvino, 1992: 119) num processo incessante que se revela na obra.

A Interrogação Permanente

A sua prática artística, compreende o desenho, o vídeo e a fotografia e desenvolve-se a partir de uma interrogação permanente da pintura. Usados como recursos, considera a disponibilidade que as suas especificidades conferem para uma função particular: pensar-se e partilhar um acto de criação e de mediação e *partilha do sensível,* através de exercícios de preparação, estudos, que são o caminho para as obras.

O processo inicia-se, portanto, com o Desenho, aproveitando o seu carácter simples de indiferenciação entre acto e pensamento, instaurando uma atitude pragmática que configura um modelo programático. Assim, é capaz de desenhar pensamentos, imprevisibilidades, potencialidades, que definem espaços buscando um entendimento, uma compreensão. Joga o reconhecimento do próprio corpo num processo de representação, ensaio, teste, anotação, onde o carácter serial vai evoluindo de um modelo reconhecido do *storyboard* para

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

uma aproximação à notação coreográfica. Esta aproximação à coreografia reforça a "estrutura performativa do seu trabalho" (Sardo, 2011: 129) e constitui-se como um espaço de permeabilidade entre desenho e performance mantendo em comum gesto, movimento e espaço.

A fragilidade aparente do desenho sustenta, contudo, todo o processo, pelos sucessivos registos, que deixam adivinhar a futura fotografia a preto e branco. Talvez seja esta tentação totalizadora que o desenho possui, que leva Delfim Sardo a classificá-lo como Atlas. (cf. Sardo, 2011)

O desenho tem sempre um carácter informativo, anotando poses e ensaiando situações para depois fotografar, assumindo a exactidão do desenho, como modelo. Esses desenhos, produzidos ao longo de décadas são, hoje, obras que se autonomizaram do seu carácter informativo inicial e constituem, por si, uma narrativa.

O vídeo é usado depois, permitindo analisar e selecionar poses, a partir de *frames*.

A Fotografia culmina um processo performativo longo e complexo que se organiza em imagens. Estas suscitam interrogações permanentes sobre o seu próprio estatuto onde o corpo é central nesse questionamento: é suporte ou imagem?

O corpo é figura central que se funde com a própria linguagem, numa experiência física constante que se iniciou com a busca e descoberta de uma essência do corpo-pintura.

A identificação de uma *acepção quase analítica, de uma pintura que se transforma em tridimensionalidade* (Sardo, 2011: 109) instituiu, desde cedo, um interesse pelos limites da representação, que falha, perante a eficácia da tridimensionalidade operando uma metamorfose na pintura.

Em *Pintura habitada* (séries de 1975 e 1976) formam-se sequências narrativas que testemunham um abandono e são um momento fundacional na sua obra. A pintura abandona, assim, o seu suporte tradicional, passando a incluir o corpo no processo, numa passagem que Delfim Sardo (Sardo, 2013) qualifica como um fenómeno de transubstanciação.

Não se trata de assumir o corpo da pintura mas de um processo mais elaborado em que a pintura se liberta da sua aparência perceptível aos sentidos e transpõe a sua substância para a artista. Desta forma, ao ser da mesma essência, Helena Almeida *é* e *está* na pintura. Não se trata, portanto, de um luto melancólico de uma perda, mas uma passagem a outro estádio, onde a *tarefa do luto* (cf. Bois, 2005) não tem de ser patológica.

As telas são, literalmente, vestidas passando a ser, metaforicamente, a sua pele. A pintura torna-se esse lugar de fronteira, evidenciando os limites físicos do plano da pintura assumindo-o como *um espaço liminal* entre o corpo e os seus limites.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Neste caso o acto performativo constrói uma realidade onde a artista não apresenta já uma imagem, mas uma ação. Assim, a pintura, matéria sobre um suporte, já não é suficiente como meio para a autora se confrontar com a natureza problemática da sua individualidade. Trata-se, portanto de "pensar a pintura a partir do corpo (...) a partir da irredutível materialidade de um corpo" (Sardo, 2011: p. 108).

A *Pintura* libertada do seu corpo-matéria e do psicologismo "retratista", abandonado o seu corpo visível passa a coincidir com / na artista, que passa a ser / compreender a substância da própria pintura como se pudesse afirmar *eu sou a pintura*.

Para testemunha desta metamorfose, que outro meio convocar senão a fotografia?

O corpo é o assunto e o centro de todo o processo artístico de Helena Almeida, que busca uma cartografia de atitudes e gestos que constroem um léxico, conferindo densidade à matéria sensível do corpo em movimento no espaço.

Andar e *abraçar* são gestos fundadores recorrentes na obra de Helena Almeida que operam um encontro, simultaneamente poético e performativo, aos quais se juntam dois envolvimentos estimulantes: a relação com *o chão* e com *o outro*.

O chão é, a par do corpo e do peso, o assunto fundamental na sua obra numa depuração essencial em que o corpo, inserido no espaço e no tempo, se constitui como alfabeto que se transforma em *texto*. É e representa-se.

A sua obra desenvolve-se, pois, num processo evolutivo de abandono e despojamento, como se o material estorvasse, aumentando a complexidade conceptual à qual não será alheia a estreita relação que tem com a escultura. Atrevemo-nos a considerar que a libertação do *peso* da escultura assume mesmo um carácter de sublimação, que arrasta também a pintura.

O *atelier*, herdado do pai, o escultor Leopoldo de Almeida, é um espaço que preserva um vazio primordial que instaura o lugar para desenvolver a sua obra, a partir de um entendimento de que a essência daquele espaço é o vazio que o corpo transforma em lugar, ao habitá-lo. O *atelier*, revelado nas obras é sempre um espaço vazio, despojado, onde o corpo se movimenta. Carrega uma memória autobiográfica, não visível, a partir da qual constrói uma narrativa que considera o (seu) corpo e os objectos com os quais o corpo interage. Escassos e aparentemente insignificantes (um banco, um arame), estabelecem, no entanto, uma relação intensa com o corpo.

O seu trabalho constrói-se, portanto, a partir de poucas, mas fortes relações, numa ligação de intimidade com um número reduzido de elementos, instituindo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

uma economia e uma atitude de depuração, em que as situações fotografadas são meticulosamente encenadas, criando complexas composições visuais.

A obra organiza um mundo a partir desse acto primordial de criação, revelando-o através da fotografia, que faz parte do próprio processo. Esta assume, portanto, um papel central no *métier*, funcionando como registo da obra, enfatizando a simplicidade dos processos e reforçando que é possível jogar com muito pouco. A fotografia é estratégica e serve o propósito final de dar a ver, de *tornar visível*. Documenta um acto performativo apresentando-se como substituto de um corpo, de um espaço e de um contexto. À autonomia da imagem estética contrapõe-se a serialidade documental.

A fotografia serve, pois, o propósito de partilhar a experiência sensível em que é médium e medeia e, assim, torna-se o instrumento que melhor serve para apresentar pintura e corpo simultaneamente.

Usada como instrumento e não como disciplina, assume uma relação de proximidade funcional que encurta a distância entre a artista e o seu processo, numa imediatez contraditória porque o processo se alonga no tempo. A fotografia, não dando a ver esse processo inclui-o, puxando-o para dentro dela. O tempo de composição, invisível nas imagens, nas *frames*, presentifica-se no intervalo existente entre cada imagem.

Não sendo cinema, é um trabalho que é cinemático, afirmado pela sua característica serial em que o sentido de cada imagem é afectado pela anterior e pela posterior em múltiplas variáveis. Na obra de Helena Almeida não há, portanto, imagens isoladas e o espaço que medeia entre elas, produz um efeito colateral importante na construção do seu trabalho. A serialização alimenta, assim, a tensão entre o processo reflexivo e a obra, entre o conteúdo latente no processo de trabalho, a manufactura e a obra realizada. É nesse intervalo que aumenta a possibilidade de uma acção do observador, espaço a partir do qual ele se pode imiscuir na narrativa.

Mais do que construir uma visibilidade, a fotografia é o dispositivo que constrói uma visualidade.

A fotografia, na sua acepção clássica, pressupõe que a temporalidade pontual do instantâneo, ceda lugar a um regime da imagem que implica um tempo complexo, que é simultaneamente passado, presente e futuro. Na obra de Helena Almeida esta suspensão no tempo deixa entrever as camadas sedimentares do processo, no resultado. Desta forma é, simultaneamente, um fim e um meio, através do qual é partilhada a alegria de uma descoberta.

Para Susan Sontag diferente da pintura, que é uma interpretação selectiva, a "fotografia pode ser encarada como uma transparência selectiva" que não

escapa contudo às relações equívocas de arte e verdade. "Ao decidirem como deverá ser uma imagem (...) os fotógrafos impõem sempre normas aos temas que fotografam (...) ditando uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos" (Sontag, 1986: 16).

Em Helena Almeida estes processos são usados de forma inclusiva e o que fica da acção performativa é, portanto, a fotografia que, mais que um registo, possibilita o acesso a esse acontecimento único, quase dando a ilusão de participação.

Este longo processo necessita de uma cumplicidade para inscrever esse acto performativo no tempo e essa cumplicidade é a do fotógrafo que assume, desde o início, o papel de parceiro nessa aventura. Contudo, se fizermos corresponder o fotógrafo a uma alteridade do observador, este fica excluído da acção. Opera-se, assim, um corte que fende o espaço do plano, num cá e lá, no eixo de z da profundidade, que se combina com a planimetria do eixo de × da serialização.

É imprescindível, contudo, referir que o fotógrafo em questão é Artur Rosa, marido da artista que, pela relação de intimidade, se tornou o cúmplice mais acessível para esta aventura. Esta é, por isso, uma íntima parceria que estabelece uma dupla relação de intimidade, agora com o trabalho artístico, que determina a sua participação no processo de criação.

Será legítimo perguntarmo-nos se não estaremos na presença não de uma autoria individual mas de uma autoria partilhada? Ou pelo menos um particularíssimo caso de relação de interdependência, sobretudo quando o fotógrafo começa a aparecer, como no caso de *Sente-me, Ouve-me Vê-me*, de 1979, e em *Ouve-me*, de 1980? Este último, onde essa relação de respiração de dois corpos inclui afirmadamente Artur Rosa como par e, particular e distintamente, em *Abraço*, de 2007 e ainda no vídeo, assumido como obra (*Sem título*, 2010) (Figura 1).

O trabalho de Helena Almeida trata, sempre, de auto-representação e não de auto-retrato, na medida em que não é uma abordagem autobiográfica. A representação expõe um corpo genérico, que não revela biografia nem psicologia.

No entanto, nas obras referidas e mais recentemente com uma intensidade afirmativa, abre-se um espaço para a biografia, com a presença de Artur Rosa, revelando aquele que esteve sempre *do outro lado* a fotografar, assegurando a missão de dar a ver sem ser visto, embora tenha tido sempre a tarefa de olhar *com os olhos de quem é olhado* (Tavares, 2010: 655).

Estes *abraços* revelam, assim, uma dupla intimidade e, consequentemente, uma biografia. O corpo, sempre no centro da sua obra, passa a incluir também o *outro* no jogo de reconhecimentos: o meu corpo — o da artista, os meus — o corpo, uno, individual e, no entanto plural, modificado pelo tempo, o outro o teu, os nossos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Helena Almeida.
Ouve-me, 1980. Fonte: Helena Almeida, 2003. Centro Cultural de Belém.

Nestes últimos trabalhos (*Abraço*, 2007), o alastramento da mancha negra revela um peso e densidade que se aproxima da escultura, um *negro agudo*, uma massa negra que suscita uma circularidade, num *eterno retorno* que a sua obra sempre consubstancia a partir desse *lugar* fundacional e de regresso que é o atelier onde trabalha há 70 anos, desde que posava para seu pai.

No caso do vídeo (*sem título*, 2010) pode-se afirmar que essa intimidade biográfica se adensa duplamente: no diálogo dos corpos e na visualidade construída. Os dois surgem atados por um fio eléctrico ligando a perna direita da artista à perna esquerda do seu marido. Caminham amarrados, em profundidade, num vaivém aparentemente infinito, entre a parede de fundo e a boca de cena. Os corpos nunca se chegam a libertar um do outro, prosseguindo num trabalho infinito e aparentemente sem sentido.

A imagem estática oferece um tempo de observação continuado, dando ao observador a oportunidade de controlar o tempo da fruição, enquanto o filme impõe uma legibilidade, uma ordem, uma duração. Se a imagem fixa favorece a memorização na imagem em movimento, a pregnância da imagem é, neste trabalho, conseguida através da repetição que se prolonga num movimento repetitivo.

Conclusão

A sua condição de mulher, adestrou o olhar de quem é centro do olhar. Esta aguda consciência exercitou-a na construção da visualidade da sua obra onde assume, também, a sua condição feminina: os sapatos, o vestido negro, a relação do corpo com o olhar próprio e com o olhar dos outros. Esta dimensão funde-se com a sua existência e assume um lugar determinante na sua obra e na sua carreira.

Helena Almeida pertence a esse grupo raro de artistas que fez sempre aquilo de que não se estava à espera, contornando a dificuldade de afirmação das mulheres no mundo da arte, confirmando a sua existência na arte, com a exacta limpidez do mistério.

Referências

Bois, Yves-Alain (2005) *Pintar: a tarefa do luto*, in *Abstracção depois da abstracção*. Colecção Público Serralves. Ed. Johannes Mainhardt.

Calvino, Italo (1992) *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema

Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida*. Lisboa: Caminho.

Helena Almeida (2013) *Transubstanciação*. Curadoria de Delfim Sardo. Fundação Leal Rios, Lisboa.

Sardo, Delfim (2011) *A Visão em Apneia*. Lisboa: Athena.

Tavares, Gonçalo M. (2013) *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Cabinets de curiosités e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco

"Cabinets de curiosités" and nature, drawing by Bárbara Assis Pacheco's curious look

CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual; professora de Ed. Visual e de Ed. Tecnológica. Licenciatura em Ensino, variante Ed. Visual. Mestrado em Educação Artística Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Agrupamento de Escolas Marinha Grande Poente — Marinha Grande, Portugal. Rua Professor Bento Jesus Caraça, Apartado 63. 2430-231 Marinha Grande, Portugal. E-mail: frazaocarlareis@sapo.pt

Resumo: Este artigo tem como objetivo dar a conhecer o desenho de Bárbara Assis Pacheco onde se observa uma forte influência dos "cabinets de curiosités", o gosto pelo colecionismo, pelos objetos e a grande ligação à Natureza. Neste universo de referências a autora é surpreendida por questões que fomentam o desenvolvimento de projetos, cujos itinerários de representação desvendam uma amostra particular do mundo.

Palavras chave: desenho / colecionismo / amostras do mundo / objetos / natureza.

Abstract: *This article aims to show the drawing of Bárbara Assis Pacheco in which there is a strong influence of "cabinets de curiosités", the love for collecting, for the objects and the great connection to nature. In this universe of references the author is surprised by questions that encourage the development of projects, whose images unveil a particular sample of the world.*

Keywords: *drawing / collecting / world samples / objects / nature.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Bárbara Assis Pacheco (1973) vive e trabalha em Lisboa, licenciou-se em Arquitetura (FAUTL) e em Filosofia (FCSHUNL), frequentou desenho e o curso avançado de Artes Plásticas no Ar.Co., e o curso de Fotografia da Gulbenkian (1.ª edição do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística), tendo integrado o coletivo de fotógrafos *Doze* que aí se formou.

Este artigo proporciona uma aproximação ao desenho de Bárbara Assis Pacheco onde se observa uma forte influência dos *cabinets de curiosités*. Estes armários de objetos maravilha, que nos recebem à entrada de muitos Museus, exercem uma grande atração sobre a criadora, que aí descobre o inesperado ou algo único que lhe prende a atenção. O interesse suscitado pelos objetos suspensos no tempo, e o gosto pelo colecionismo, repercutem-se no modo como olha e reflete sobre os testemunhos do quotidiano. Entre as formas, as matérias e os acontecimentos, com que se depara, surgem questões que desafiam a sua curiosidade e impelem o desenvolvimento de um projeto de trabalho. O rumo destes projetos é orientado para a clarificação da inquietação que os motivou, mas por vezes surgem itinerários imprevistos que revelam novas narrativas e levam a novas construções visuais.

1. Desenho e percursos do olhar

Bárbara Assis Pacheco familiarizou-se com o desenho desde a infância. Era uma atividade incentivada pela mãe que a colocava junto das irmãs, mais velhas, a desenhar. Com elas aprendia, copiava pormenores e percebia como se resolviam "problemas" do desenho (Bárbara Assis Pacheco, comunicação pessoal, janeiro 2013).

O contacto com o desenho continuaria mais tarde com o ingresso em Arquitetura, mas cedo compreendeu que esse não seria o seu caminho de futuro. A frequência de cursos de desenho e de artes plásticas possibilitaram o contacto com teorias da linguagem visual e a aproximação a modos diferentes de representação, de percecionar o espaço e o meio envolvente. O seu olhar desejava ver melhor, tornava-se mais atento e inquiridor na procura de pormenores e do desconhecido das formas, sendo muitas vezes surpreendido pelo peculiar ou insólito. O desenho torna-se assim, num processo que auxilia Bárbara Assis Pacheco a compreender relações entre objetos, acontecimentos e ideias, e permite desenvolver percursos de busca de respostas para questões que os mesmos suscitam. O desenho vai ainda possibilitar criar espaços onde encena narrativas e novas realidades.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Desenho e amostras do mundo

O contacto com Museus e com animais, o colecionismo, o classificar e o catalogar, juntamente com a reunião de recortes de notícias do dia-a-dia, de frases e de imagens insólitas em cadernos (Figura 1) é uma necessidade constante para a autora. A recolha de objetos e de matérias de diferentes proveniências é inerente à sua natureza, e a uma vontade de compor uma "antecâmara de testemunhos singulares" que expõem uma narrativa própria.

É neste universo de referências que Bárbara Assis Pacheco encontra algo que sobressai, que faz emergir uma questão e vai despoletar o desenvolvimento de um projeto de trabalho. A abordagem que opta por seguir é aquela que possibilita resolver a inquietação de partida:

> é *uma abordagem direta e literal, tal como eu; mas nos meus trabalhos também aparecem o perverso, a ironia, o subtil, o humor porque são situações da vida e vivências impregnadas em família; não há uma dissecação conceptual* (Pacheco, 2013).

No trabalho *Desenhar para Ver* (2009) (Figura 2), desenvolvido a partir do estudo de peças da Reserva das Galerias da Amazónia (Museu Nacional de Etnologia, Lisboa), entre novembro de 2007 e janeiro de 2008 (Figura 3 e Figura 4), observa-se o seu interesse pelos Museus e o magnetismo que os objetos exercem sobre si. No primeiro momento em que contacta com as peças, durante uma visita, Bárbara Assis Pacheco vê-se confrontada pelo impulso repentino de as desenhar.

O decorrer do projeto desencadearia o assomar de múltiplas incertezas que se sobrepunham ao fascínio inicial que sentia pelas cores, pelas formas e pelo misticismo exótico dos objetos; muitas vezes o ensaio do desenho revelava-se ingrato e a folha ficava com um vazio. A dificuldade de "fazer algo seu, de fazer passar a beleza" constrangia o traço e provocava algum desalento, deixando pendente a pergunta: "(...) o que se faz com o que se gosta muito e atrai como um íman? Contempla-se só?" (Pacheco, 2008). Perante o desassossego provocado pela dificuldade de conhecer o objeto e de o representar, a criadora refere que a tensão, a angústia e as frustrações fazem parte do processo — quebram o encanto inicial e levam a interrogações constantes sobre a validade do desenho, sobre o tirar para fora o que se tem dentro, sobre como se relacionar com o que se gosta ou sobre o modo de o traduzir (Pacheco, 2008).

Sobre a dualidade "pensamento — desenho" Federico Zuccaro (apud Bismarck, 2001: 55) apontaria que o *desenho* se constitui pelas duas componentes — *disegno interno* e *disegno esterno*, sendo a primeira entendida como uma *forma*





Figura 1 · Pormenor de um caderno de recortes e de memórias de Bárbara Assis Pacheco (2013). Fonte: artista.
Figura 2 · *O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazónia*, MNE, Lisboa (2009). Fotografia de Ana Varandas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sine corpore / o pensamento visual ou a ideia, e a segunda como a sua delineação ou corporalização gráfica. Mário Bismarck (2000: 55) aponta que a ação de busca entre a "alma" e o seu "receptáculo", o espaço de gestação da obra, o esforço, o trabalho do fazer, o visualizar, o explorar, o registar, o evocar e o confrontar do passado com o futuro, do conhecido com o desconhecido, se constitui no próprio ato de desenho. Tendo por base esta noção, de desenho como espaço e processo de atividade da mente, Mário Bismarck refere ainda que o desenho poderá não se definir ou formalizar numa "obra acabada" — a ausência formal é:

> [...] *importante para se entender que o sentido do desenho, aquilo que lhe dá razão de ser, não se encontra tanto nos seus valores formais, nas suas qualidades estéticas, mas na relação que estabelece com o próprio pensamento* (Bismarck, 2001: 56).

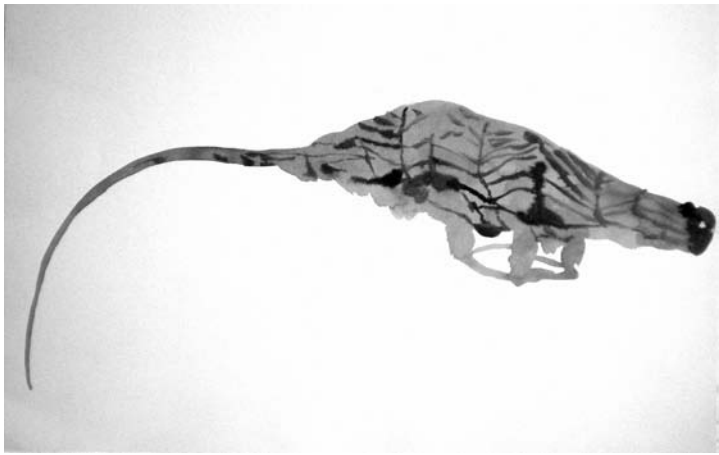
Também Luísa Gonçalves alude à noção de desenho como matéria do pensamento, como emoção e intenção, antes de ganhar visibilidade pelas matérias, pelos instrumentos, e por um processo de procura e de construção em que intervêm vários fatores — "Quem desenha e procura na matéria o desígnio do seu desenho sabe quão longo e imprevisível é o percurso desse caminhar" (Gonçalves, 2001: 173).

No que concerne à perceção dos objetos Joaquim Pais de Brito aponta que estes trazem consigo uma infinidade de questões, e que a nossa sensibilidade, experiência e construção intelectual possibilita que os mesmos se abram a novos campos de significação. Pais de Brito refere ainda que por vezes os objetos criam obstáculos, são instáveis, encontram-se exilados do seu contexto, e a sua essência por vezes intimida — as peças nem sempre se deixam desvendar, resistem, e o desenho resulta numa ausência (Pais de Brito, 2009).

A abordagem direta e literal subjacente às questões que impulsionam o desenvolvimento dos projetos de Bárbara Assis Pacheco, assim como o seu apego aos animais, constata-se, por exemplo, nas obras *Betametasona®*, (Sala do Veado, Lisboa, 2006/ desenhos de 2004) e *Santos & Bestas* (Porta 33, Funchal, 2004). Nos desenhos de animais destes projetos (Figura 5, Figura 6), a autora sentiu necessidade de refletir sobre "o sentir o tamanho natural das coisas", e de percecionar a relação do seu corpo com a dimensão das formas. Como compreender metros e toneladas, e como relacionar essas grandezas com o espaço que habita, seriam as questões que a levariam à procura de meios de o traduzir e de o vivenciar.

Sobre este ensaio, em que o gesto da mão e o traço se agigantam na procura

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



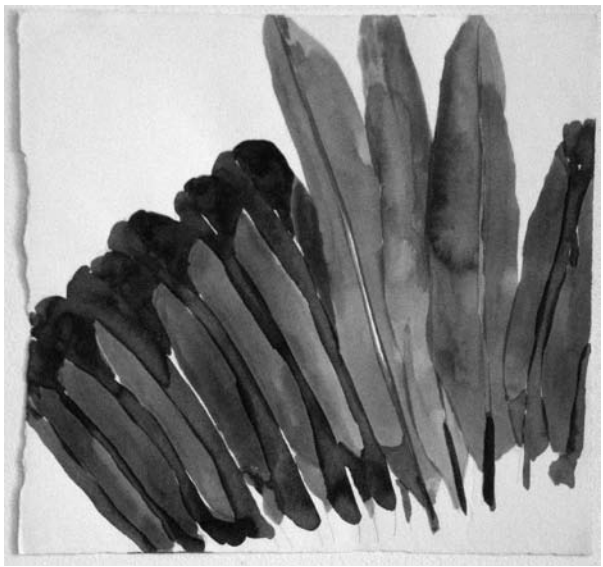


Figura 3 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Aguada de tinta-da-china s/ papel, 70 × 100 cm (2007). Fonte. artista.
Figura 4 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Guache, grafite e ecoline s/papel, 21,5 × 22,5 cm (2007). Fonte: artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

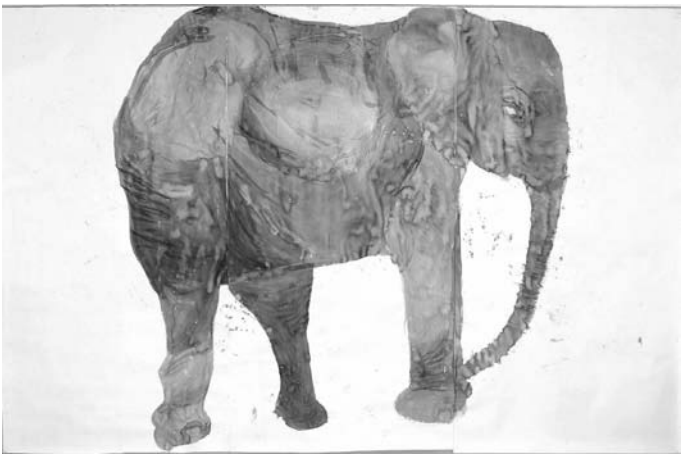




Figura 5 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Grafite e aguada sobre papel, 288 × 450 cm (2003). Fotografia de Ricardo Jardim.
Figura 6 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Aguada e tinta-da-china sobre papel, 300 × 2000 cm (2004). Fonte: artista.

da topografia das formas, e tentam tocar a escala real, Nuno Crespo (2005) assinala que o desenho da autora contribui para um novo modo de ver, e intensifica a ligação à vida.

Conclusão

O desenho de Bárbara Assis Pacheco expõe um olhar curioso sobre objetos e matérias que encontra à sua volta. É um desenho assente numa atividade de recolha, e de resgate de testemunhos, que possibilita construir uma amostra particular do mundo, e de trazer para perto de si paisagens exóticas e ambientes remotos.

Nestes espaços e cenários a autora constrói itinerários que depois percorre, e cujo rumo incerto suscita o emergir de questões inesperadas. A sua natureza insatisfeita desafia as suas capacidades de leitura, levando-a à procura de pequenos sinais, ou de rastos de uma outra realidade, que os objetos e as formas resguardam. Por vezes a essência dos objetos cria uma barreira e dificulta a aproximação. Nessas ocasiões a busca de respostas, às interrogações que os mesmos provocam, resulta num vazio e numa ausência do desenho, levando a um sentimento de alguma frustração pelo que não se consegue ler das formas e do mundo. O confronto com essa inquietação leva à colocação de questões sobre a validade e a verdade do desenho, sobre o sentir do olhar e o sentir do gesto gráfico. É um conflito interno entre os vestígios das informações interiorizadas pelos sentidos e a visibilidade ou a ideia do desenho. O bloqueio e a instabilidade gerada por estas dúvidas conduzem Bárbara Assis Pacheco a novos percursos de representação, onde tenta superar obstáculos, desvendar indícios ou marcas da realidade, e encontrar uma solidez de movimento e de traço, para dar identidade às imagens do pensamento.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Assis Pacheco, Bárbara (2008) *Reserva da Amazónia: uma beleza que intimida,* in *Desenhar para Ver: O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazónia* (2009), Lisboa: Ministério da Cultura, Museu Nacional de Etnologia. ISBN: 978-972-776-387-0.

Assis Pacheco, Bárbara (2007)semtítulo. Guache, grafite e ecoline s/ papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/o-encontro-de-barbara-assis-pacheco-com.htm

Assis Pacheco, Bárbara (2004) sem título. Aguada e tinta-da-china s/ papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/toda-gente-sabe-quanto-pesa-uma-ave.html

Bismarck, Mário (2001) *Desenhar é o Desenho*, in *Os Desenhos do Desenho, nas novas perspectivas sobre o Ensino Artístico.* Actas do Seminário. Org. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.

Crespo, Nuno (2005) *Pórtico*, in *Ironia, Crueldade e Amor do Mundo*. Lisboa: Cubic, Arte Contemporânea. ISBN: 972-8873-07-7.

Gonçalves, Luísa (2001) "Sem título". In *Actas do Seminário Os desenhos do Desenho*. Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.

Jardim, Ricardo (2003) sem título. Grafite e aguada sobre papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/santos-bestas-porta-33-funchal-2004.html

Pais de Brito, Joaquim (2009) *Olhar os Objectos*, in *Desenhar para Ver: O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazónia*. Lisboa: Ministério da Cultura, Museu Nacional de Etnologia. ISBN: 978-972-776-387-0.

Varandas, Ana (2009) *O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as galerias da Amazónia*, no Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/o-encontro-de-barbara-assis-pacheco-com.htm

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Um Jabutipê na poética de Antônio Augusto Bueno

A Jabutipê in the poetics of Antônio Augusto Bueno

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Brasil, artista visual e professor do ensino superior. Engenheiro Eletricista — Universidade de São Paulo (USP), Meste em Artes — Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Doutor em Artes — Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

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

Resumo: Este artigo analisa e apresenta as razões que levaram Antônio Augusto Bueno a desenvolver uma poética do deslocamento pautada na coleta e na realocação simbólica da matéria orgânica que se deposita sobre os parques e jardins de Porto Alegre, no Brasil. Considera também, as relações que se estabelecem com sua produção no desenho e na escultura, desenvolvidas anteriormente a 2008, quando adquiriu ateliê próprio, o Jabutipê.

Palavras chave: Antônio Augusto Bueno / Processo Criativo / Poética do deslocamento.

Abstract: *This article analyses and presents the reasons that led Antônio Augusto Bueno to develop a poetics of displacement guided in collecting and symbolic relocation of organic matter that is deposited on the parks and gardens of Porto Alegre, in Brazil. It also considers the relationships established with his artwork in drawing and sculpture, developed previously to 2008, when he acquired own studio, the Jabutipê.*

Keywords: *Antônio Augusto Bueno / Creative Process / Poetics of Displacement.*

Introdução

Havendo obtido sua formação nos bacharelados em desenho e escultura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) e no convívio com as praticas e conversas de ateliê junto aos escultores Gustavo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título,* 2003. Foto de Bueno (2014).
Figura 2 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título,* 2003. Foto de Bueno (2014).
Figura 3 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título,* 2000. Fonte própria (2013).

Nakle, Xico Stockinger e Gonzaga, em 2008, Antônio Augusto Bueno adquire ateliê próprio, funda o Jabutipê, expande sua atuação cultural em Porto Alegre e, principalmente, a presença de seu corpo poético nos parques da cidade. O Jabutipê possibilita a Bueno, materializar uma prática colecionista de seu olhar que desde a infância, selecionava e classificava estética e plasticamente galhos, folhas e outros objetos orgânicos encontrados em uma praça próxima a sua casa. Não mais limitado pela discordância, no passado, da mãe e das limitações físicas inerentes aos espaços coletivos, Bueno, após observar o acúmulo de galhos e folhas nos fundos de seu novo espaço, coleta e transporta diariamente esses objetos de desejo de seu olhar de infância para seu ateliê e inunda-se de outra materialidade artística. Gravetos são valorizados como linhas potenciais de um desenho espacial e as folhas como matizes que se alternam e sobrepõem entre o piso e o horizonte emoldurado da cidade.

1. Um olho na linha o outro no entorno

Jabutipé é uma palavra de origem indígena que em tupi significa casa de jabuti e "define uma árvore de frutos comestíveis, muito saborosos e de madeira utilizada em construções" (Luiz, 2011). Ao se alterar a acentuação, Jabutipê faz referência à árvore ipê, que cresce nos fundos do ateliê, e mantém sua ligação com o animal que carrega a casa em suas costas e se desloca no espaço da organicidade, vital a sua existência. Bueno, apesar de se deslocar lento e serenamente pela cidade coletando folhas e gravetos, leva consigo, impregnado em sua carcaça,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

todo embate expressivo e matérico que realizou no desenho e na escultura (Figura 1, Figura 2), quando era obstinado pela representação da forma da cabeça e conforme Poester (2006), "[...] também como Giacometti, centra seu pensamento e seu gesto no desenho mesmo quando pinta ou se dedica a escultura." O percurso da linha de seu desenho, pelo gesto, pela repetição pelo acúmulo e diálogo com zonas de cores terrosas, estabelece no plano do papel ou da tela uma pulsação entre ser cabeça e abstração, entre ser desenho e escultura, entre fixar o olhar na linha do desenho e se perder em estado de fruição que conforme as palavras de Márcia Tiburi é capaz

> [...] *de exercer certo catapultamento dos olhos para fora de suas órbitas. O olho vai parar na parede, escravizado, a retina se torna ela mesma cativa de uma imagem, seja um rosto, um quadro, uma paisagem. Junto com o olho é todo o terreno da subjetividade que vai junto, arrancado do corpo, como que dele desinstalado, inconformado. É obrigado a uma experiência de desinstauração. Prurido, engasgo, desconforto é o que se dá entre a sensação de visar e continuar sendo alguém com vida e nome próprios. É nestas horas que a antiga confusão entre alma e corpo, creiamos nela ou não, se torna para nós uma experiência. Junto com o olho parece que inteiros saímos de nós. E não sabemos se acompanhamos o olho ou se voltamos ao corpo. O olho nos lança para fora: aventura é o seu mandamento. Aonde iremos pela mão de uma obra de arte? É preciso perguntar: aonde podemos chegar?* (Tiburi, 2007).

No início do Jabutipê, Bueno intensifica o olhar para dentro de sua produção, que agora se desmembra e distribui por todo o espaço físico de criação e potencializa os devaneios da linha do desenho que se desmembra do espaço bidimensional e se torna arame recozido. Arame tingido em ocre pelo tempo da ferrugem que trama emaranhados de planos e volumes retorcidos entre as bases de ferro e as modelagens de suas cabeças de resina e cerâmica, mas também se faz como linha sinuosa que, flutuando pelo ateliê, deseja retornar ao desenho. Imerso dentro desta pulsação, entre conquistar o espaço e retornar ao desenho, sem talvez nunca ter saído, assim como Bueno, resíduos de cera de abelha impregnados em um fragmento de tela de arame retorcido em forma escultórica aberta e livre, Figura 3, espreitam o entorno e observam, do outro lado da janela, toda a organicidade e plasticidade vivenciada por Bueno em seus passeios de infância, junto a sua mãe pelos parques e jardins da cidade. Com o primeiro outono, galhos, folhas e abacates se acumulam, camada por camada, sobre o pequeno pátio que existe ao fundo do Jabutipê e ocorre um deslocamento na poética de Bueno, em seu modo de operação, em suas intenções e objetivos artísticos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 4 · Registro de Ateliê, 2011. Fonte própria.
Figura 5 · Registro de Ateliê, 2011. Foto de Bueno.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Uma outra materialidade

Em seus deslocamentos diários pela cidade, inicia-se um extenso processo de seleção, coleta e valorização de gravetos enquanto elementos potenciais na construção de desenhos espaciais. Arame recozido, cera de abelha, redes de pescar, aquários e as bases modulares vazadas de suas esculturas são utilizados para unir estes novos elementos e conFigurarem o espaço da composição. Um emaranhado de linhas que mantém, em geral, relação com a forma geométrica ortogonal, seja confinado dentro de sua transparência quando interno ao vidro, Figura 4, como transgredindo suas fronteiras espaciais quando encravado na estrutura modular de ferro, Figura 5, e no batente da janela do Jabutipê, Figura 6 ·

3. Gravetos Armados

A partir de 2010, Bueno realiza uma série de intervenções na cidade. Insere transversalmente os gravetos por toda a extensão da janela do Jabutipê, Figura 6, transbordando a poética do interior de seu percurso para o olhar vago circundante do outro, estrutura uma rede de gravetos suspensa no vão arquitetônico da Casa de Cultura Mario Quintana, explorando a intimidade da forma de seu objeto de descanso cotidiano e, dentro do projeto "*gravetos armados*", Figura 7, dispõe gravetos sobre o piso e por dentro das tremonhas da Usina do Gasômetro, por onde, no passado descia o carvão, como um fluxo de retorno da natureza frente a sua degradação pelo processo de estratificação do mineral.

Gravetos e olhares perpetuam nossos percursos diários pelos parques e pequenas praças de Porto Alegre, mas armados no interior de estruturas de ferro instaladas no espaço expositivo da Galeria Iberê Camargo da Usina do Gasômetro, abruptamente transportam nossa imaginação e olhar crítico para o espaço externo, vizinho, do outro lado da parede, em que se encontra a orla do rio Guaíba. Estas construções de Bueno atenuam as fronteiras entre a arte institucionalizada e a pública, no sentido democrático do olhar, do perceber e imaginar-se como agente de intervenção artística no percurso do outro, visto que é impossível não desejarmos nossa a sua experiência artística, suas ações de coletar e preencher as "armaduras de ferro" com materialidades outras, inerentes aos nossos deslocamentos poéticos e não mais a frieza das relações e da concretude da cidade. A efemeridade destas construções, permeadas pela decomposição da madeira, poderia discutir os valores reais do mercado de circulação e exposição das Artes, caso não observássemos o artista cuidadosamente embalando e retornando toda a matéria orgânica ao seu ateliê, ao término de cada intervenção.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 6 · "Gravetos armados" de Antônio Augusto Bueno. Intervenção na fachada do Jabutipê, 2011.
Figura 7 · "Gravetos armados" de Antônio Augusto Bueno. Intervenção na entrada da Usina do Gasômetro, 2012. Fotos de Bueno.
Figura 8 · De Antonio Augusto Bueno. Fotografia da série "um outro outono", 2013. Foto de Bueno.
Figura 9 · De Antonio Augusto Bueno. "Outono ou nada", intervenção na frente do Jabutipê, 2012. Foto de Sperb.

Conclusão

As relações que Bueno estabelece atualmente com as arquiteturas privadas e públicas das cidades onde atua artisticamente são decorrentes das operações simbólicas que existiam, em 2003, nos suportes de suas cabeças modeladas em resina e argila, quando dialogava com a obra de Giacometti e significava a base em ferro modular como morada, como no caso da escultura da Figura 1 que "guarda" os cabides coletados no armário de seu falecido avô. Em 2013, quando do piso superior do Jabutipê, em "um outro outono", observamos o pátio do fundo do Jabutipê repleto de folhas que foram coletadas pela cidade durante todo o outono, percebemos que Bueno não mais congela nossa fruição no tempo presente da percepção do objeto e sim em um tempo e espaço ampliados à espreita de suas ações e valorizações pela cidade, uma poética de deslocamento, de um olho que não mais 'vai parar na parede', como colocou TIBURI no início deste artigo, mas transpassa as aberturas do Jabutipê e vivencia uma pintura orgânica em processo de matização perene, que conforme Bueno, sobrepõe "camada por camada, pensamentos, memórias afetivas e novas descobertas".

Referências

Luiz, José (2011) *Dicionário Informal*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL: http://www.dicionarioinformal.com.br/jabutip%C3%A9/>

Poester, Teresa (2006) *Desenhos que explodem*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL:http://www.teresapoester.com.br/autres-activites/archives/textes_artistes2.php>

Tiburi, Márcia (2007) *Tatuagens na retina: desenhos de Antônio Augusto Bueno*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL: http://www.subterranea.art.br/textos/tatuagens_retina.pdf>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Nós entre o Visível e o Invisível

We, between visible an invisible

CARLOS CORREIA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD, CR). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia — Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Artes Visuais e Design.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL) Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: corrcarlos@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a obra do artista português Luis Paulo Costa. Ainda que o seu trabalho se manifeste maioritariamente através da pintura, a instalação e mesmo a escultura povoam, pontualmente, a sua produção artística. Independentemente do medium escolhido, a reflexão sobre a visibilidade e os diversos dispositivos a esta associados, são uma constante na sua obra.

Palavras chave: Pintura / visibilidade / dispositivo / espectador / técnica.

Abstract: *This article presents the work of Portuguese artist Luis Paulo Costa. Though his work manifests itself mostly through painting, installation and sculpture also populate, even occasionally, his artistic production. Regardless of the chosen medium, a reflection on visibility and the various devices associated to it are a constant in his work.*

Keywords: *Painting / visibility / device / beholder / technic.*

Introdução

O *itálico* do título fica a dever-se ao duplo sentido desempenhado aqui pela palavra *nós*: por um lado somos *nós,* os espectadores e por outro são os *nós* produzidos por algo que se cruza sem, contudo, se anular. Mostrar e esconder, baralhar e voltar a dar as cartas; e *nós* aqui, perante os *nós* que o visível e o invisível entre si vão tecendo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O objectivo deste artigo é o de levantar um pouco o véu sobre a obra do artista português Luís Paulo Costa. Nascido em Abrantes em 1968, o artista vive e trabalha actualmente em Lisboa. Tem exposto com regularidade, individual e coletivamente, desde a segunda metade da década de 90 e o seu trabalho encontra-se representado em numerosas colecções públicas e privadas, em Portugal e no estrangeiro.

O trabalho deste artista tem vindo a manifestar-se maioritariamente sobre a forma de pintura, mas este não é o único medium pelo artista utilizado. Ainda assim, convém notar que, mesmo nas situações em que a obra de Luis Paulo Costa assume outros mediuns que não a pintura, esta continua a estar presente enquanto assunto de relexão, enquanto presença conceptual, se preferirmos.

Pintura e dispositivos ópticos

Podemos então dizer que o trabalho de Luís Paulo Costa se centra, quase sempre e de formas diversas, em questões relacionadas com a visibilidade, sendo a pintura intitulada *Uma e Outra Vez* disto um exemplo (Figura 1). Mas dizer que um corpo de trabalho se centra sobre "questões relacionadas com a visibilidade", é algo de muito vago. Reconhecendo isto, tentemos então lançar mais alguns dados; o trabalho de Luís Paulo Costa é sobre a visibilidade, perscruta os limites da representação pictórica e manifesta-se, quase sempre, enquanto pintura. Este "quase" parece ir em sentido contrário à busca de clareza a que este lançamento de dados se propôs, mas ele não surge sem um sentido preciso que no decorrer do artigo mostrará ao que veio.

Mas voltemos, para já, aos dispositivos ópticos e à sua representação, servindo-nos para tal reflexão a pintura que surge na Figura 1 e o video *Standing*, apresentado em 2006 numa exposição individual que o artista realizou na Galeria Cristina Guerra. Escolhemos estes dois trabalhos, pois se por um lado a questão da visibilidade está presente em ambas as obras, por outro essa mesma questão assume contornos suficientemente distintos nos dois casos. Pretendemos desta forma proporcionar uma aproximação à vastidão não só conceptual mas também formal que o assunto visibilidade assume na obra de Luis Paulo Costa.

Na Figura 1 temos uma pintura na qual surgem representados três filtros fotográficos. Estes objectos serão facilmente identificados, mesmo por quem apenas detenha conhecimentos básicos de fotografia. Ora, temos então que um conjunto de objectos que habitualmente servem para ajudar a ver de modo diferente, que normalmente desempenham um papel secundário na captação da imagem (não são o que vai ser captado pela máquina, nem tão pouco a máquina, ou seja, são simplesmente algo que introduz uma diferença, mas sem chegarem a ser essenciais para que a captação da imagem se realize), assumem

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Luís Paulo Costa. *Uma e Outra Vez*. 2012. acrílico sobre impressão a jacto de tinta sobre tela. 40 × 41 cm

aqui o papel principal. Se esta simples alteração de papeis seria já digna de nota e motivo para reflexão sobre uma vasta série de assuntos (por exemplo, a relação da pintura com a fotografia, o enaltecimento da banalidade através da sua representação pictórica ou mesmo o questionamento da pertinência da cisão figurativo/abstracto nos dias que correm — apesar de facilmente identificável, a imagem da Figura 1 não deixa de ser um conjunto composto pela sobreposição de três circulos, mais ou menos transparentes sobre um fundo cinzento), o facto de esta pintura ter sido realizada com recurso a uma técnica que — sem constituir uma novidade absoluta — de algum modo foge da norma, adensa ainda mais a teia conceptual que se esconde sobre a sua aparente simplicidade.

É que o artista não pintou sobre uma tela em branco, mas sim sobre a impressão da referida imagem numa tela. E fê-lo, para mais, sem que a sua intervenção manual tenha deixado um rasto visível. Para descortinar a presença da actividade manual do artista nesta obra — daquele gesto que, por mais discreto que seja, não deixa de inscrever uma nota de originalidade na tela, resgatando-a assim da banalidade inerente aos objectos produzidos industrialmente — o observador dela terá que se aproximar. Para abarcar tudo o que esta pintura encerra, não basta olhar; é preciso ver.

Passemos agora ao video *Standing*: num écran suspenso, o espectador vê tudo branco, como se nada se passase, como se nada houvesse para ver; um visitante menos paciente ficaria provavelmente por aqui; mas depois de uma observação mais cuidada podemos pereceber que o que o écran mostra é algo de muito sólido e concreto: nada menos do que a parede oposta ao projector que lança o vídeo. Uma vez que a parede é branca, assim é a sua imagem. Ao invés de ser o observador a questionar a obra, é antes a obra que interroga o espectador. O tempo empregue a olhar para a (imagem da) parede da galeria seria, provavelmente, empregue de outra forma se esta peça não estivesse entre o observador e a parede. Como diz Paul Virilio:

> *Behind the wall, I cannot see the poster; in front of the wall, the poster forces itself on me, its image perceives me.* (Virilio, 1994: 62).

E o que têm em comum estes dois trabalhos? Precisamente a questão da visibilidade e da invisibilidade, suportada pelo aturado trabalho do artista que o leva à decisão sobre o que, em determinada obra, se dará a ver ao espectador e em que grau é que tal terá lugar. Neste video, para além das questões já referidas, temos ainda a proposta de uma ligação à imagem em movimento, ainda que no final esta possibilidade nos seja negada.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

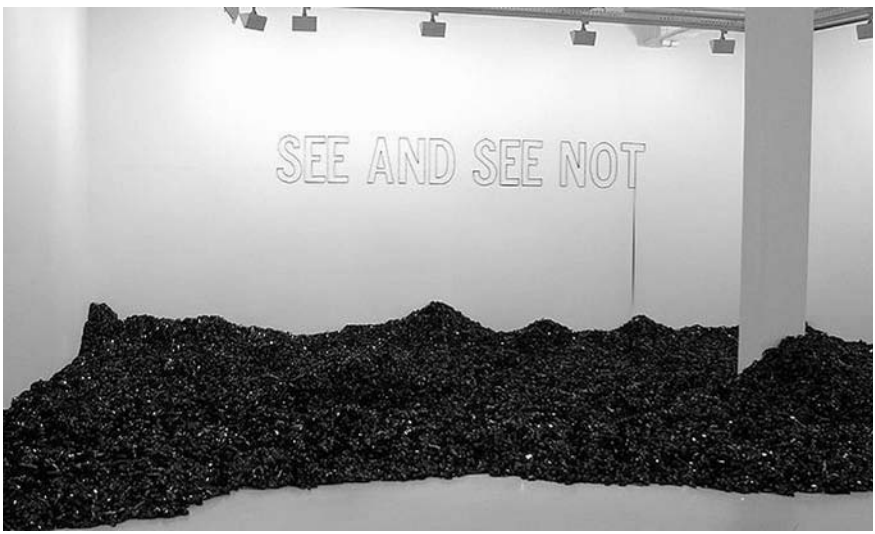


Figura 2 · Luís Paulo Costa. *See and See Not*. 2006. Fitas VHS. Dimensões variáveis.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Luís Paulo Costa. *Fly Ring*. 2012. Acrílico sobre impressão a jacto de tinta sobre tela. 70 × 90 cm.

Uma outra obra que propõe o estabelecimento de uma relação do trabalho deste artistacom a imagem em movimento sem que, contudo, esta se verifique de facto é a peça intitulada *See and See Not* (figura 2). Aqui Luis Paulo Costa amontuou uma significativa quantidade de fitas VHS e amontuou-as junto a uma das paredes da galeria.

Na dita parede podemos ainda ler o título da obra, escrito igualmente com fitas VHS. E onde se verifica aqui o nó que dá título a este artigo? Precisamente no facto de o artista dar a ver o que habitualmente não se vê numa cassete VHS: por um lado vemos a fita em toda a sua extensão; por outro, o artista garante que o que habitualmente se vê numa cassete VHS, não será aqui visto, pois as referidas fitas estão inutilizadas.

O pintor e o artista

Parece-nos que assim já temos mais alguma matéria para pensar, mas há ainda que esclarecer alguns aspectos respeitantes à prática pictórica de Luís Paulo Costa, clarificando, na medida do possível, que tipo de pintor é este artista. Como já dissemos, ainda que a sua obra se encontre invariavelmente em dívida para com a pintura, ela nem sempre assume a bidimensionalidade da tela ou do papel como suporte de eleição. Para mais, mesmo quando o faz, as medidas de segurança ou prevenção são variadas e rebuscadas.

Luis Paulo Costa encontra-se em permanente jogo com o espectador: quando produz objectos artísticos que se afastam da ideia clássica de pintura,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

o espectador mais atento consegue descortinar as ligações que o artista silenciosamente teceu entre esses objectos e a pintura; quando produz pintura que, num primeiro olhar, não deixa margen para dúvidas quanto à sua natureza, o espectador mais demorado encontrará indícios de que essas pinturas, não deixando de o ser, se encontram repletas de armadilhas não só conceptuais, como também formais.

Posto isto, devemos então afirmar que Luis Paulo Costa é um pintor que também produz obras que não são pinturas ou deveremos antes dizer que se trata de um artista que também pinta? Provavelmente, estas definições não serão o mais relevante para que abarquemos toda a riqueza de uma obra que se quer livre de definições estanques e paralizadoras. Aliás, paralização é uma palavra que não tem lugar no dicionário deste artista, pois ao percorrer a sua obra ficamos cientes de que mesmo a quietude exigida pela pintura tem força para mover e derrubar paredes de betão. Luis Paulo Costa, mais do que separar, estabelece ligações.

Conclusão

Ora, este modo de proceder em relação à pintura, que por um lado a coloca em primeiro plano, mas que por outro nunca a deixa assumir por completo as rédeas do jogo, faz com que a obra de Luís Paulo Costa se encontre num permanente estado de vai-vem, como se de um *Fly Ring* se tratasse; neste sentido, a Figura 3 pode servir como uma meta-representação do estatuto da pintura dentro do corpo de trabalho do artista.

Assim, situado numa perpétua oscilação entre o amor incondicional à pintura e a recusa de dar asas a essa pulsão, o trabalho de Luís Paulo Costa vai construíndo, apresentando, fazendo e desfazendo nós de visibilidade e invisibilidade, dos quais se liberta uma certa ideia de pintura e um muito peculiar modo de exercer o ofício de pintor.

Num artigo com estas características, é mais o que fica por dizer do que o que se diz. Gostariamos apenas de deixar uma nota sobre a fina ironia que se desprende dos textos que Luis Paulo Costa muitas vezes escreve sobre o seu trabalho. Mas esta discussão terá que ficar para uma próxima oportunidade.

Referências

Costa, Luis Paulo, *Errata Para um Press Release Aparentemente Ausente*. [Consult. 20131107].Disponível em http://www.galeriapedrooliveira.com/archive/artists/luis_paulo_costa/pressrelease%20it%20can%20be.pdf

Costa, Luis Paulo, *Uma e Outra Vez*. [Consult. 20131107]. Disponível em http://www.galeriapedrooliveira.com/press/Press_luis_paulo_costa_2012_PT.pdf

Nicolau, Ricardo (2006), *Tudo à Vista*. [Consult. 20131114]. Disponível em http://www.cristinaguerra.com/artist.exhibition.php?artistID=6

Mendes, Carla Utra (2012), *Quando a Pintura Quebra o Protocolo*. [Consult. 20131118]. Disponível em http://www.cristinaguerra.com/artist.exhibition.php?artistID=6

Virilio, Paul, (1994). *The Vision Machin*. Indiana University Press: Bloomington, USA

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes

The module and the digital era: the graphics of Marcelo Brantes

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e professor. Mestre em Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Pintura (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: carlos-eduardo-borges@ig.com.br

Resumo: Este texto pretende, a partir da análise da obra do artista Marcelo Brantes, discutir um possível vetor comum, provocado pela transição da imagem analógica para a digital, identificável na produção de artistas que tiveram sua formação (ou parte significativa dela) durante o período no qual isso aconteceu. Concluo que a utilização de pequenos módulos pode vir a ser considerada como uma resposta comum dos artistas a essa questão.
Palavras chave: módulo / analógico / digital.

Abstract: *This paper intends, from the analysis of Marcelo Brantes's work, to discuss a possible common vector, as a result of the transition of the analogic image to the digital one, identifiable in the production of artists who had their academic formation (or a significant part of it) during the period in which this happened. I conclude that this use of small modules can be considered as a pattern-answer from the artists to the question.*
Keywords: *module / analogic / digital.*

Introdução

Este texto pretende, a partir da análise da obra do artista Marcelo Brantes, discutir um possível vetor comum, uma possível influência provocada na produção de artistas que tiveram sua formação (ou uma significante parte dela) durante o

período de transição da imagem analógica para a digital. Caso a hipótese apresentada seja considerada válida, deve ser considerado que essa tendência pode ser algo apenas indicativo de um fenômeno regional, restrito apenas ao grupo de artistas aqui tomados para sua validação. Visto que todos têm a proximidade geográfica entre os pontos em comum entre eles. Porém suspeito que, embora essa afirmação seja procedente, talvez esse vetor proposto possa ser verificável ligado a outras regiões e artistas.

Considero que, caso essa influência comum possa ser considerada válida, pode ser aplicável para um grupo de artistas muito maior. Aqueles que iniciaram suas carreiras e foram atuantes nos anos 90, nos quais essa preocupação se refletiu de alguma forma em suas práticas. Então, talvez possa ser significante como indicativa de uma tendência comum, não regional, naturalmente sofrendo outras interações com características de cada região e cultura. Nesse caso essa discussão pode vir a se tornar algo útil para uma maior compreensão histórica do período ou mesmo aplicável como parte de algum método de identificação dessas características ou de influências regionais. Possivelmente então essa tendência possa ser encontrada como um fenômeno assinalável, como no caso da produção do artista examinado em particular, inclusive em obras bem recentes.

Proponho aqui que, assim como na obra de Marcelo Brantes, outros artistas, cada um deles de uma forma particular, utilizaram o módulo, reduzido a pequenos fragmentos em diversos materiais na construção de muitos de seus trabalhos. Assim, especificamente, responderam com muitas variações e explorando possibilidades diversas, talvez de forma bem mais inconsciente do que consciente, à transformação da imagem analógica que marcou o período. Puderam também se valer para o estabelecimento desse vetor comum em suas produções da grande quantidade de produtos industrializados (mesmo que por vezes chegassem até eles em forma de lixo), que começou a se tornar acessíveis a todos nesse período.

Pretendo apresentar, para sustentar esse raciocínio, outros exemplos de artistas com essa tendência comum. A meu ver todos assinalam essa fragmentação modular em sua produção, formando seus diferentes trabalhos e suas imagens por meio de pequenas partes de diversos materiais. Esse é o ponto ressaltado aqui. Para isso tomo o exemplo um artista que tem usado o módulo reduzido em sua produção recente e que tive a oportunidade de acompanhar.

1. Condições de Contorno

Uma condição comum aos artistas citados é que por volta de 1996, o alto

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

capitalismo inundava o cotidiano das pessoas no Brasil com produtos baratos. Algo que já tivera antecedentes nos EUA e outros países da Europa, mas que nesse país foi uma novidade iniciada com o controle da inflação e fortalecida com a invasão que se seguiu de produtos chineses de baixo custo, ocorrida mais ou menos no mesmo período. Cumpre lembrar que essa geração considerava a inflação algo tão natural quanto às liquidações de roupas de fim de estação.

1.1 Marcelo Brantes: a sistematização de um processo

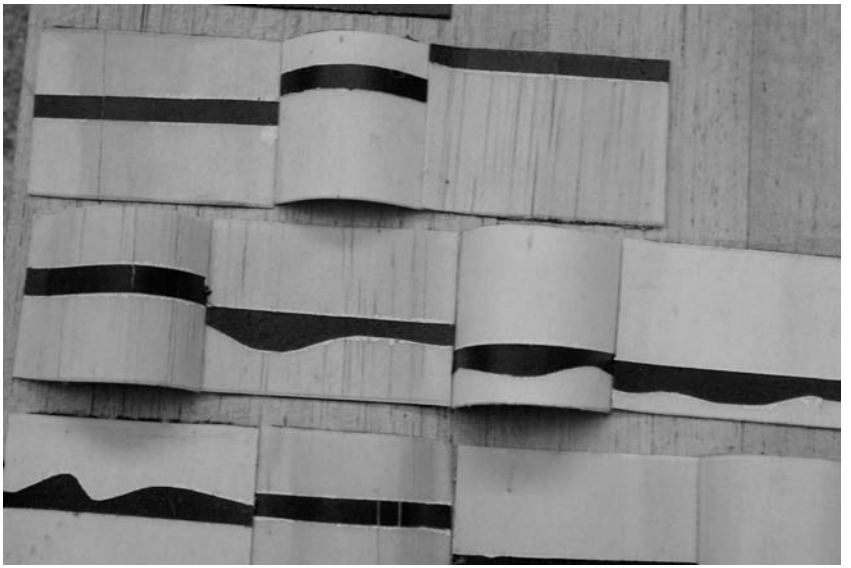
Esse artista ingressou na UFRJ para o curso de Gravura em 1984. Formou-se em 1989. Alguns anos depois ganhou prêmios, participou de exposições importantes no período como os Novos Novos, participou de eventos e performances (uma inclusive de Lígia Clark) em arte contemporânea. Fez contatos com artistas que despontavam e com outros já estabelecidos. Entre os consolidados estava Lygia Pape na UFRJ. Esses dois pontos, a saber, conhecer de perto o trabalho de Lygia (por tabela o neoconcretismo) e ter estudado na UFRJ, independente das relações pessoais (se foram alunos ou não, se foram amigos ou não), ligam também ao que considero um ponto comum na produção dos diversos artistas aqui considerados: a utilização do módulo (construtivo) em tamanho reduzido. Construído, recortado, trançado, colado ou costurado, em trabalhalhos em geral feitos a partir de materiais baratos (Figura 1). No caso da produção recente de Marcelo Brantes, fragmentos de caixas de fósforo (Figura 2) e pápeis de cigarro são utilizados em construções que, para ele, significam ondas cerebrais, imaginadas a partir de seus eletroencefalogramas.

1.2 Um ponto em comum: os reflexos da transição da imagem analógica para a digital

Sabemos que a passagem da fotografia analógica para a digital foi marcante. Para Vilém Flusser, o surgimento das imagens técnicas,"...pontos, grãnulos, pixels." (Flusser, 2008: 10) marca um novo parâmetro para a arte "Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas" (Fluser, 2002: 13). Já para Lúcia Santaela, a mudança da foto analógica para a digital marca o início de um novo paradigma para a fotografia "O terceiro paradigma diz respeitoàs imagens sintéticas ou ifográficas que são inteiramente computacionais..." (Santaella, apud Samain: 303). Acredito que essa transformação das imagens se refletiu de diferentes formas na produção de vários artistas que iniciavam ou consolidavam suas carreiras no período considerado entre a segunda metade da década de 90 e os primeiros anos da primeira década do novo milênio.

Esses artistas que considero para formular meu pensamento, a meu ver

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



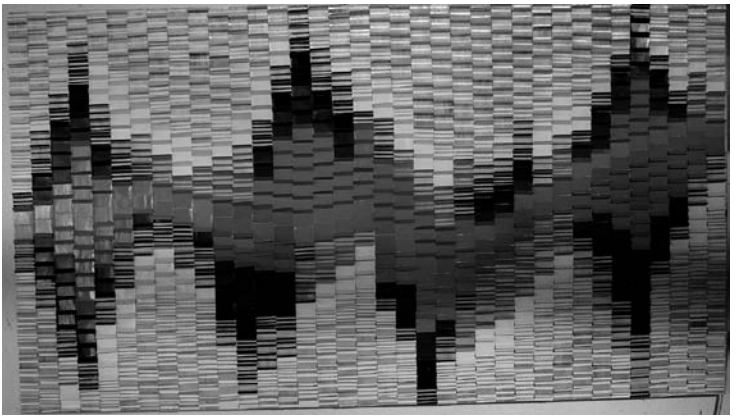


Figura 1 · Detalhe de Gráfico com ondas de Marcelo Brantes, 2013 Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira, 70 x 140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.
Figura 2 · Gráfico associativo 1 de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre painel de madeira, 80x140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

responderam a questão (que na pior das hipóteses, se apresentava quando iam registrar seus trabalhos), recorrendo a algum tipo de relação herdada do construtivismo, via concretismo e neoconcretismo. Adotaram o módulo, reduzindo-o em escala, como possibilidades de formação das imagens. Algo que lembra o ocorrido quando do surgimento do Pontilhismo, como um desdobramento lógico das possibilidades herdadas das relações da pintura impressionista com o surgimento e estabelecimento da prática da fotografia do período.

Considero que o módulo, utilizado para a formação de imagens, ocorre desde a consolidação do trabalho de Marcos Cardozo, Jarbas Lopes, Edmilson Nunes, Sérgio Torres, Marcelo Brantes e Chang Chai. Chega até o período de surgimento de Felipe Barbosa e Rosana Ricaldi. Mas não me parece tão significativo para as gerações posteriores, já habituadas à digitalização e para os quais o surgimento da internet foi o fator preponderante. Para estabelecer esse período, no qual essa vertente foi marcante, considero ainda que artistas anteriores, como Jorge Duarte, já não apresentam sinais dessa influência em sua produção. Tomo esse artista como exemplo por ser uma referência para esses artistas citados e também para assinalar a influência neoconcreta presente de outras formas que não na utilização do módulo, mas que não cabe ser discutidas aqui.

Esses artistas considerados amadureciam suas produções e lidavam com o problema do registro e divulgação de suas imagens entrte 1995 e o ano 2000. Forçando uma precisão maior, creio que o triênio 97-99 me parece central aqui.

1.3 Outros artistas e o uso do módulo em escala reduzida

Marcos Cardoso, em sua reconstrução de quadros de Picasso (Figura 3), utiliza sacolas plásticas descartáveis, construindo em pontos de um estranho bordado realizado com esse material, as cores e formas que permitem o reconhecimento da imagem produzida anteriomente por Picasso. Jarbas Lopes (Figura 4) apresenta retratos feitos a partir de tiras de lonas recolhidas nas ruas. São trançadas somando várias partes iguais para a formação de uma única imagem nova, constituída por uma trama próxima de retângulos. Já Felipe Barbosa usa estalinhos, fósforos, esquadros e outras formas produzidas pela indústria como módulos, na intenção explícita de construir novas formas no espaço tridimensional. Suas bolas de futebol (figura 5) decompostas realizam a operação inversa, resultando em trabalhos bidimensionais. Materiais tratados como módulos também podem ser encontrados em trabalhos de cada um dos outros artistas citados, cujas imagens podem ser encontradas hoje na rede, facilitando a verificação. Vejo essa vertente particular em diversos trabalhos, produzidos por diversos artistas que, como dito, estavam em formação ou em início de carreira

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





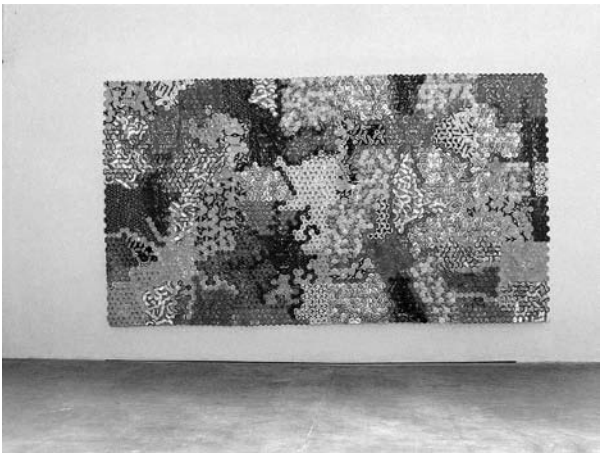


Figura 3 · Série Picassos de Marcos Cardoso, 2011. Sacolas plásticas costuradas. 140 × 100 cm. Foto de Eduardo Camara 2011.
Figura 4 · Série políticos de Jarbas Lopes, 2004. Tiras de outdoors trançadas de Jarbas Lopes. 250 × 180 × 10 cm (foto de divulgação: Mam/RJ)
Figura 5 · Campo visual: Bolas de futebol descosturadas de Felipe Barbosa. 305 × 550 cm / 2007. Foto de Felipe Barbosa 2007.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

no período considerado e sentiram a necessidade de responder a essas questões.

Marcelo Brantes trabalha fragmentos de caixas de fósforos como módulos. (Figuras 6, 7 e 8). Essa constante, já presente em trabalhos anteriores e mostrada em sua produção recente, é tomada como significante da atualidade dessa "herança". Para mostrar essa relação, utilizo algumas imagens de trabalhos onde minha hipótese pode encontrar referências visuais.

1.4 Desconstruindo a chama: a produção atual de Marcelo Brantes

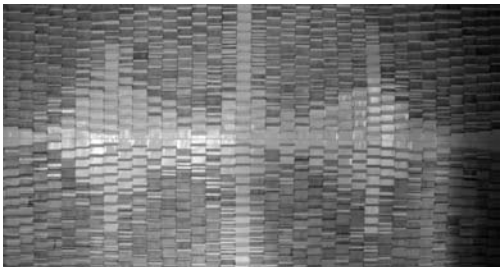
Marcelo objetiva, na série apresentada aqui, a construção de gráficos. Gráficos que o auxiliem a compreender seu próprio comportamento. Esses trabalhos foram realizados após um período de tratamento psicológico no qual o artista não produziu. Quando os primeiros trabalhos surgiram, ele não tinha pretensões de uma série, e talvez, nem mesmo de voltar a produzir um trabalho de arte consistente como julgo que fez. Mas que se formou a partir da reorganização mental do artista e da retomada de sua produção e carreira. No caso, com a volta para o Brasil, pois Marcelo viveu por bem mais de uma década em Nova York. Retornou ao país após a crise que o levou a interromper a carreira e que acabou por traze-lo de volta a casa da família, em Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro.

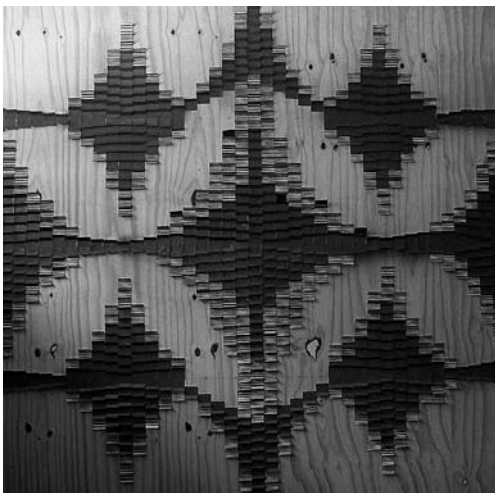
Seus gráficos, portanto, recebem cores e formas que acompanham os diferentes estágios mentais pelos quais passou. São amarelos para "Atenção, perigo de piora...", vermelhos para esses tempos de desequilíbrio e azuis, verdes ou negros para períodos mais estáveis. As formas por sua vez acompanham essa relação, variando entre uma maior estabilidade ou oscilação. Ondas mais agudas ou mais senoidais, curvas mais ou menos longas e com variações de escala. Sempre usando como referências eixos verticais e horizontais, sem desconsiderar o temporal no qual reune todos em uma série. Nesses trabalhos relaciona a sua suposta bipolaridade a sua capacidade produtiva.

Porém para um observador incauto, podem parecer construções abstratas. Não o são. O módulo aqui surgiu como um recurso para a construção do que ele pensava.

Essa solução de utilizar um material disponível a baixo custo (no caso a caixa de fósforos), desconstruír-lo em partes, que voltam a ser agrupadas, conforme seus objetivos, me parece um procedimento comum aos artistas que passei a considerar para a formulação desse pensamento. Percebi que essa solução era recorrente em algum ponto nas suas obras. No seu caso a escolha foi de um material que produz o fogo, associado desde Prometeu à vida, que ele buscou retomar.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





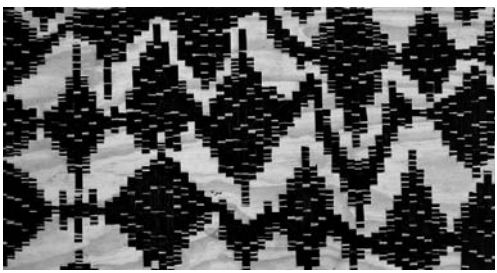


Figura 6 · Gráfico de Frequência Amarela de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira. 80 x 160 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.
Figura 7 · Previsão de gráfico para setembro de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira140 x 140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.
Figura 8 · Chip número 2 de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira 54 x 104 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusão

Propus que características formais identificadas na obra de Marcelo Brantes, aqui apresentadas, sejam consideradas válidas como modelo de uma resposta comum de um grupo de artistas à transição da imagem analógica para a digital. Considerei que eles sentiram a necessidade de responder a essas questões que marcaram o período de sua formação de alguma forma e que o fizeram com um ponto em comum: por meio da construção de trabalhos em pequenos módulos. Essa redução permitiu diferentes propósitos, utilizados em diversos materiais e técnicas em suas produções. Penso que essa cararterística formal apresentada pode ser questionada como algo regional, ligada à influência neoconcreta no Estado do Rio e no Brasil. Algo que não disponho de instrumentos para medir nem tenho pretenções de fazer. Mas que pode ser um fator comum, útil para possibilitar o agrupamento de diferentes artistas além dessas fronteiras, principalemente na Europa, onde a influência construtiva me parece mais forte do que nos EUA. Cabe, portanto, aos leitores o questionamento de se é possível encontrar entre artistas que atendem as condições propostas (ou seja, ter tido relações significativas com essa transição para a era digital), a presença comum de alguma forma reduzida do módulo. Fatores que possam confirmar esse raciocínio e torná-lo útil para a compreensão e estudo dos diferentes caminhos percorridos por artistas como resposta esse problema comum.

Referências

Flusser, Vilém (2002) Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofía da fotografía. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará (Conexões; 15). ISBN 85-7316-278-3

Flusser, Vilém (2008) O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume. ISBN: 978-85-7519-879-8

Santaella, Lúcia apud Etienne Samain (org) (1998) O Fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec/CNPQ

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Paco Pomet: la "restauración" de la mirada en la pintura

Paco Pomet: the "restoration" of the the gaze

CARLOS ROJAS REDONDO* & PACO LARA-BARRANCO**

Artigo completo submetido a 16 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Espanha, Pintor. Licenciado en Bellas Artes. Máster Universitario en Arte Idea y Producción.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: carlos_20_basket@hotmail.com

**Espanha, Pintor y profesor Titular de la Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: paco_lara@us.es

Resumen: Esta comunicación analiza dos aspectos fundamentales de la obra del pintor Paco Pomet: el hecho pictórico y la "restauración" de la mirada. La figuración surge como intermediario entre la materia pictórica pura aplicada y la contemplación del espectador. Crítica, ironía e ingenio culminan un proceso de creación de un mundo onírico donde la realidad define las posibilidades narrativas de la práctica pictórica.
Palabras clave: Pintura / ironía / renovación / mirada / espectador.

Abstract: *This paper discusses two key aspects from the work of painter Paco Pomet: pictorial fact and the "restoration" of the gaze. Figuration emerges as an intermediary between pure pictorial substance applied and viewer's contemplation. Critique, irony and wit culminate a creating process of a dream world where reality defines the narrative possibilities of pictorial practice.*
Keywords: *Painting/irony/renewal/gaze/viewer.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

Esta comunicación centra su análisis en el trabajo creativo y pictórico del pintor Paco Pomet (Granada, 1970). Pretendemos resaltar las aportaciones que propone en sus obras mediante dos aspectos fundamentales: el hecho pictórico y la "restauración" de la mirada. "Restauración" entendida como la necesidad de "renovar la condición crítica" que el espectador ha de tener frente a la pintura. Algo que ya nos expusiera Jean Dubuffet en referencia al arte:

> *El arte debe proporcionarnos otra mirada, romper con todo lo acostumbrado, reventar todas las cortezas cotidianas, hacer estallar el cascarón del hombre social y culto, y mostrar las vías a través de las cuales pueden expresarse sus voces interiores de hombre salvaje* (Dubuffet, 1992: 85).

La necesidad de crear inquietud y sorpresa en sus composiciones lo adscribe a ese grupo de pintores centroeuropeos que, desde la apariencia rigurosamente objetiva, provocaron el absurdo más impertinente de la Historia del Arte del siglo XX. El crítico Iván de la Torre Amerigui así lo destaca: "el artista granadino hace de la deformación física, en varias de sus telas, un lema que zahiere al espectador y le pone en la amarga -y delirante- tesitura de decidir si creer o no" (de la Torre, 2004: 5). Si bien el autor declara:

> *Intento hablar de la perplejidad de estar vivo, del continuo placer y desasosiego que supone habitar un mundo que tiene infinitos sentidos y que al mismo tiempo no tiene ninguno, donde lo real y lo ficticio cohabitan, se alternan o se enfrentan* (Hernández, 2006).

El cine clásico y la fotografía en blanco y negro, los personajes de series infantiles, el grupo británico Monty Phyton con su creador plástico Terry Gilliam, o los tebeos como su primera escuela de dibujo, muestran unas referencias esenciales en la obra de Pomet. Y unido a lo anterior, Gary Larson, con su serie *The Far Side Gallery*, constituye un excelente ejemplo para entenderlas.

Partiendo de lo indicado, en el primer apartado de nuestra investigación, *La pintura por la pintura*, se desvelan las motivaciones que impulsan al pintor granadino, para entender el hecho pictórico, el auténtico placer de pintar, con vinculación a pintores relevantes; en el segundo apartado, *La primordialidad del significado figurativista*, se destacan rasgos comunes teórico-artísticos con autores como Goya, Magritte, Fischl o Cucchi. Nuestra metodología ha sido de carácter analítico-comparativo (aplicada a los textos consultados).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. La pintura por la pintura

Un hecho, determinante en la producción artística de Paco Pomet ha sido hacer del hecho pictórico una acción placentera en su práctica. La superficie de su pintura nos empuja al más puro oficio del pintor a través de la exhortación de lo matérico, siendo la máxima expresión del gesto y el gusto en la pincelada (Figura 1). Todo un acontecimiento visual que ya proclamara Jean Dubuffet al hilo de esta cuestión:

> *Hay que alimentarse de inscripciones, de trazos instintivos, respetar los impulsos, las espontaneidades antiguas de la mano humana que traza sus signos.* [...] *La obra será más conmovedora, más humana y expresiva cuanto más evidente sea la mano del artista.* [...] *En todos los detalles del cuadro debe percibirse al hombre con sus torpezas y sus debilidades* (Dubuffet, 1992: 28).

Una pincelada empastada, suelta, libre de ritmo como en los versos surrealistas, con generosas dosis de materia oleosa reivindicándola por encima de lo narrativo. En la obra de Pomet se adivina un compendio de influencias, aunadas en su trabajo: el virtuosismo, el dominio y la afinación de una pincelada absolutamente certera desvelan la fijación del pintor granadino por emular a Velázquez; la capacidad técnica del óleo para describir un mundo onírico apunta a otro de sus maestros: Dalí ; una cualidad casi "comestible" de la pintura, que concentra exquisitez y sutilidad en sus chorreos y esconde una sensualidad por medio de la banalidad y frivolidad por los temas, también tratada por Guston; o ese apabullante control y capacidad organizativa de la composición, en clara referencia a Rauch. Grandes influencias que lo han llevado a ser autolimitado y contenido cromáticamente, donde el monocromatismo que se generaliza en sus obras se produce por el interés que le proporciona la luz, dramática y emocionante, de la fotografía en blanco y negro y los pintores tenebristas. La infografía, el graffiti, el cine, el cómic, la combinación con elementos del Pop Art, constituyen un pandemonio de apropiación que sirve al pintor granadino para crear un lenguaje particular y reconocible.

El color, al contrario que los fauvistas, abandona su función decorativa y adquiere un valor simbólico, intenso y expresivo, y el nombrado Dubuffet ya refería: "las características y la manera de aplicar el color son más importantes que la elección del mismo" (Dubuffet, 1992: 21). De este hecho, surge el azar con la pincelada, cómplices ambos y parejas en este baile, donde su inexactitud nos hace hablar de veleidades y aspiraciones ante la rebelión del material. De ahí, la pintura, en sí, tiene la ventaja de no poder ser reproducida, seriada, copiada

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Paco Pomet, *Dionis*. Óleo sobre lienzo, 40 × 40 cm. (2009). Derecha: Detalle de *Dionis*. Fuentes: Paco Pomet
Figura 2 · Paco Pomet, *Neutral*. Óleo sobre lienzo, 160 × 200 cm. (2013). Fuente: Paco Pomet.
Figura 3 · Paco Pomet, *Atlas*. Óleo sobre lienzo. 150 × 300 cm. (2010). Fuente: Paco Pomet.

y perdurar físicamente. Su independencia y su poder hacen que mantenga su originalidad y unicidad. El mismo Pomet nos expone su pasión por la pintura (Figura 2):

> *Es fruto del gusto por el material, porque el acto pictórico en sí es muy gustoso. Siendo radicales y echándole valor uno se lanzaría a pintar como algunos pintores cuando, en su estudio, lo hacían bailando encima del cuadro y dejándose llevar. [...] me siento entre dos campos, en la dicotomía de ir hacia el gusto por la materia y lo pictórico, por el acto de pintar, y luego la necesidad de ser un ilusionista.* [...] *Cuando la pintura es más pintura, es cuando no tiene que dar cuentas, nada más que ser ella misma* (Rojas Redondo, 2012).

2. La primordialidad del significado figurativista

El mundo en el que vivimos es un tanto sardónico, hiriente y repulsivo, donde sólo la carcajada nos exime de una presión interior, de un enfado irracional ante la impotencia de no entender su funcionamiento. ¿O es que no hemos experimentado la situación de liberar una sonrisa en el momento menos adecuado? Pomet utiliza la ironía tanto para deformar la realidad, y mostrar sus perfiles más oscuros y menos digeribles, como para reírse de un mundo ilógico y banal. Otro de sus objetivos es hacer partícipe al espectador del juego que produce la construcción de una imagen "desestabilizante", que ha de ser pensada. Expone una visión ácida de los valores que sustentan nuestra sociedad, expresando con agudeza intelectual un discurso crítico (Figura 3):

> *Confío en el poder de la representación de la pintura. Es una fuente inagotable de creación de significado, una manera de hacer mundo. El principio activo, la figura, es el arma que la pintura posee para transformar lo instantáneo en duradero, una ficción que produce verdad* (Castro Flórez, 2009).

A este respecto, Nietzsche ya afirmaba en su tiempo que era necesario:

> [...] *invertir esas ideas de repugnancia sobre lo terrorífico y absurdo de la existencia y transformarlas en representaciones con las que se pueda vivir: representaciones que son lo sublime, como el dominio artístico de lo horroroso, y lo cómico como la descarga artística de la repugnancia de lo absurdo* (Nietzsche, 2004: 85)

Para entender el contenido de su figuración tendremos que echar una mirada a: uno de los grandes cronistas que supo transcribir en su pintura la crudeza de la realidad que vivió como Goya; quien nunca pretendió que entendiésemos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

nada de su figuración, sino que participásemos en el siempre infructuoso juego de la búsqueda de sentido como Magritte; una cruda figuración, casi pornográfica, que conforma el asumir sin tapujos la postmodernidad y la acelerada decadencia del hombre occidental contemporáneo con motivos que son negaciones a cualquier idealización, belleza o armonía, la de Fischl; y a un soñador donde sus dibujos son auténticos poemas visuales con una carga lírica de una intensidad y una seducción inagotables, haciéndose así un clásico contemporáneo Cucchi; entre otros. Ante estas grandes referencias, Foucault reseñaba a Magritte que había puesto en crisis uno de los principios básicos de la pintura occidental: "la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo" (Foucault, 1989: 49), siendo esta afirmación perfectamente extrapolable a la obra de Pomet.

Paco Pomet reinventa esa mirada que tenemos demasiado aprendida de cómo mirar y analizar las imágenes que nos bombardean cada día los medios de comunicación y les pierde el respeto. El propio autor lo proclama: "[las imágenes] ponen en tela de juicio todo lo que se da por hecho. Van contra la inercia de la mirada" (Gallego, 2012). Pomet se sumerge en una recreación figurativa que trata de inspeccionar y analizar lo aprendido y heredado, además de nutrir esa inocencia que impulsa el tener que cuestionar posibles vínculos visuales, herencias estéticas, raíces o creencias, por la necesidad de mirarlo todo de nuevo con amplia expectación y transparencia.

Toma de referencia para muchas de sus obras, fotografías o imágenes de las cuales se apropia y modifica. Estas modificaciones conforman escenas fuertemente paradójicas o enigmáticas en las que el espectador se encuentra en situaciones difíciles de digerir cuando descubre lo irreal de la propuesta, como ante la deliciosa violencia narrativa y sangrante crítica a la que nos enfrenta Robert Hughes considerando a Schnabel como un Stallone de la pintura, a Warhol un farsante o desmontando el truco de la gallina de Rockwell (Hughes, 2002). Las apariencias, en las imágenes de Pomet, encierran significados más ambiguos, e implícitas hacia una orientación de significado, pero al estar tan abiertas a interpretaciones, la mirada del espectador ha de rematarlas.

La naturaleza hace presencia (Figura 4; Figura 5), atrapando al ser humano y haciéndolo suyo:

> [...] *donde el hombre deja de ser el centro del universo y percibe una nueva angustia ya que la inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y un vacío asfixiante* [porque intenta] *reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable* [que le causa terror, pero al mismo tiempo] *una ineludible atracción* (Argullol, 2006: 10).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Paco Pomet, *Zzzz*. Óleo sobre lienzo, 40 × 40 cm. (2009).
Figura 5 · Paco Pomet. Detalle de la pintura *Zzzz*. Fuentes: Paco Pomet.

Esta misma sensación es la que, nos atrevemos a decir, debe experimentar el espectador ante las obras para afrontarlas, y volvemos a Dubuffet cuando declara: "El cuadro no debe mirarse de modo pasivo, la mirada del usuario no debe abarcarlo todo de una vez, sino que debe revivir su elaboración, reconstruirlo con su pensamiento, reactuarlo" (Dubuffet, 1992: 35). En definitiva, la obra de Paco Pomet es, y adueñándonos de palabras de John Berger que se adecuan perfectamente, "simétrica, ordenada, lúcida, como una parte de un crisantemo perfectamente desarrollado" (Berger, 1990: 81).

Conclusiones

Referidas a las conclusiones de nuestro estudio, cabría señalar dos. Una: Si bien la excesiva capacidad creativa y figurativa de Paco Pomet pudiera ensombrecer su calidad pictórica no hace sino reivindicarla y entregarnos un lenguaje puro, donde el oficio de pintar, se engrandece en favor del hecho plástico.

Dos: El mundo onírico que nos revela, no es sino la premisa del cambio, de la renovación de la mirada y su restauración, a través de una crítica irónica que provoque discusión y haga que nos adentremos en un paradigma creado única y exclusivamente, además de para su *disfrute* (con la materia) para su exploración (con las posibilidades narrativas de la ironía).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Argullol, Rafael (2006) *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado. ISBN: 84-9648-963-9

Berger, John (1990) *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7098-7

Castro, Fernando (2009) Actualidad Municipal, en *De la verdad en punctura: detalles y paradojas visuales en la pintura de Paco Pomet*. Ayuntamiento de Cartagena. [Consult. 20120905]. Disponible en <URL: http://www.cartagena.es/frontend/genericas/detalle_noticia/_Mq4DsbcKUSLgtDxmqDl23Tqw2VXC5z6>

De la Torre, Iván (2004) *Extrañezas cotidianas para un mundo insoportable en Paco Pomet,* en Castro, Fernando (2009). Actualidad Municipal, en *De la verdad en punctura: detalles y paradojas visuales en la pintura de Paco Pomet*. Ayuntamiento de Cartagena. [Consult. 2012-09-05]. Disponible en <URL: http://www.cartagena.es/frontend/genericas/detalle_noticia/_Mq4DsbcKUSLgtDxmqDl23Tqw2VXC5z6>

Dubuffet, Jean (1992) *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Barcelona: Debate. ISBN: 84-7444-619-8

Foucault, Michel (1989) *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1321-2

Gallego, José (2012) el Correoweb.es, en *Pomet o cómo desaprender a mirar*. [Periódico electrónico]. [Consult. 2012-09-02]. Disponible en <URL: http://www.elcorreoweb.es/sevilla/146048/pomet/como/ desaprender/mirar>

Hernández, Javier (2006). La Opinión de Zamora, en *El arte verdadero crea sentido, revela verdades, ilumina, desoculta*. [Periódico electrónico]. [Consult. 20120905]. Disponible en <URL: http://www.laopiniondezamora.es/zamora/1659/paco-pomet-ganador-primer-premio-bienalzamora-arte-verdadero-crea-sentido-revela-verdades-ilumina-desoculta/170132.html>

Hughes, Robert (2002) *A toda crítica :ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1360-3

Nietzsche, Friedrich (2004) *El nacimiento de la tragedia*. Santa Fe: El Cid Editor. ISBN: 14-135-2381-1

Pomet, Paco (2013) *Neutral* [Consult. 20140110] Reproducción de pintura. Disponible en <URL: http://pacopomet.es/gallery/portfolio/>

Pomet, Paco (2010) *Atlas* [Consult. 2014-01-10] Reproducción de pintura. Disponible en <URL: http://pacopomet.es/gallery/portfolio/>

Pomet, Paco (2009) *Zzzz* [Consult. 2014-01-10] Reproducción de pintura. Disponible en <URL: http://pacopomet.es/gallery/portfolio/>

Pomet, Paco (2009) *Dionis* [Consult. 2014-01-10] Reproducción de pintura. Disponible en <URL: http://pacopomet.es/gallery/portfolio/>

Rojas Redondo, Carlos (2012) *Entrevista a Paco Pomet*. Realizada el 10-10-2012. No publicada.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Povos Indígenas em Quadrinhos: o olhar etnográfico-semiótico do artista brasileiro Sérgio Macedo

Indigenous people in Comics: the ethnographic-semiotic look by the Brazilian artist Sérgio Macedo

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 27 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástica, professora de Artes e Desenho. Mestre Ciência da Religião pela Universidade federal de Juiz de Fora (UFJF-2007). Professora assistente em Desenho de modelo vivo. Graduada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Licenciatura Plena e Bacharelado (UFJF).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em Artes Visuais. Av. Pedro Calmon, 550, Cidade Universitária, Rio de Janeiro — RJ, CEP 21941-901, Brasil. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Resumo: Para Clifford Geertz o conceito de cultura é semiótico em sua essência. O presente artigo tem como objetivo revelar o olhar etnográfico-semiótico, imerso na cultura indígena, do artista e desenhista Sérgio Macedo em seu livro: "Povos Indígenas em Quadrinhos." Não se trata apenas de uma sequência de narrativas visuais, mas sobretudo de um manifesto que dá voz aos indígenas, mediante a linguagem artística da história em quadrinhos.

Palavras chave: imagem e cultura / arte brasileira / história em quadrinhos / povos indígenas / etnografia.

Abstract: *For Clifford Geertz, the concept of culture is semiotic in its essence. This article aims to reveal the ethnographic semiotic look, immersed in the Indigenous culture, by the artist and designer Sergio Macedo in his book: "Indigenous people in Comics books." It is not just a sequence of visual narratives, but mostly of a manifesto that gives voice to indigenous through artistic language of comics books.*

Keywords: *image and culture / brasilian art / comics / indigenous people / ethnography.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Introdução

Nasce em 1951, na cidade de Além Paraíba, estado de Minas Gerais, aquele que nos anos de 1970, viria a ser o primeiro autor brasileiro a publicar Histórias em Quadrinhos na 'Revista Grilo', que, até então, só publicava artistas estrangeiros: Sérgio Macedo. Inicia os primeiros desenhos com dois anos e meio de idade e, com quatro anos e meio, desenha sua primeira página de HQ, ao copiar uma página do clássico "O Último dos Moicanos."

Em 1973, publicou o primeiro livro de HQ brasileiro, "O Karma de Gargoot". Em 1974, foi para a França e depois viveu por 25 anos no Taiti. Nos EUA, seu livro "Lakota: An Illustrated History", foi premiado com o Benjamin Franklin Award como a melhor obra multicultural de 1997. Em 2007, recebeu no Brasil o troféu HQ Mix, categoria *Grande Mestre* e lançou em 2008 o álbum 'HQ Xingu!'. Em 2012 lançou o livro que é tema deste artigo.

Segundo Levi-Strauss (1986: 49), "a etnografia é uma das raras vocações autênticas" e o homem pode descobri-la dentro de si próprio sem nunca tê-la aprendido. Em sua trajetória, Sérgio Macedo (2014) afirma: "o motor essencial da obra foi o contato direto com os povos indígenas que conheci." Sua vocação se constrói intuitivamente, mediante o olhar etnográfico-semiótico e a paixão pela arte. Ao acreditar, como Max Weber, que o ser humano é um animal entrelaçado à teia de significados tecida por ele mesmo, Clifford Geertz (2008:4) fundamenta seu conceito de cultura como semiótico e afirma que "as formas culturais podem ser tratadas como textos." Sérgio Macedo expressa na arte sequencial a experiência do contato cultural em 'textos visuais.'

2. Processo de criação dos Quadrinhos

Segundo o artista, décadas de trabalho se fizeram necessárias na elaboração deste livro. Utilizou vasta bibliografia, artigos da imprensa nacional e estrangeira, relatórios e publicações da Funai (Fundação Nacional do Índio), dissertações e teses de antropólogos, filmes, documentários e DVDs. Este livro é uma síntese que condensa um conhecimento intelectual e que se concretiza a partir do encontro com o contexto real indígena.

Passa a ser um "narrador" que conta "histórias de trechos da vida" (Eisner, 2005:40) desde a formação das primeiras sociedades indígenas no país, chegando ao período considerado "Descobrimento do Brasil" (introdução) e a seguir, as histórias em sequência: *Yanomami; Xavante* (1700-1993); *Xingu* (1960-1990); *Kayapó*; *Suruí* (1960-1988) e *Panará* (1968-1989). Seu livro (Figura 1) é uma *graphic novel,* onde os personagens são pessoas reais, o que requer um trabalho mais sofisticado em que ele, artista, é um ilustrador-narrador-roteirista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

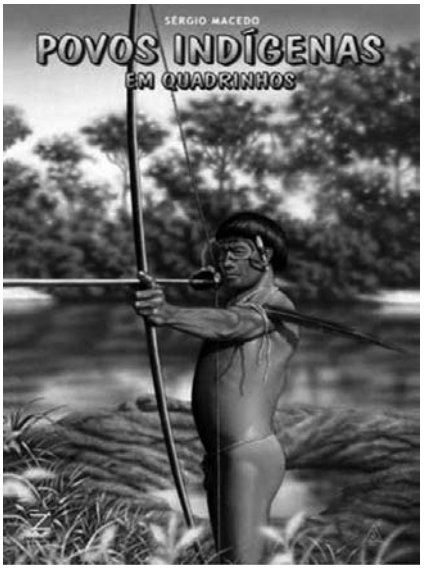


Figura 1 · Capa do livro de Sérgio Macedo. Fonte: própria.



Figura 2 · Página 43 do livro de Sérgio Macedo. Fonte: própria.

Nos anos de 1980, Sérgio Macedo não possuía scanner e nem computador. Afirma que procurou realizar uma História em Quadrinhos 'documentária', e que privilegiou o realismo naturalista nos desenhos. Todos os Quadrinhos, (com exceção de três imagens realizadas em desenho digital), foram pintados com acrílico sobre papel, pincel e aerógrafo. Há riqueza e fidelidade nos detalhes, tanto nas paisagens, quanto na retratação dos índios, das pinturas corporais, adereços, arte plumária, como nas atividades cotidianas, rituais e místicas das tribos, circunstâncias conflitantes e difíceis sofridas por eles. Muitas imagens foram criadas a partir de fotografias publicadas pela imprensa e por fotografias enviadas a ele, quando residia no Taiti — local em que ampliou seu olhar multicultural, ao conviver durante vinte e seis anos com a cultura *Ma'ohi*.

Em 1987, deixa o Taiti, e juntamente com sua esposa taitiana, dirige-se ao norte do Mato Grosso, no Brasil, para viver alguns meses na aldeia *Kayapó Metyktire*. O contato com os lideres: *Ropni* (muito conhecido como cacique *Raoni*), *Lobal*, *Kremoro* e *Krumare* marcou definitivamente a sua vida e trajetória. Neste período de 'aprendizado' e influência desenvolveu um novo olhar, novo escutar e sentir — uma imersão visual, cromática, sonora, aromática, cotidiana, de partilhas de crenças, conceitos, num universo integrado à natureza.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Os quadrinhos deste livro apresentam transições predominantemente como 'ações distintas' ao buscar movimento dinâmico de avanço do roteiro. Em várias páginas percebe-se "momentos dentro de momentos centrais" (McCloud, 1993: 37) ou cenas maiores, com ritmos que demonstram maturidade na elaboração visual de cada página. A formatação e a composição dos quadrinhos são diversificadas. Há harmonia cromática, cuidado visual com o tratamento da cor, seja na obtenção de contrastes, como no equilíbrio e peso visual do layout das páginas. Os textos, segundo Sérgio Macedo, são inseridos com propósitos histórico, social e político, informativo, mas principalmente, retratam o ponto de vista dos índios (Figura 2).

É uma obra de não ficção. Busca estabelecer uma empatia, o 'contrato' entre narrador/público (Eisner, 2005:51-53). Há habilidade narrativa que combina história, ação, aventura e dinâmica entre textos do narrador e balões com falas dos personagens. A linguagem é de fácil acesso ao leitor. Algumas palavras típicas dos nativos são preservadas e contém a tradução para o português. Will Eisner, além de considerar as Histórias em Quadrinhos — arte — "por muito tempo advogou o potencial dos quadrinhos de não ficção" (McCloud, 1993:37-38).

3. Percurso do artista na construção das narrativas visuais

"Os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam *nas* aldeias" (Geertz, 2008:16). Antes de chegar à aldeia, Sérgio Macedo relata ter passado semanas na sede da Funai, em Brasília, a fim de obter autorização oficial para entrar em terras indígenas. Manteve contatos inesquecíveis com os *Xavante* e depois com as etnias *Kamayurá, Yawalapiti, Kayapó, Xavante, Kuikuro, Panará* e outras.

Às margens do rio *Xingu*, conheceu índios *Tapirapé, Kayabi, Kayapó e Panará*. Ficou dois meses na aldeia dos *Kayapó Metuktire*, onde viviam famílias de índios *Tapayuna*, alguns *Panará*, alguns *Suyá*, índios de outros grupos *Kayapó* e de outras etnias passavam como visitantes. Segundo o artista, foi uma ocasião fabulosa para conhecer a vida desses povos. Visitou igualmente a aldeia *Panará*, cujo primeiro contato com os brancos se dera em 1974.

Sérgio Macedo (2014) não promove um discurso unilateral: suas narrativas gráficas se constroem a partir dos relatos indígenas. Ele comenta ter agido de forma respeitosa, antecipadamente, à entrega dos originais à editora: "antes da publicação, mostrei as histórias e desenhos às lideranças de cada povo nele retratado, os índios gostaram e aprovaram." As páginas amplamente ilustradas representam a voz destes povos, suas mitologias, lendas passadas de geração a geração pela oralidade. Palavras de *Mayalú Waurá Txucarramãe*, ativista indígena e

filha do cacique *Megaron* e sobrinha (neta, pelos conceitos indígenas) do grande cacique *Raoni* quando as lideranças receberam o livro publicado:

> *Oi Sergio recebemos sim, eu mostrei para meu avô Raoni e para um grupo de lideranças que estavam no Instituto Raoni e eles adoraram e ele pediu que eu perguntasse se tinha como o senhor enviar mais para dar deixar em cada aldeia e muita gente está querendo, até mesmo os não indígenas que vão ao Instituto estão querendo* [...] *as crianças aqui se encantaram, assim como os mais velhos também. Parabéns nós aqui adoramos* (Txucarramãe, 2012).

Para Walter Benjamin, (1985:204) a narrativa é uma forma artesanal de comunicação. "Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso."

4. Um olhar antropológico-etnógrafico intuitivo?

Sob o ponto de vista acadêmico pressupõe-se que um etnógrafo possua um arcabouço teórico capaz de selecionar variáveis para construir seu objeto de estudo, que faça recortes para delimitá-lo, vá a 'campo', recolha anotações, diários, relatos, imagens, etc, para depois organizá-los e sistematizar a pesquisa, contextualizando-a. Observa-se que, muitas vezes, o resultado vai mais além que o 'trabalho de campo'. Não nos cabe neste breve estudo aprofundarmos questões sobre a antropologia, a antropologia interpretativa e os percursos teóricos da antropologia pós-moderna, nem tampouco discutir a evolução dos estudos etnográficos. Diante deste universo, pode-se dizer que Sérgio Macedo dedicou-se primeiramente ao conhecimento de seu objeto de estudo, mediante pesquisa bibliográfica, foi a 'trabalho de campo,' manteve convivências com etnias indígenas, recolheu relatos e imagens, a fim de realizar seu projeto, de forma intuitiva. Percorreu um caminho semelhante ao do investigador científico, porém constrói um ideário que culmina na realização de 'textos visuais.' Trata-se de um trabalho artístico, em que prevalece a imagem como linguagem. "O etnógrafo 'inscreve', o discurso social: ele o anota" (Geertz, 2008:14). Sérgio Macedo 'inscreve' por meio de desenhos — 'inscreve' através da arte.

Conclusão

Segundo Sérgio Macedo (2014), a criação dessa obra foi um 'ato de amor.' A arte é o seu vocabulário para expressar a sensibilidade com os problemas dos povos indígenas:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *O conhecimento da beleza e riqueza da sua cultura e, infelizmente, das atrocidades cometidas contra esses povos, resultado da falta de consciência e da ganância do homem branco, responsável por um verdadeiro genocídio e pela extinção de muitas etnias, precisa ser divulgado* (Macedo, 2014).

Ele elabora um manifesto visual, uma intervenção, uma denúncia de tudo aquilo que permeia a luta destes povos pela sobrevivência. Percebe-se uma militância estética e a busca em conscientizar o leitor para algo que deve ser preservado: o respeito pela diversidade, pelo espaço e pela tradição de cada cultura. Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo — isto é, sobre o papel da cultura na vida humana" (Geertz, 2008:19).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Benjamin, Walter (1987) *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

Eisner, Will (2005) *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir.

Geertz, Clifford (2008) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. LCT.

Levi-Strauss, Claude (1986) *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70.

Macedo, Sérgio (2014) *Entrevista pessoal com o autor*. Brasil.

McCloud, Scott (1993) *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books.

Txucarramãe, Mayalú W. (2012) Depoimento *in:* Macedo, Sérgio (2014) *Entrevista pessoal com o autor*. Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Uaré tinta: a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro

Uaré tinta (air is ink) — painting as research in the work of Moses Crivelaro

CRISTIANE HERRES TERRAZA*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, ceramista, gravadora. Licenciatura em Artes Plásticas, Especialização em Ensino da Arte, Mestrado e Doutorado em Arte [Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UnB)].

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília — IFB. Via L2 Norte, SGAN 610 (610 Norte), Módulo D, E, F e G. Asa Norte. Brasília/DF — CEP: 70.830-450. Brasil. E-mail: cristiane.terraza@etfbsb.edu.br

Resumo: Moisés Crivelaro (Brasília, 1983) compõe a nova geração de artistas de Brasília, com um trabalho investigativo sobre realidade, questões da pintura e da própria arte. A pintura que realiza, com espessas massas de tinta, cores puras e gestos controladamente expressivos propõe um acento poético que visa transcender o existente.

Palavras chave: pintura / Moisés Crivelaro / investigação.

Abstract: *Moisés Crivelaro (Brasilia, 1983) composes a new generation of artists in Brasilia, with an investigative work on reality, issues of painting and of art itself. His painting, with thick ink pasta, pure colors and controlled expressive gestures proposes a peculiar form of poetics that aims to transcend the existing.*

Keywords: *Painting / Moses Crivelaro / research.*

Introdução

Um olhar breve pelas obras de Moisés Crivelaro avança, de certa maneira, para uma associação ao cotidiano, a uma realidade conhecida, porém distinta. São seres e formas que fazem parte da composição de um imaginário reconhecido, objetos já vistos em contextos diferentes, como na Figura 1, seja por meio da estrutura midiática ou não.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

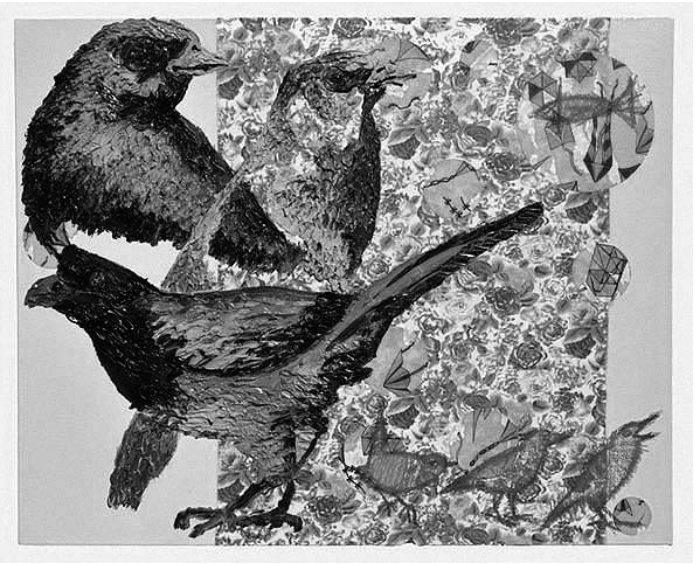


Figura 1 · Moisés Crivelaro (2013). *Rinha 20 (chama-chuva)*.
Óleo, acrílica e pastel oleoso sobre algodão e popeline,
80 × 100 cm. Acervo pessoal do artista.

Uma análise apressada resultaria numa impressão de que o mundo figurativo aparece nas obras do artista de modo a compor narrativas, como uma espécie de ilustração das realidades existentes, chamando atenção para temas específicos e reafirmando a forma plástica como modo de comentário, representação da existência material.

1. Estética

Na estética composta pelo artista, as telas impõem-se pelas estruturas de cores apresentadas em grossas camadas de tintas, numa reação entre o bidimensional, a ilustração e a sensação sinestésica do contato com o quadro. Existe, porém, um estranhamento quando se confronta tais obras com um espaço limpo e racional, implantado num clima seco — como o do Plano Piloto de Brasília e suas regiões administrativas próximas como o Guará, lugar de origem do artista — e a presença de figuras que se relacionam às periferias confusas e ao ambiente rural (galos, perus, bois), bem como de criaturas de lugares que se encontram em franca distância, como seres marinhos e de outros biomas.

De onde estes temas ou figuras são colhidos a fim de compor um universo plástico? O desafio da forma e a escolha das figuras não sucedem de modo a

sugerir uma crítica direta às questões da realidade posta como as de cunho histórico, social ou político. As formas surgem de outra necessidade crítica e investigativa — a de convocar o sujeito a compreender, para além da representação do existente, o que está adiante daquilo se apresenta na tela, o que transcende. Invoca-se o incremento da percepção na sutileza do que quer se provocar pela forma: uma sobreposição de grossas camadas de tinta que parecem nortear o sujeito a apreender da realidade apresentada a extrema necessidade de desvelar o metadiscurso sobre o fato, o gesto, o objeto figurado.

> *O preço de ser artista é experimentar o que os não-artistas chamam forma como conteúdo, como "a verdadeira coisa" (die Sache selbst). Então pertence-se de qualquer modo a um mundo invertido; porque agora o conteúdo, incluindo a nossa própria vida, torna-se uma coisa meramente formal.* (Nietzsche apud Marcuse, 2007: 44)

Tudo aparece numa espécie de jogo no qual as formas, cores e, por vezes, a presença de palavras e signos compõem uma trama colorida de inquieto desafio ao espectador. O artista parece oferecer uma estrutura de composição e visualidade simples. Esta é mais uma, e talvez das mais significativas, oposições efetuadas pelo artista: uma visualidade dada pelas figuras de relação compositiva, inicialmente, simples e a profundidade estética que estas figuras adquirem ao fazer da forma seu conteúdo. A formalização do puramente cotidiano a que se refere Nietzsche no fragmento de texto acima e que transubstancia a figura. Tal transfiguração diz respeito àquilo que é domínio da arte: a estilização argumenta a favor de uma agudeza na percepção do sujeito sobre a realidade.

Assim, o artista caminha de forma complexa para uma metafisica das coisas tomadas tanto do imaginário pessoal quanto do simbólico contemporâneo estampado seja nas retentivas de lugares, seus fatos e notícias recentes como também na exposição de hábitos peculiares e particulares construídos na sociedade líquida e divulgados pelo aparato informacional ao público, de modo generalizado.

As mesclas de texturas remetem à panaceia atual de recortes e dobras contemporâneos. Jogo de palavras e imagens que fazem lembrar os princípios duchampianos sem, no entanto, se referirem propositalmente ao artista dadaísta. São enigmas, como compostos em aforismos gráficos. Perda ou retomada do sentido de proximidade ou do conhecido com a imposição do jogo com a palavra.

Assim, as obras parecem oferecer uma espécie de múltipla significância de objetos, cotidianos ou não, na qual o aspecto dado a eles constrói possibilidades de fruição. Do mesmo modo que as tintas se sobrepõem de forma espessa, mesclando as cores já existentes no suporte de diferentes tecidos com as pinceladas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 2 · Moisés Crivelaro (2012). *Praça Reykjavik*. Acrílica, óleo e massa corrida mista sobre chita, 100 × 130 cm. Acervo pessoal do artista.

efetuadas, a obra chega ao espectador em camadas de significados. Numa metafísica das figuras apresentadas, a aparência conduz a reflexão das relações entre os objetos e as frases, sugerindo uma pretensa conexão existente entre elas.

Também o suporte de chitas e popelines somam-se, em algumas das obras, às camadas de sentido. As chitas, remetendo aos tecidos produzidos em Portugal, e com o passar do tempo transformados no Brasil em produtos industriais, articulam uma apropriação e transformação peculiar que, em parte das vezes, apresentam estampas de gosto duvidoso. Em muito, se pode pensar na associação destes tecidos ao acesso de uma parte da população a um mundo visual caótico, que conforma seus objetos de uso cotidiano, tanto em vestuário como em decoração, beirando o mundo do exagero, do contraste e da ausência de um rigor estético.

2. Obras

Apesar de produzir um corpo de obra essencialmente prático, figurativo e com narrativa, não é aos fatos empíricos que o artista se remete. Antes, sua premissa poética se mantém na "égide de tentar emular a matéria do mundo" (Crivelaro, 2013) por intermédio de seu trabalho.

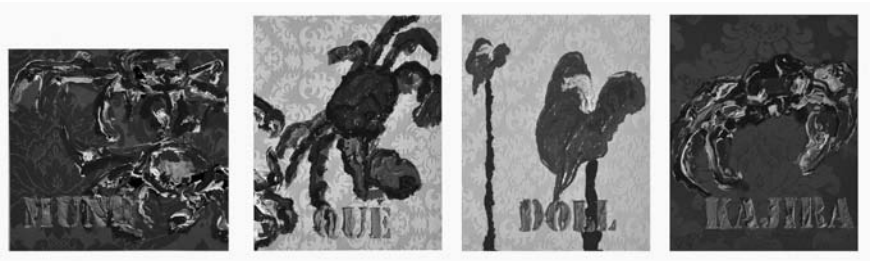
Em Praça Reykjavik (Figura 2) flores de amor-perfeito e hibiscos são pintadas sobre folhagens tropicais estampadas industrialmente em um tecido escolhido pelo artista. Um crustáceo sem cabeça, pronto a ser digerido, enfileira-se ao lado de um pássaro que parece movimentar-se por cima da figura de rosto tenso. O nome da praça destaca-se ocupando como que o primeiro plano do quadro. Os antagonismos se sucedem: a praça na Islândia — lugar de pouco sol —, a ave e as folhagens tropicais; vida e morte; o rosto grave e as cores vibrantes; palavra e imagem. Não só está em evidência a questão histórica de a praça ser o centro da cidade de Reykjavik, lugar bastante frequentado em virtude de seu festival de música. Ou seja, o que a composição estética apresenta não está simplesmente ligado à diversidade de pessoas que ocorrem à cidade em seu festival, mas convida o espectador, dos trópicos ou não, a construir paralelos e significados sobre a realidade a partir de sua geografia, memória e singularidade implicadas pela forma estética que o quadro perfaz.

Da mesma forma "Muné qué doll kajira" (Figura 3) faz referência ao comércio de bonecas para adultos e às questões privadas e econômicas implicadas neste comércio. Contrapõe-se aos caranguejos, crustáceo de mangue cujo comércio é o sustento insuficiente de muitos brasileiros: Pessoas que já foram chamadas de homens-caranguejo, pela baixa estatura oriunda da miséria e da fome.

A obra é construída também por grossas camadas de tinta sobre jacquard de seda, tecido nobre. Tais camadas remetem ao campo das necessidades e

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



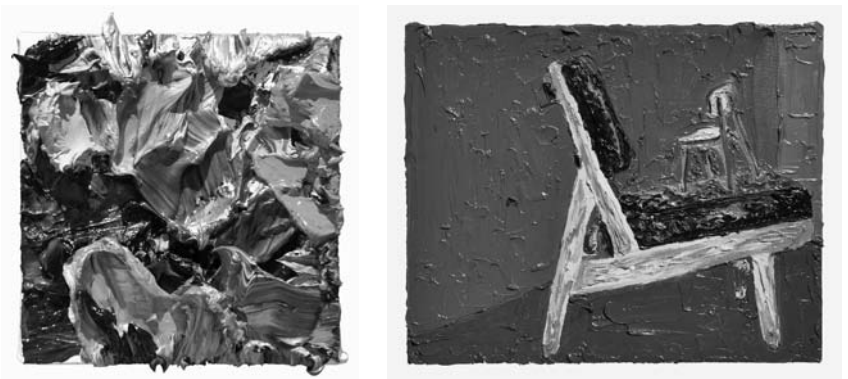


Figura 3 · Moisés Crivelaro (2012). *Muné qué doll kajira*. Óleo, acrílica e massa plástica sobre jacquard, 35,5 × 127 cm. Acervo pessoal do artista.
Figura 4 · Moisés Crivelaro (2013). *Quina 4*. Óleo sobre algodão, 40 × 50 cm. Acervo pessoal do artista.
Figura 5 · Moisés Crivelaro (2013). *Refugo: janeiro*. Óleo s/ algodão, 10 × 10 cm. Acervo pessoal do artista.

valores dominantes e aparentes na sociedade. Gritam, porém, na instância individual das necessidades a que cada um pode satisfazer segundo a sua submissão social, ao seu lugar peculiar e também ao econômico.

> *A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte representa portanto a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia.* (Marcuse, 2007: 18)

Em se tratando ainda da materialidade das obras, enquanto a série *Quinas* (figura 4) apresenta o problema espacial, organizado segundo uma base geométrica que se estiliza na construção formal dos objetos, a série *Refugo* (figura 5) apresenta ao espectador uma reflexão sobre o percurso de construção das obras anteriores. A escolha do termo que dá nome a esta última série, evoca as outras construídas, como que aquilo que restou das outras séries realizadas ficasse documentado, impregnado de outros trabalhos, de forma a compor certa memória sobre o(s) fazer(es) do artista

Conclusão

Os suportes, os cromatismos, os contrastes e, sobretudo "uma semântica de superposição de camadas" (Crivelaro, 2013) são transformados em obra, dando ao espectador uma abertura ao percebido e um distanciamento necessário da realidade existente a fim de poder apreendê-la por sua singularidade. De tal modo, o artista articula e questiona algo próprio da contemporaneidade: a coexistência de gosto, de realidades e de construções estéticas representativas de exclusões e contrastes.

Pelo aspecto formal, a articulação entre a pintura e a estrutura visual pré-composta do tecido — que é usado não só como suporte, mas também como elemento da forma composta —, atualiza a autoridade da técnica tradicional no campo das artes visuais. A pintura mostra a materialidade de seus elementos essenciais (tinta, cor e superfície), mas ancora-se em certa parte também na estética da pós-produção, quando na obra são inseridos materiais cotidianos.

Assim, o trabalho de Moisés Crivelaro não se limita a ser representação e memória: faz parte também de uma investigação e de certa filosofia da arte, uma vez que constrói a reflexão sobre o empreendimento de obras, sobre as ideias que as geram e sobre os meios em que se materializam. A condição de existência da obra é buscada na indagação estética, para além de sua aparência: os sentidos construídos estão para além da narrativa de fatos e técnicas,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

encontrando destino na percepção singular do existente e no questionamento sobre a natureza do objeto artístico.

Referências

Crivelaro, Moisés (2013). *Entrevista com o artista*. Realizada em Brasília, 2013-12-10.

Marcuse, Herbert (2007). *A dimensão estética*. Lisboa: Ed. 70. ISBN: 978-972-44-1424-9.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Danuta Wojciechowska e a emoção da cor

Danuta Wojciechowska and the thrill of color

CRISTINA MARIA MARQUES BATISTA SALVADOR*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, Designer industrial, ilustradora e investigadora. Licenciatura em Arquitectura de Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Curso de Estudos Avançados em Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); aluna do 2º ano do Curso de Doutoramento em Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). Edifício 5, Rua Rolando Sá Nogueira, Polo Universitário — Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: salvador_cristin@hotmail.com

Resumo: Uma das mais interessantes autoras de ilustração de livros infantis em Portugal, Danuta Wojciechowska, consegue uma verdadeira alquimia, gerindo a cor de forma brilhante e coerente. Procuraremos desvendar as bases do seu trabalho, lançando um olhar a teorias da cor e tomando como exemplo, algum do seu trabalho de ilustração de contos africanos.
Palavras chave: Danuta Wojciechowska, / teorias da cor / emoções e afectividade / ilustração de livros infantis.

Abstract: *One of the most interesting authors in children's book illustrations in Portugal, Danuta Wojciechowska, can create a true alchemy, managing color in a brilliant and consistent way. We will seek to unravel the basis of her work, glancing color theories and taking as an example, some of her work in illustration of african tales.*
Keywords: *Danuta Wojciechowska / color theories / emotions and attachment / children's book illustration.*

Introdução

Natural da região do Quebéc, no Canadá, Danuta Wojciechowska (n. 1960), licenciou-se em Design Gráfico em Zurique, na Suiça e especializou-se em Educação pela Arte em Inglaterra, no Reino Unido. Reside e trabalha em Portugal, há 30

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

anos, em projectos gráficos e ilustração, dirigindo o atelier Lupa Design em Lisboa.

Com uma vasta obra em ilustração de livros infantis de alguns dos escritores lusófonos mais premiados como Mia Couto, Ondjaki e José Eduardo Agualusa, recebeu o Prémio Nacional de Ilustração em 2003. No ano seguinte foi a candidata portuguesa ao Prémio Hans Christian Andersen, recebeu o Prémio de Melhor Ilustração de Livro Infantil do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora e foi seleccionada para a exposição internacional da Feira do Livro Infantil de Bolonha.

Danuta Wojciechowska, convicta de que a Arte é um estímulo previlegiado da criatividade, tão importante ao desenvolvimento da sociedade (Munari, 1987), considera que o livro ilustrado é um primeiro contacto com a Arte e com todos os benefícios que terá em termos educativos.

Considerando que "o livro é um local de encontro entre design, ilustração e literatura, cuja finalidade é acolher quem lá quiser entrar" (Gonçalves, 2009), admite expressar-se muito mais pelas imagens que pelas palavras. Contudo procura uma simbiose perfeita entre o texto e o desenho, nunca isolando a ilustração, dissociando-a da palavra.

É com mestria que gere a cor nas suas obras e através de simples pigmentos (aguarela, gouache, acrílicos e lápis), consegue cativar-nos com uma imensa expressão de calor humano, provocando emoções ora transbordantes ora contidas, página a página. Procuraremos conhecer as origens dessa verdadeira alquimia cromática que Danuta consegue, ao ilustrar, investigando estudos e teorias sobre a cor, do ponto de vista psicológico, procurando ligações e tentando desvendar as bases do seu trabalho.

1. As cores de Danuta

As polémicas críticas de Goethe (1749-1832), na suas teorias da cor em *Farbenlehre* (1810), à Teoria da Óptica (1704) de Newton (1643-1727), e ao pensamento científico em geral, mereceram a reflexão de diversos pensadores nos sécs. XIX e XX (Agoston, 1987). A associação da cor a considerações morais, sensações e estados de espírito é feita por Goethe de um modo, considerado pela ciência moderna como superficial, por viver de interpretações da aparência e não procurar explicações além dessa aparência, segundo Helmholtz (Sepper, 1988, p. 5). Percebe-se a dificuldade de um poeta, em despir uma capa de artista com toda a subjectividade que lhe é inerente, tentando procurar conhecimento científico.

Goethe distinguiu o amarelo (estimulação, luz, brilho, força, calor, bondade, nobreza, proximidade, repulsão) e o azul (privação, sombra, escuridão, fraqueza, frio, maldade, vulgaridade, distância, atracção, calma, vazio), justamente

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

as cores de eleição na ilustração de Danuta, como as cores mais fundamentais e simples (Goethe, 1840). Nesta polaridade primordial, atribui sensações e considerações morais, referindo o bom e o mau de cada cor, fazendo mesmo distinção entre materiais a que a cor pode estar associada. O amarelo é o pólo positivo, o azul é o pólo negativo e as restantes 4 cores são secundárias (vermelho, laranja, verde e púrpura, conforme o teor de luz e mistura) no seu círculo de cor. Goethe abre assim, caminho a outros estudos de cor a nível psicológico e sensitivo como os de Naz Kaya e Shirley Willet (Nijdam, s. d., p. 3-5), influenciando inúmeros artistas e pedagogos de Arte.

Johannes Itten, fortemente associado ao primeiro período da Bauhaus (Droste, 2006, p. 24-29), sofreu grande influência pelas teorias da cor de Goethe, com especial interesse na questão dos contrastes, para um estudo da Estética da Cor (Itten, 1970, p. 13). Itten levou a herança da Bauhaus para Zurique, dirigindo a, na altura denominada, Escola de Artes e Ofícios. A escola onde Danuta posteriormente se licenciou, bebendo de toda essa influência bauhausiana do Modernismo e dos estudos de contrastes para uma harmonia da cor. A cor que emociona, que deslumbra o olhar e que arranca sentimentos do mais profundo do nosso ser.

Acerca da luz, Danuta tenta simulá-la com a cor, sugerindo ambientes, gerando variações de temperatura através dos contrastes. Procura a harmonia. A simples harmonia cromática que agrada aos sentidos. As cores da terra, da areia e do mar. O verde é vulgar na natureza e não a cativa, tal como o violeta. Procura conceitos visuais para os seus desenhos, fios condutores para as imagens, narrativas, fazer histórias dentro das outras histórias (Wojciechowska, 2014).

África veio ter com ela, ela não a procurou conscientemente. Admira a sua espontaneadade e a sua criatividade. Para os cenários dos vários contos africanos que já ilustrou podemos dizer que as escolhas cromáticas semelhantes às de Goethe, caem que nem uma luva. No livro de Ondjaki, *Ynari — a menina das cinco tranças,* Danuta cria uma narrativa visual com a troca de tranças com raios de sol, encontrando uma imagem, um símbolo que usa para tornar visível e valorizar essa parte sensível da história (Gonçalves, 2009). As cores quentes e brilhantes ardem-nos nos olhos e queima-nos por dentro a partir de um sol com vida, em contraponto aos azuis e vermelhos escuros de noite e abandono em que mergulhamos lentamente (Figura 1).

No livro de Mia Couto, *O beijo da palavrinha*, Danuta faz-nos sentir a ténue luz que se entrevê pelos paus da cabana, num contraste de azuis e amarelos, de luz e escuridão, de réstia de esperança e morte (Figura 2).

O ritmo dos paus da cabana acompanha todo o livro, tornando-se num fio

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Ilustração original para a capa do livro de Ondjaki, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *Ynari — a menina das cinco tranças*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2004). Fonte: própria



Figura 2 · Página do livro de Mia Couto, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *O beijo da palavrinha*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2008). Fonte: Danuta Wojciechowska

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Vista parcial da capa do livro de Mia Couto, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *O gato e o escuro*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2001). Fonte: Danuta Wojciechowska

condutor (Wojciechowska, 2014), ilustração após ilustração. Um conceito visual definindo verticalidades. Sentimos o calor do sol no coração e o frio nos pés molhados pelas águas do mar. Procura sempre uma redenção, no final de cada livro, como se fizesse as pazes consigo própria depois de nos atirar ao turbilhão de emoções gritante potenciado pela nossa imaginação. Parecem-nos as ilustrações mais ternas e tristes que já criou, mas com uma aura de incontornável beleza e simplicidade.

No livro, também de Mia Couto, *O gato e o escuro*, Danuta leva ao limite a manipulação de contrastes, para criação de luz e escuridão, próprios da história onde um pequeno gato se perde no escuro por desobedecer aos conselhos da sua mãe. Vai perdendo a sua cor, as suas formas e todas as suas características, até deixar de ser um gato (Gonçalves, 2009). Danuta cria com contrastes de cor, esse ambiente nocturno e perdido (Figura 3).

Conclusão

No acto de ilustrar, é a poesia que a cativa, arrancando-a à realidade e mergulhando-a na história. Entra e sai da ilustração, participando e ao mesmo tempo distanciando-se em cuidada observação. Tal como a artista, uma criança consegue facilmente libertar-se das amarras da realidade e mergulhar noutros mundos através da imaginação (Gonçalves, 2009), num estímulo constante à criatividade.

Acerca das teorias da cor que procurámos conhecer melhor *a priori*, Danuta revelou uma grande influência dos estudos da cor de Goethe, identificando-se instantaneamente com o sentido da nossa pesquisa. Percebemos que aplica diariamente e de modo quase devoto, os ensinamentos acerca de cor e contrastes, que colheu da sua experiência académica, desde o advento de uma psicologia da cor até aos brilhantes ideais modernos da Bauhaus (Wojciechowska, 2014), procurando dentro de si e da sua vivência, a harmonia que pretende expressar.

O que mais impressiona neste jogo de submersão noutros universos é a afectuosidade no domínio da cor, a emoção latente num equilibrio perfeito entre as cores frias e quentes. Uma coreografia visual apaixonante que cativa os sentidos, como se tivessemos a face inundada de luz apenas com uma vela, que Danuta acende em cada desenho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Agoston, George A. (1987) *Color Theory and Its Application in Art and Design*. New York: Springer — Verlag Berlin Heidelberg GmbH. ISBN: 3-11-010765-1

Couto, Mia (2001) *O gato e o escuro*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722114158

Couto, Mia (2008) *O beijo da palavrinha*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722120159

Droste, Magdalena (2006) *Bauhaus 1919-1933*. Koln: Taschen. ISBN: 3-8228-5203-1

Goethe, J. W. von (1982) *Goethe's Theory of Colours* (trans. C.L. Eastlake). Cambridge: MIT Press. ISBN: 0-262-57021-1

Gonçalves, Susana (edit.), (2009) *Creativity and Innovation: proceedings Autor(es): IWE2009, 6th International Week ESEC*. Coimbra: Escola Superior de Educação. ISBN: 978-972-95072-8-1

Itten, Johannes (1970) *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color*. New York: John Wiley and Sons. ISBN: 0-471-28929-9

Munari, Bruno (1987) *Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 8538

Nijdam, Niels A. (s. d.), *Mapping emotion to color. Human Media Interation*. (em linha) Twente: University of Twente. Disponível em: http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Nijdam-Niels.pdf

Ondjaki (2004) *Ynari — a menina das cinco tranças*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722116367

Sepper, Dennis L. (1988) *Goethe contra Newton — Polemics and the project for a new science of color*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0-521-53132-2

Wojciechowska, Danuta (2014) *Entrevista no Atelier Lupa Design*. Lisboa

Leonilson e as palavras

Leonilson and the words

DANIELA CAVALIN AVELAR*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina e Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP, CEP 13083-854 — Caixa Postal 6159, Brasil. E-mail: dani.cavalin@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende abordar a obra do artista Leonilson com ênfase na utilização da linguagem verbal. Seus trabalhos apresentam-se em suportes variados, mas possuem, entre si, um ponto de contato: a construção de uma poética por meio da escrita apoiada em suas experiências pessoais. Nesse sentido, será explorada a ideia do conjunto de sua obra como um diário pessoal, no qual o artista apresenta ao público-leitor sua intimidade e afetos.
Palavras chave: Leonilson / linguagem / escrita / diário.

Abstract: *This article aims to address the work of the artist Leonilson with emphasis in the use of verbal language. His works are presented in various medias but they have between them a point of contact: the construction of a poetic by writing based on his personal experiences. As such, it will be explored the idea of the body of his work as a personal diary, where the artist presents his intimacy and affection to the public-reader.*
Keywords: *Leonilson / language / writing / diary.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A obra de José Leonilson Bezerra Dias (1957 — 1993) inclui muitos desenhos e pinturas, algumas gravuras e objetos tridimensionais e, produzidos em seus últimos anos de vida, os bordados. O ponto de contato entre essas obras é a presença da linguagem verbal. Com isso, Leonilson tornou-se referência para a arte contemporânea brasileira com sua poética construída por meio da escrita.

Este trabalho pretende contribuir para novas leituras em relação ao uso da

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

linguagem verbal como possibilidade expressiva das artes visuais para além das relações entre imagem e palavra ou mesmo das discussões sobre intercâmbio entre artes visuais e literatura.

1. Escrita como registro íntimo

Leonilson fez de sua obra, quase que exclusivamente autobiográfica, um registro de sua interioridade. Nos momentos em que suas histórias pessoais surgem estão mais voltadas para um questionamento do próprio destino do que a um simples relato biográfico. Esse questionamento concretiza-se por meio da escrita em seus trabalhos que compõem uma narrativa intimista.

Nesse âmbito, a obra de Leonilson pode ser lida como um diário pessoal — o que era um hábito do artista (Figura 1). Em 1991, aos 34 anos, Leonilson descobre ser soropositivo ao vírus HIV. O fato é registrado no trabalho, *34 with scars*, que consiste em um tecido com o número e desenhos de cicatrizes bordados. Partindo do hábito da escrita, Leonilson transporta seus escritos diários dos cadernos para seus desenhos e bordados, compartilhando, principalmente, questões sobre sua sexualidade e relacionamentos amorosos.

Em entrevista Leonilson afirma: "Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta" (Lagnado, 1998: 86). Tendo isso em vista, um diário íntimo é, por definição, "espécie de gênero autobiográfico no qual um autor, instalado na sua própria solidão, conta a sua vida a si próprio" (Faria; Perição, 2008: 238). Nesse sentido, é possível analisar as frases e os trabalhos do artista como uma vontade de recriar e registrar momentos vividos, tal qual em um diário, no qual o leitor é aquele mesmo que o escreveu.

Contudo, esses relatos pessoais se organizam como um diário no qual se escreve imaginando que alguém o leia, com mensagens criadas para um destinatário específico — seu objeto de paixão do momento. As mensagens criadas por metáforas (como em *O gigante com flores, Todos os rios levam a sua boca* e *Para o meu vizinho de sonhos*) ou em referência a situações específicas (por exemplo, em *A distância entre as cidades* e *O Zig-zag*: "Apaixonado o zig zag/5 minutos a porta/Pérolas abraços sem beijos") reforçam a ideia de um desejo de comunicação endereçada a um leitor em especial (Figura 2).

A correspondência entre o artista e esse leitor pode ser ilustrada com a obra *Voilà mon cœur* (Figura 3, Figura 4), que consiste em um pequeno pedaço de lona com cristais bordados e explicita sua relação de exposição da intimidade ao intitular um objeto frágil de "eis meu coração". No entanto, o que não estava às vistas do público era o verso desse trabalho que, como em um bilhete, ele escreve "Voilà mon cœur, il vous apartien [sic]" — "Eis meu coração, ele lhe

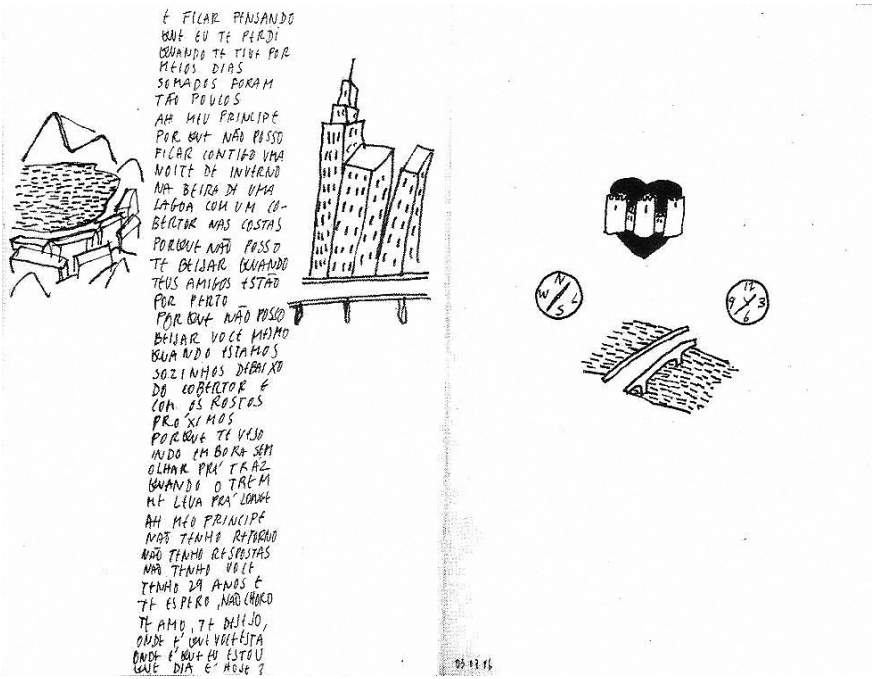


Figura 1 · José Leonilson. Caderno de anotações do artista, 1986. Fonte: *Projeto Leonilson*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

pertence" — e termina com uma frase que pode sintetizar toda a visceralidade de sua obra: "ouro de artista é amar bastante".

2. Artista-escritor?

Podemos pensar em Leonilson como um escritor que operava a partir da arte e n*ã*o da literatura. A escrita é mais uma possibilidade expressiva das artes visuais. Nesse sentido, Leonilson trabalhava com a linguagem verbal como matéria-prima e a partir dela seus trabalhos poderiam resultar em pinturas, desenhos ou bordados.

Pois é possível definir um escritor como

> *pessoa que escreve, embora não tenha obrigatoriamente obra publicada* [...]*; aquele cuja escrita é artística,* [...] *com trabalho da linguagem, construção de personagens complexas, fabulação de ações diversificadas, temática ideologica própria e se referencia por meio de um conjunto de símbolos cujo todo estético harmônico constitui o universo representacional de sua obra* (Faria; Peric*ã*o, 2008: 305).

Com isso, pode-se dizer que Leonilson é um artista que trabalha a linguagem e por meio dela cria e fantasia personagens inspirados na própria vida, além de todo um universo simbólico — como o vulc*ã*o, coraç*ã*o, rio, escada etc — que ora aparecem em palavras, ora em imagens e constrõem seu universo de representaç*õ*es. Tal qual um escritor.

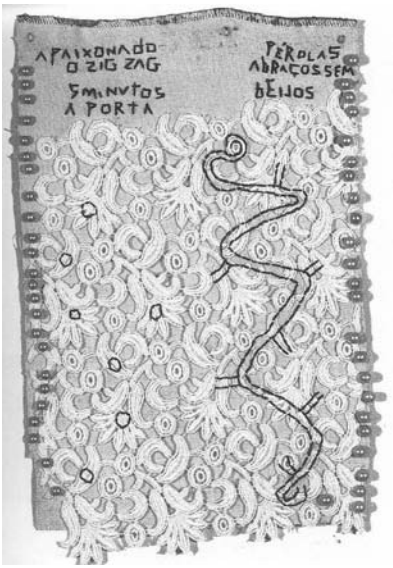
A escrita tinha, para o artista, uma importância de desabafo sentimental e confiss*ã*o de sentimentos tão pessoais que são mais fáceis de serem confiados ao papel — ou qualquer outro suporte empregado pelo artista com o mesmo fim.

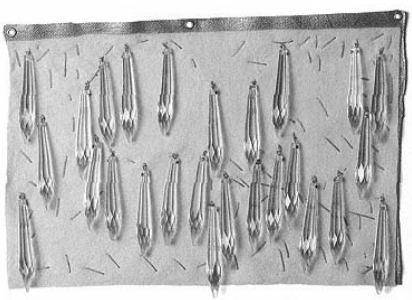
Italo Calvino discorre sobre as dispariedades entre o mundo escrito e o n*ã*o-escrito, ou seja, do mundo do texto, simbólico, em relaç*ã*o ao mundo pragmático. Nesse sentido, Leonilson utilizava a escrita — e a leitura, como o faz todo aquele que escreve — como uma espécie de ferramenta para melhor compreender ou mesmo aceitar sua doença, paix*õ*es e desilus*õ*es:

> *Enquanto espero que o mundo não-escrito se torne mais claro, sempre há uma página escrita aberta diante de mim, onde posso voltar a mergulhar: faço-o sem demora e com a maior satisfação, porque ali, pelo menos, mesmo que só compreenda uma pequena parte do todo, posso alimentar a ilusão de que mantenho tudo sobre controle* (Calvino, 1998: 141).

> *De certo modo, acho que sempre escrevemos sobre algo que não conhecemos, escrevemos para dar ao mundo não-escrito uma oportunidade de expressar-se através de nós* (Calvino, 1998: 147).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





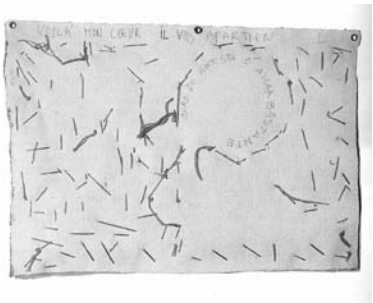


Figura 2 · José Leonilson. *O Zig-zag*, 1991. Bordado e pedras sobre tecido, 33 × 22 cm. Fonte: *Projeto Leonilson*.
Figuras 3 e 4 · José Leonilson. Frente e verso de *Voilà mon cœur*, c. 1989. Bordado e cristais sobre feltro, 22 × 30 cm. Fonte: *Projeto Leonilson*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Partindo das ideias de Calvino, o mundo escrito (não só o da literatura, mas também, neste caso, o da arte) funcionava para Leonilson como um escape para o que n*ã*o se pode compreender do mundo n*ã*o-escrito e, ao mesmo tempo, com as experiências do mundo pragmático é que alimentava sua vida simbólica.

Conclusão

Por fim, a experiência de Leonilson apresenta um modo de lidar com a linguagem que suscita a discuss*ã*o sobre o uso da palavra na arte, de que modo e por que é utilizada por artistas visuais. E quanto a essas quest*õ*es é possível retornar à ideia de um artista-escritor, que fez uso do textual de modo livre, distante de preocupa*ç*o*ã*es formais ou linguísticas — cometendo, por vezes, erros ortográficos em seus escritos — com o objetivo principal de organizar e materializar seus sentimentos transformando o corpo de sua obra em um diário aberto a qualquer leitor.

Referências

Calvino, Italo. *A palavra escrita e a não-escrita*. In: Usos & Abusos da História Oral. Amado, Janaína. Ferreira, Marieta de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Faria, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do Livro: Da Escrita ao Livro Eletrônico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Lagnado, Lisette. *São tantas as verdades = so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

Mesquita, Ivo. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Projeto Leonilson (2014) [Consult. 2013-12-28] Disponível em www.projetoleonilson.com.br

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI SiGURAMAiS Mi SiGURA MESMU! A poesia de Walter Silveira

SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI Mi SiGURAMAiS Sigura MESMU! — The poetry of Walter Silveira

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e escritora. Bacharelado em Artes Plásticas, IA-UNESP. Mestre em Artes, IA-UNESP, Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil. E-mail: daniele.gomes.deoliveira@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda e apresenta o trabalho do poeta, videomaker, calígrafo, performer e homem-de-TV, Walter Silveira. Abordaremos o aspecto vivo e inventivo da obra de Silveira, e sua curiosidade e coragem intelectual e artística. Do papel, ao vídeo, passando pelas experiências em TV, e oralizações de poemas, a Poesia de Invenção emerge com toda a sua potência.

Palavras chave: Poesia Visual / Artes Visuais / Caligrafia / Invenção / VT Preparado.

Abstract: *This article discusses and presents the work of the poet, videographer, calligrapher, performer and man-to-TV, Walter Silveira. We will cover the living and inventive aspect of the work of Silveira, and his curiosity and intellectual and artistic courage. Paper, video, going through experiences in TV and oralizações poems, Poetry Invention emerges with all its power.*

Keywords: *Visual Poetry / Visual Arts / Crafts / Invention / VT Prepared.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução: My Name is not Vincent

Este artigo aborda e apresenta o trabalho do poeta, videomaker, calígrafo, performer e homem-de-TV, Walter Silveira. Abordaremos o aspecto vivo e inventivo da obra de Silveira, e sua curiosidade e coragem intelectual e artística.

Silveira é um excelente poeta, domina como poucos o código verbal. Em seus trabalhos, exímios verbalmente, e extremamente belos visualmente, a palavra é tudo aquilo que ele quer que seja. Amalgamada, plasmada, desenhada. A palavra bidimensional, tridimensional, em papel, projetada, a laser. Além de videomaker, poeta, performer, possui uma poética também muito fundamentada graficamente. Como o poema Banheiro Publyko, caligráfico, ou, ainda, cacográfico. Ou também, em seus livros-de-artista caligráficos, raros e inéditos (Figura 1).

1. O DESENHO: o Gesto, Mão-Olho-Ouvido OUVÊ: Hendrix, Mandrake, Mandrix

Grande poeta-calígrafo, atuando na fronteira mesma entre o poético escrito (oralizável) e as artes da visualidade. Foi um dos precursores do graffiti em São Paulo, juntamente com Tadeu Jungle, eles que eram poetas-grafitadores, nos fim dos anos 70, inícios dos 80. E adentram o século XXI. Com invenção. São muitas suas realizações em papéis, poemas-manifestos, espécies de feto-performances, que antecipam o futuro, que se configura agora, metade da segunda década do séc. XXI. E também vídeos, e vídeo-instalações.

Sua poética, assim como a de outros excelentes artistas e poetas surgidos nos anos 70 no Brasil, é uma poética que é uma continuação da Poesia Concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Uma continuação de radicalismos com a linguagem. Uma poética de Invenção.

Ele é um artista híbrido, produz uma poética híbrida, Intersemiótica, não é apenas visual, nem apenas verbal, é sonora e tátil também. Além disso, funde, com harmonia, coerência e inventividade, o erudito e o popular, produzindo uma linguagem pop, rápida, sintética, com a capacidade de refinamento da simplicidade. O simples não é o fácil. É o oposto disso, já nos diz o ZEN.

Buscar o máximo de significados, com o mínimo de recursos. Tendo como referência o poeta moderno brasileiro Oswald de Andrade: o poema-pílula, o poema minuto, e o humor presente nas peças. São peças curtas, com poucas, ou apenas uma palavra. Caligráfico, como Arnaldo Antunes, outro poeta, e performer, brasileiro. Tinta no papel, ruídos visuais, como Pollock. Ou ruídos sonoros, como fazia John Cage. "O Ruído é Música", nos diz Cage.

É um artista múltiplo, produziu, ao longo de sua trajetória artística e poética, obras bidimensionais, e tridimesionais, vídeos, textos, performances poéticas, caligrafias

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

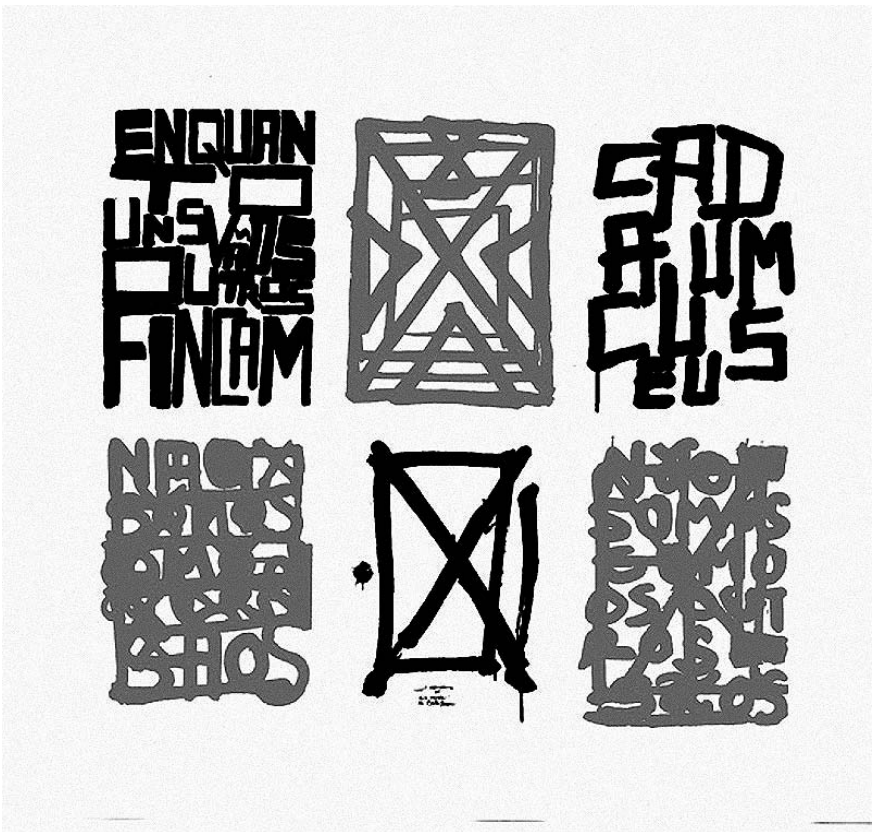


Figura 1 · Walter Silveira, BANHEIRO PUBLYCO: STYLOGRAFICO PUNK 1982-2013. 1ª publ. ARTÉRIA 6, 1992 — serigrafia. Série de seis serigrafias sobre papel, 75x60 cm.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

potentes, há um grande domínio do desenho, e a refinada escolha verbal, lexical. E uma coerência e força semântica. A potência visual e verbo-visual.

Um artista com uma poética viva e contemporânea, portanto híbrida, que transita entre universos, e se situa, atua, vive e produz no universo Intersemiótico. Um universo híbrido: o universo das artes visuais e da poesia imbricados, fundidos, sem limites delimitados entre eles. Transitando por vários códigos--linguagens e muitas mídias. Fundador e artista atuante da revolucionária produtora TVDO, com trabalhos memoráveis e históricos, pertencendo à segunda geração de videomakers do Brasil (Figura 2).

2. IN-Vento: VentO D(entro)

O que se passa na mente de um inventor de formas? Obscuridão? Clareza? Brilho? Memória? Lampejos? Amnésia? É a manipulação do repertório, e do código, pelo in-consciente humano? A emergência do inconsciente? Consciente em ação? O que cada um carrega em sua mente? Risco? Um jogo em que arriscamos tudo ou nada? Todas as nossas "fichas", todas as nossas cartas? Esta é a arte mais Inventiva que existe. Comer, canibalizar o passado, e re-constituí-lo, ressignificá-lo, rever e ultrapassar, moer, mastigar, mover, lamber tudo dentro de nós, da nossa mente, na nossa memória, no insconcsciente, tudo em movimento, tudo em ebulição, e se projeta por nossos olhos e mãos, como um raio, uma luz, e ilumina as trevas, o escuro, as paredes, como se iluminássemos os desenhos das paredes da Caverna de Lascaux.

Assim é a obra inventiva de Walter Silveira. Trás luz e ar e vigor à Poesia e às Artes mais comprometidas com a Invenção no Brasil. Viva. Pulsante. Brilhante.

Ou, ainda, como no poema Nexo (Figura 4). É um ideograma verbal. Aqui, há uma cópula de letras. N, E, X, O se fundem, e podemos ler, na vertical, NEO. Ou ainda, NEXT. Walter Silveira clamou, chamou, antecipou, anteviu o futuro. Por outro lado, por que não pensarmos em um cópula entre letras-corpos? É uma cópula. Fusão, desenho, letras. Verbal e visual unidos, como um corpo só. Juntos. Um só-corpo-linguagem. Há amor, e coerência na linguagem, e na vida. CO-NEXOS. CO-NECTIVOS. CO-NEXÕES. Mentes & Corpos: CEXO& VIDA.

NEVER MORES

EX-POESIA: POE-SIA É PUBLIKO. Uma poesia para ser exposta, como Artes Visuais, ele que já participou de importantes mostras no Brasil, e pelo mundo. Uma EX-Poesia, que deixa o passado para trás, mas não vira as costas para a poesia mais inventiva produzida no Brasil, e no mundo. Antes, canibaliza, mastiga e refaz, e cria, e contribui para a evolução de formas e linguagens.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





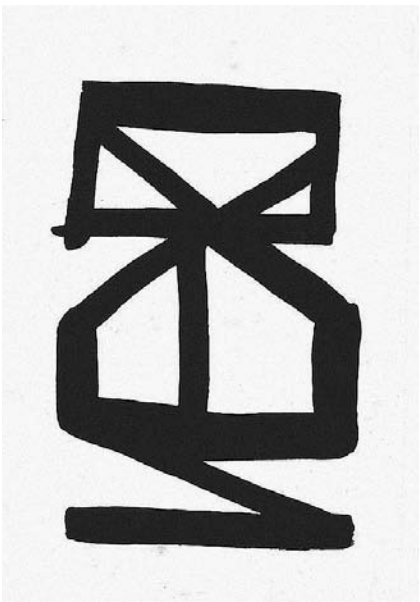


Figura 2 · De: VT PREPARADO AC/JC 1985
(Walter Silveira e Pedro Vieira) Ed. autônoma/realização:
TVDO, 1985 — vídeo 9'48''
Figura 3 · Walter Silveira, HITCHCOCK 1980. Ed. autônoma,
1980 — serigrafia.
Figura 4 · Walter Silveira, NEXO 1981. 1ª publ.
ARTÉRIA 5, 1991 — serigrafia.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · De: Walter Silveira, *Não Nunca*, 1985, 35", U-Matic (Vídeopoema)

Linguagem ultrapassada, estática, ruim, velha, linguagem-ruim-sem--invenção-de-formas, achata mentes e sensibilidades. Com invenção, com uma mente aberta, mente-olhos- ouvidos- corpo-e-mãos abertos, atentos, ligados, com o berro na boca, na mente: POESIA SEM INVENÇÃO, NEEEVER MOOOOOOOORRE!! AO BELO BERRO: NUNCA MAIIIIIISSSSSSSS!!S!

NEVER MORES! ABRIU? NÃO VOLTA ATRÁS A MENTE TRANSGRESSORA E INVENTIVA, ABRIU, ESTÁ A PORTA ABERTA! E mostra ao leitor como poderá ele desenvolver uma mente crítica e uma sensibilidade alerta para a captação do que haja de realmente criativo na grande poesia do mundo, com muita visualidade, nas páginas, nos museus e galerias, na rede-mundo, na VIDA.

No riocorrente da informação-vida!, E define lapidarmente a analogia da natureza e o significado vida através de desenhos de borrões, de ruídos, de riscos, de cores, de tintas, de tantos recursos que curam o gesto acanhado. Partindo da linguagem oral, e visual, a linguagem-MÃE, sinalizadora do início, a linguagem "UGA-UGA", inaugural, com os registros e os pés no caminho, rumo ao Re-Descobrimento, nos rastros na caverna de LASCAUX, continua Walter Silveira uma expressão-MANTO deixado ao homem-FUTURO. Furtou o inacabado, e deixou rabiscos na lápide. O Mínimo-e-o-máximo-múltiplo-comum--da-linguagem-singular de Walter Silveira.

Comunicação não-verbal, ou icônica, o óbvio e o indecifrável, JUNTOS. As PALAVRAS, A SINTAXE, A VISUALIDADE; Edgard Allan Poe da caligrafia, o sintagma, a sintaxe, o léxico, o verbal consciente, e o desenho, a caligrafia, gesto: inconsciente. E consegue chegar a outras profundezas da mente humana: códigos não-verbais. Como na TV, todo um sistema de signos se desvelou, e se desvela, e se desvelará em mentes criativas, e com curiosidade. Um balé de letras, a ser DE-CIFRADO.

Propunham, antes, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari no *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*, (1958):

> Espaço gráfico como agente estrutural. Estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma. Método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva de elementos. (...) A comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e estrutura). (...), *Post-scriptum 1961*: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária." (Maiakovski). VIVAS VIAS!

Walter Silveira desenha um percurso múltiplo, e único no Brasil. Ele é, com certeza, um artista de vanguarda, contestador e com um espírito anárquico. "O POEMA AINDA EXISTE. RESISTE... ESCRITO, FALADO... O POEMA AINDA EXISTE..." (parte do vídeo Heróis da Decadênsia) (sic).

Walter Silveira não deixa órfãos, ou viúva. Deixa-nos uma trans-A-FacTURA. Ao TRANS_FUTURO!!

POESIA? É RISCO.

Referências

Aguilar, Gonzalo (2005). Poesia Concreta Brasileira — As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: EDUSP.

Campos, Augusto (2000). *Viva Vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Campos, Augusto de, Pignatari, D. e Campos, H. (1975). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades.

Khouri, Omar (2013) In: *Blackberry — Palavra e Imagem*. Walter Silveira — Catálogo da Exposição na Caixa Cultural São Paulo. (Org. Daniel Rangel). Caixa Cultural: SP.

Pignatari, Décio. *Signagem da Televisão* (1984). São Paulo. Ed. Brasiliense.

Pound, Ezra (2006) *ABC da Literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Carlos Bunga e o problema da *literalidade*

Carlos Bunga and the problem of literality

DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Pintura. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Plano curricular do Mestrado em Estudos do Espaço e do Habitar em Arquitetura. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitetura (FAUTL).

AFILIAÇÃO: Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação de Arquitetura, Urbanismo e Design. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal.E-mail: dianasimoe@gmail.com

Resumo: À luz da noção deleuzeana de "território", enquadrada num plano de consistência para devir-outro ou num ritornelo, pretende-se a análise da obra de Carlos Bunga através da identificação de momentos do seu processo de criação artística. Pretende-se um esclarecimento sobre a literalidade presente na instalação artística, que parte da adoção da arquitetura efetiva do espaço expositivo da galeria, para uma arquitetura afetiva.
Palavras chave: Território / Ritornelo / Plano de Consistência / Literalidade / Abjecção.

Abstract: *According to the deleuzian notion of territory, integrated in a plan of consistency or in a ritornello, the aim is to analyse the work of Carlos Bunga through the identification of moments within his process of artist creation. The aim is to clarify the literality that is present in the art installation, which adopts the actual architecture of the gallery's exhibiting space, for an affective architecture.*
Keywords: *Territory / ritornello / plan of consistency / literality / abjection.*

Introdução

Partindo da instalação artística de Carlos Bunga, Prémio EDP Novos Artistas 2003, Figura 1 e Figura 2, pretendemos uma análise da noção deleuzeana de *reterritorialização* e do problema da *literalidade* da abjeção aplicada em instalações artísticas que fazem uso de uma iconografia arquitetónica efetiva. Tendo como objeto de estudo principal, o processo de concepção desta obra,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



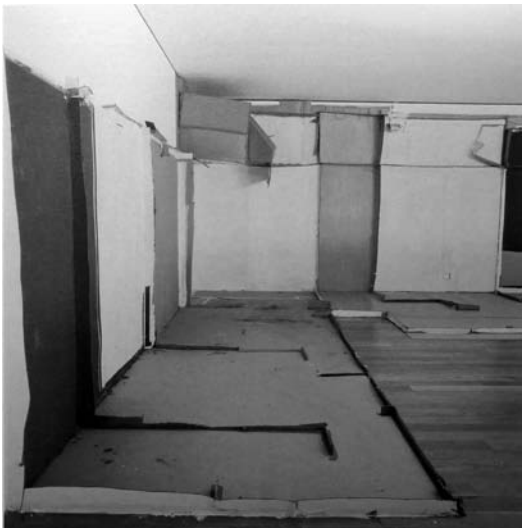


Figura 1 · Carlos Bunga, Projecto Serralves 2003, cartão, fita adesiva, tinta de água, dimensões variáveis. Vista da Instalação, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, entre 22 de Novembro de 2003 e 4 de Janeiro de 2004.
Figura 2 · Carlos Bunga, Projecto Serralves 2003, cartão, fita adesiva, tinta de água, dimensões variáveis. Vista da Instalação, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, entre 22 de Novembro de 2003 e 4 de Janeiro de 2004.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

aplicaremos as referidas noções deleuzeanas ao identificar os momentos essências do "plano de consistência" desenvolvido pelo artista.

A *reterritorialização* está compreendida no conceito deleuzeano de *território* implicado no complexo da criação de um "*plano de consistência*" ou plano de criação artística do autor, num trajeto entre o *território e a desterriorialização*. *Territorialização*, *reterritorialização* e *desterritorialização* são noções essenciais à compreensão do que é um *ritonelo* ou do propósito de um plano de criação artística: um *devir-outro*.

Verifica-se na instalação artística de Carlos Bunga, uma *literalidade* entre a *arquitetura efetiva* do espaço arquitetónico expositivo e *arquitetura afetiva*, como produto da função de *territorialização* ou *reterritorialização* como processo primeiro do *plano para devir*.

Pretende-se analisar à luz dos referidos conceitos *deleuzeanos*, a forma como esta instalação artística denuncia momentos decisivos do *plano de criação artística* do autor, entre os quais, as noções de *atletismo* e *abjeção,* relativas ao seu fechamento dentro da *casa afetiva* de cartão e ao longo do processo de concepção artística da obra, até ao momento em que a *descarta*. Pretende-se também alcançar uma melhor compreensão da amplitude do fenómeno de *território* de um *plano de consistência*, que compreende as funções de: *territorialização, reterritorialização* e *desterritorialização* para alcançar a *terra nova* – uma *desterritorialização* absoluta que parte de um *território* já *desterritorializado*.

1. Território, partida de uma reterritorialização por adoção da arquitetura efetiva

Na obra da Figura 1 e da Figura 2, Carlos Bunga começa por construir uma *casa afectiva* no espaço expositivo. Do seu *territorializar*, identificamos agora o que resta do seu *aplat,* bem como a escolha do *local*, melhor dizendo, o que resta das *relações* do *local* com a sua construção, o *contraponto*. Falamos do ponto de partida do *processo de criação artística do autor*, por onde começou o *trajecto* da criação da sua *composição.*

O que observamos como *resto* ou *vestígio* de uma construção desaparecida, refere-se a uma consequência da *desteritorialização* alcançada pelo *plano de criação do artista*, lançado o seu *plano secante* que atravessa o *caos*, com o intuito de lhe extorquir uma sensação. Temos de compreender que já na definição e escolha do *contraponto* (até mesmo antes da construção da *casa afectiva* no *território*), estão pré-definidos os *devires* a praticar. São *blocos de sensações* o que o *contraponto* reúne, para desenhar um *mapa intensivo do devir*:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Um devir não é imaginário, não mais do que uma viagem é real. É o devir que faz do mundo trajecto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar uma viagem; e é o trajecto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, de trajectos e de afectos, remetem um para o outro.* Deleuze (2000: 91)

Sendo o *devir* o que sustenta o trajecto a percorrer, é importante compreender que esse *mapa intensivo* angaria já as condições (recursos *atléticos*, ferramentas, materiais) para a concretização do plano, partindo essencialmente de uma identificação das *forças de oposição* ou *perigos* a enfrentar, uma clarificação fundamental. Numa *casa afectiva*, é no seu potencial *ambíguo* como *composto de forças,* onde se operam *trocas* e *adaptações* imprevisíveis, que reside a verdadeira *sensação* para *devir*. Ambígua e detalhada a tal ponto, que numa *casa*, a multiplicidade de *enquadramentos*, bem como o potencial isolado de cada um deles (enquanto sem função arquitectónica *efetiva*) permitem uma mesma multiplicidade de *devires* pré-definidos possíveis:

> *Fazendo da arquitetura a arte primeira do enquadramento, Bernard Cachê pode enumerar um certo numero de formas enquadrantes que não pressupõem nenhum conteúdo concreto nem função do edifício: a parede que isola, a janela que capta ou selecciona (em ligação com o território), o chão que esconjura ou rarefica (rarefícar o relevo da terra para dar livre curso às transjectórias humanas), o tecto que envolve a singularidade do lugar (o tecto inclinado coloca o edifício sobre uma colina).* (Deleuze & Guattari, 1992:165)

E se a teia de aranha contem um *retrato muito subtil da mosca*; se o abrigo do Bernardo-Eremita depende da morte de outro molusco, abandonando a sua concha que este habita, graças à sua cauda não natatória mas preênsil; se é parte da constituição orgânica da carraça o lançar-se a um mamífero que passa, este passando por baixo dela iludido com o seu brilho semelhante a uma gota de orvalho fresca (Deleuze; Guattari, 1992:164), é porque o pré-enunciado na definição do contraponto, não só complementa uma noção de semi-identidade, como se propõe como meio para *devir*.

O Contraponto de Bunga, para a referida intervenção, não é a *parede* de *arquitectura efectiva* do espaço expositivo da galeria, mas sim, a sua *relação* com o *plano do chão* que com ela se intersecta. E a partir desta *relação* seleccionada, foi erguida a *casa afectiva* de cartão que contém uma *relação-simulacro* ou *literal,* fixada à anterior com uma fita-cola resistente. A *semi-identidade* da *casa afectiva* de cartão, no *território*, encontrará algo no *canto-parede-chão* da galeria, um

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

composto de sensação, que lhe permitirá *devir*. Cada novo plano de cartão *afectivo*, unido aos planos *efectivos* da arquitectura da galeria, encontra um código que também lhe pertence e que pré-define um *devir*. Como a teia de aranha que contém um *retrato subtil da mosca*, mas que aqui não é nada subtil, é uma óbvia *pré-tangência* do *afectivo* ao *efectivo*, da qual o *trajecto* do *devir* (pré-definido) não se descolará.

A *casa* de cartão é então erguida, e disso já não temos testemunho porque foi destruída, sabemos apenas pela ordem de construção da peça, que a *casa* existiu e que foi excluída ao longo do plano de criação artística do autor. Enquanto erguida a *casa*, o artista no seu interior – *a carne reveladora que se transforma no que revela*, pintou as paredes dos compartimentos interiores, variando as cores, respondendo a uma diferenciação dos espaços, enquanto território. Cada sala tem as suas quatro paredes da mesma cor. Sobre o *plano-contraponto-chão*, existe ainda na *planta* o que resta do corredor que permitia o acesso a cada uma dessas salas.

2. Desterritorialização, fuga para a tangência da literalidade

Depois de concluída a construção *territorializante*, o *plano de composição finito* abre-se, ou melhor, corta-se o *plano de composição infinito*: a casa foi cortada-rente, junto aos *planos-contraponto* fixos à arquitectura *efetiva*. Num corte contínuo com o x-ato, pela mão do artista, destaca-se e exclui-se a casa que fora elevada em altura e volume.

A *fuga* de Bunga dá-se por uma extracção integral do volume tridimensional da *casa* de cartão, cortada provavelmente por fora e por dentro, o ser só se *escapa* quando expulsa ou nega a *casa*. E *escapa-se* sem ter de procurar uma passagem, podia ter seguido o corredor até à saída, mas quando a *desterritorialização* nega a casa, nega-lhe qualquer sentido, pretendendo transforma-la uma anti-casa, anti-coisa, um *anti* que não deixa de se cruzar com um *novo*, podendo naturalmente conter *perceptos caóides.*

Quando Bunga termina os cortes às paredes, basta empurrar para fora esses restos, sem ter de sair sequer da planta da casa. Mas há aqui uma ideia de inversão que se impõe: se o artista luta com a casa numa decomposição e até destruição, para lhe extrair uma sensação do caos, se este persegue um caos composto sensível que lhe permita retirar, adquirir uma sensação *caóide* como variedade, então, quando olhamos para a casa desfeita de Bunga, percebemos que essa variação da *pós-desterritorialização* que reside nas paredes coloridas, unidas aos *planos-contraponto*, remete para o que na *terrritorialização* era uma diferenciação dos vários compartimentos da casa, mais ainda, se a *sensação* extraída do

caos se encontra nas cores (*perceptos*), significa que o *caos* estava no interior e assim a *ancoragem* à *arquitetura efetiva* funciona como suporte à sensação *caóide*.

> *Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que os experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si e excedem todo o vivido.* (Deleuze & Guattari, 1992:144)

A casa que Bunga construiu só usa como *contraponto meia-casa efetiva*, completando os restantes planos (tecto da casa e parede exterior do lado oposto à parede) com a construção de cartão. Sobre o seu comportamento no interior, quando o artista estava a cortar as paredes da casa, estava no interior, numa luta com os restos que dele provinham. Uma luta entre uma metade e a outra, entre a *meia-casa* unida e suportada pelas *paredes-contraponto* da *arquitectura efetiva*, e a outra *meia-casa* não suportada.

> *Mas a sensação composta reterritorializa-se no plano de composição, porque ergue nele as suas casas, apresenta-se aí em enquadramentos encaixados ou em panos unidos que cercam as suas componentes, paisagens formadas puros perceptos (...) E ao mesmo tempo o plano de composição conduz a sensação para uma desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende para um cosmos infinito.* (Deleuze & Guattari, 1992:173)

3. O objecto de abjecção como fonte de impureza

A metade excluída surge-nos como impura, a que o artista teve urgência em excluir. Quando os restos se rebatem sobre o interior, será uma luta entre pureza e impureza? Uma situação limite de continuidade ou ruptura? A *casa* de Bunga transformou-se numa fronteira, o seu resto não é mais do que uma reivindicação, um restabelecimento, uma auto-preservação que implicou a expulsão e negação da *meia casa não suportada*. Da extracção da metade impura que resulta da *desterritorialização*, as paredes e chão da *casa* que restam, definem a composição final, são *deformação*, enquanto membros amputados da casa excluída, são também *desvitalização* depois de extraído o que era impuro e febril. E sobre estes perigos da impureza, se procurarmos uma identificação precisa do momento em que a impureza se apresenta como perigo, percebemos que é precisamente quando a casa está de pé e o *ser* a habita, é nesse comportamento de familiaridade, de abjecção provocada, evocada na construção do *lugar dentro do lugar* (tudo isto constituindo o "atletismo" que persegue a fuga), é este o

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

momento o mais *perigoso*, em que a *semi-identidade* ameaça a destruição do *ser* se este não se *escapar,* não concretizar o *devir-outro*. Foi face a este *perigo* que ele construiu todo este processo.

Depois de concluído o processo de expulsão do impuro, os restos já não incomodam mais o *ser*, regressam até, por ironia do processo, a um ponto de partida de condição *informe*, crescimento, construção e deformação, desvitalização — princípio e fim, finalizado o processo e concluída a desvitalização, regressa a um estado de *informe*, ou *anti-casa*, através do *devir,* alcança o *novo* no *perceptos caosmos que cristaliza*. O informe é alivio e conforto, parece ser um estado *amigo*.

A negação da casa foi uma necessidade superior. Bunga construiu para de seguida a negar, ficam os restos desvitalizados. Só se compreende o construir para depois destruir se o que resta consistir não só numa deformação pré-destinada embora não controlável, como numa *desvitalização* em que as cores tem um papel fundamental: são elas que distinguem uma consequência de uma *desterritorialização* de uma operação não artística ou se artística, não eficaz. Se as cores não estivessem lá como memória do interior negado, criando agora uma "nova composição — *caosmos*", bem como os *planos-contraponto-âncora*, não estaríamos perante um processo de criação artística autêntico.

Se a solução foi uma negação da *casa*, estabeleceu uma paragem do processo de desintegração da identidade do ser: negando e ficando apenas com o resto que já não apresenta ameaça, o ser trava o seu sofrimento, contudo, como contrapartida é obrigado a destruir a casa. É evidente uma incompatibilidade entre uma existência vivida do *ser* e o *ter casa*, este é obrigado a escolher a experiência transitória que o mantém vivo, em detrimento das casa que possa vir a habitar *temporariamente*. A condição informe é o que dá ao ser garantias de um futuro.

O *ser* lança o *boomerangue* da abjeção da *negação literal* ao construir a *casa afetiva*, mas quando o *objecto* regressa, arrasa-a inevitavelmente (o que provoca uma fuga que decapita integralmente a casa) — o *ser* pode estar preso ao movimento boomerangue. Neste percurso o *ser* pratica um *escape* de si próprio, usando a iconografia arquitetónica como pretexto para este processo. Uma "casa afetiva" *literal*, com essa *pré-limitação,* poderá não passar de uma metáfora de uma "estrutura de afetos".

Conclusão

Como conclusão ou ponto de vista central deste artigo, destacamos a importância do problema da *literalidade* nesta obra, entre *arquitetura efetiva* e *arquitetura afetiva*, consequente de uma *reterritorialização*, que denuncia características da

abjeção Kristeviana (Kristeva, 1980) relativas aos seus processos de inversão de sentidos do significado, devido à ambiguidade do *estar entre-dois*, entre *interior* e *exterior* ou numa *fronteira ambígua*.

A abjeção, já citada por Gil Deleuze no seu estudo sobre a obra de Francis Bacon, (Deleuze, 2002) é recorrentemente utilizada pelos artistas como instrumento de indução a uma *fuga*, cujo procedimento estratégico parte precisamente de um fechamento/reclusão do *ser* no interior da sua *casa afetiva* do *território* traçado, conduzindo-o a um estado insuportável que o obriga à concretização de uma *fuga* ao *território*. Esta abjeção instrumental caracteriza-se também por ser um momento em que é operada uma "*mudança de funções*" essenciais à concretização de um *devir-outro*: a passagem do *território* à *desterritorialização*, mais precisamente, a mudança de uma função de *territorializar* ou de *reterritorializar*, para uma função de *desterritorialização absoluta* — a que consegue concretizar uma *fuga* para *devir.*

O problema da *literalidade* que denunciamos neste ponto de vista, sobre a referida instalação de Carlos Bunga, é o da tangência e evidência a um *resto-simulacro*, consequente da adoção da *arquitetura efetiva* do espaço da galeria como *arquitetura afetiva* do *plano de criação artística* desenvolvido pelo artista.

Referências

A.A.V.V., (2003) *Prémio EDP Novos Artistas — 2003*, Porto, Ed. Museu Serralves. Fotografias, Fonte das Figs. 1 e 2.

Deleuze, Gilles, (2000) *Crítica e Cínica*, Lisboa, Edições Século XXI Lda.

Deleuze, Gilles,(2002) *Francis Bacon, Logique de La Sensation*, Paris, Éditions du Seuil.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2007) *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim.

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

Kristeva, Julia, (1980) *Les povoir de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Um Corpo Coletivo: a Generosidade Poética em Nádia Gobar

A collective body: poetic generosity in Nádia Gobar

DORIEDSON BEZERRA ROQUE* & PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Fotógrafo, multiartista e mediador cultural. Licenciado em Pedagogia pela Faculdade Decisão (FADE); Bacharel em Fotografia pela Associação de Ensino Superior de Olinda (AESO); Especialista em Arte Educação pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

AFILIAÇÃO: Laboratório dos Sentidos, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV). R. Padre António Vieira, 76. 4300-030 Porto, Portugal. E-mail: doriedsonroque@gmail.com

**Brasil, Poeta, ator e multiartista. Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Graduado em Psicologia (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR); Especialista em Arteterapia pelas Faculdades Integradas de Vitória de Santo Antão (FAINTVISA), em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em Terapia Familiar pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Mestre em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

AFILIAÇÃO: Arteterapeuta do Laboratório dos Sentidos, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV). R. Padre António Vieira, 76, 4300-030 Porto, Portugal. E-mail: emiliomapin@gmail.com

Resumo: "Um corpo coletivo", é assim que vemos a perfomer Nádia Gobar, e aqui queremos mostrar um pouco do todo que faz desta mulher comum, uma artista incomum. Neste recorte, apresentamos a generosidade de sua entrega ao coletivo de criação "Tuia de Artifícios"; o que pensa e sente sobre suas ações em grupo; como (se) vê (n)aquilo que faz; e que mensagens revelam as visualidades de seu trabalho.
Palavras chave: Foto/Performance / Corpo coletivo / Nádia Gobar / Coletivo "Tuia de Artifícios" / Poética.

Abstract: *"A collective body" is how we see the performer Nadia Gobar, and here we want to show a bit of the whole that makes this ordinary woman, an unusual artist. In this research, we present the generosity of its delivery to the collective creation "Tuia de Artifícios", what she thinks and feels about your actions, as a group, as we see, and visualities that his work reveals.*
Keywords: *Photo-performance / Collective body / Nadia Gobar / Collective "Tuia de Artifícios" / Poetics.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Um corpo coletivo...

O "Tuia de Artifícios" é um coletivo de criação do Nordeste do Brasil (Recife, Pernambuco) que explora as várias linguagens da arte como forma de representação. Tendo formação recente, começou a mostrar sua cara em 2010, quando foi selecionado pelo SPA das Artes e pelo Salão Único de Artes, eventos nacionais realizados na mesma região onde o grupo nasceu. A performance e a foto/performance são as ações estéticas que o grupo mais comumente explora. Composto por amigos artistas de áreas diversas, que pensam e desenvolvem em conjunto as intervenções criativas, destacam em muito de seus trabalhos a generosidade de uma das participantes, Nádia Gobar. Espécie de musa inspiradora para as provocações poéticas do grupo, a performer empresta seu corpo para as composições que são concebidas e encarnadas pelo (in)consciente coletivo criativo.

2. Um corpo histórico...

Sem medo de se expor Nádia Gobar, incorpora a mensagem viva do coletivo, deixando-se guiar pela orientação do imaginário grupal como uma personagem fictícia que povoa o ideário de todos (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7). Despindo-se de seus medos, a artista revela a alma do grupo através de um corpo performático que anuncia a liberdade estética para além dos padrões sociais impostos pela mídia, refletindo espelhos da condição humana. Uma mulher comum, uma artista incomum, é esta Nádia Gobar, performer que generosamente se entrega ao "Tuia de Artifícios" ajudando a compor imagens que revelam mensagens poéticas sobre a condição humana, fazendo(-se) história na região.

"As mulheres artistas foram apagadas da História da Arte do século XIX no Brasil e só a partir do Modernismo é que mulheres passaram a ter visibilidade"

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figuras 1 e 2 · Imagens da exposição "Eu sou aquilo que perdi", Coletivo Tuia de Artifícios, Pernambuco, 2010.

(Barbosa, 2010). Ainda hoje, no país, são os homens artistas mais lembrados que as mulheres artistas. Isso acontece principalmente nas localidades não contempladas pelo eixo Rio de Janeiro — São Paulo, revelando que a construção histórica e artística traz ainda em si uma tendência linear, machista, preconceituosa e centralizada. Interessam-nos aqui dar voz e corpo aos "pouco lembrados", ou os que não se importam em serem lembrados, mas que fazem sua arte com o tempo e o espaço que têm em mãos. A despretensão nominal destes artistas talvez diga mais que a pretensão rotular de outros.

Pierre Cabanne (1987), ao se referir sobre Marcel Duchamp, disse que a grande obra do artista era o emprego do tempo. Refletindo sobre a performer Nádia Gobar, dizemos que sua obra é não se preocupar com o tempo, nem muito menos com o espaço, ou com a exposição de seu corpo. Em seu corpo vemos e temos as mudanças provocadas pelo tempo. Um corpo que se desloca entre paisagens naturais e urbanas, que retrata a natureza humana como sua obra principal. Nádia Gobar é puro sentido de coletividade, em contraposição aos individualismos. Contradição porque bem sabemos que na vida e na arte não é fácil pensar coletividade e assumir esta condição, pelos determinantes de uma sociedade capitalista, neoliberal e individualista, que aposta na roleta russa dos egos inflados de criadores auto (e hetero) denominados (semi) deuses.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5











Figura 3 · Foto/performance "Paisagem Urbana", Coletivo Tuia de Artifícios, Pernambuco, 2013.
Figuras 4, 5, 6 e 7 · Foto/performance "Paisagem Rural", Coletivo Tuia de Artifícios, Ceará, 2009.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3. Um corpo *Kairós*...

A obra de Nádia Gobar é coletiva como o corpo dela é coletivo. Não dizemos isso porque ela é membro do "Tuia de Artifícios" (coletivo de criação formado por cinco artistas do Nordeste brasileiro, que trabalha com diversas linguagens), mas porque é a encarnação da dádiva ao seu grupo. É uma artista que se entrega a cada trabalho como se fizesse uma oferenda para o Tuia e para quem quiser recebê-la. Quando um exercício poético se finda, desprende-se logo dele, tornado-se disponível para outro sem medidas.

O projeto artístico de Nádia Gobar é apresentar-se corporalmente espontânea, mutável, diversa, etc. A artista situa-se no limite dualístico da vida, rompendo com a pressa linear do tempo *Chronos;* assumindo no corpo o *Kairós,* como a experiência do momento oportuno, de (re)encontro com o eu e o outro; tatuando em si uma assertiva de Merleau-Ponty (2006): "À medida que retomamos o contato com o corpo e com o mundo, reencontramo-nos".

Nascida numa das cidades do Brasil onde a violência contra a mulher assume índices alarmantes, Nádia Gobar, 50 anos, trabalhadora desempregada, mãe, separada, vive o avesso do que se espera de uma mulher de sua idade, condição e região. Fazendo-se artista que usa seu próprio corpo como suporte de sua arte, dando cara e corpo à tapa, a critica social, pouco se importa com os olhares de fora/dentro. Faz o que melhor sabe fazer: viver; e o que melhor sabe ser: artista.

Nádia Gobar é liberalidade em pessoa (topa quase tudo), se arriscando performaticamente como percurso de um corpo que se desenha através do ideário coletivo. Revelando-se nua, renasce em cada foto/performance, mas ver-se enquanto imagem pode ser um parto mais complicado do que se desnudar. Sua nudez "não padronizada, não desejada" incomoda, os outros e às vezes a ela mesma, mas a artista vive sem se dar conta de que está vivenciando outros tempos e espaços, outra liberdade que para ela ainda não tem nome. Ao realizar estes exercícios de criação poética conecta-se com o que há de mais verdadeiro em si, a vontade de ser como é sem máscaras.

4. Um corpo sem rosto...

O artifício da máscara, do pano ou do simplesmente desviar o rosto para não mostrar-se "plenamente" está associado ao desejo de abertura para o mundo, fazendo com que seu corpo seja o espelho de qualquer outra mulher que se reconheça nele, ou que se motive como ela a ser um ser desejante de vida e libertação.

O artista nunca está no centro de si mesmo, está sempre fora de si, rodeado pela miséria empírica do mundo e pelo mundo que deve realizar e revelar pela

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 8 · Foto/performance "Paisagem Rural", Coletivo Tuia de Artifícios, Rio Grande do Norte, 2011.

obra. Sempre duvidará dos resultados, interrogando o mundo, a si mesmo, e a seu trabalho (Chauí, 1994).

A artista não é a primeira, nem a última a usar seu corpo como obra. Na segunda metade do século XX o corpo foi focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. Num primeiro momento, a arte moderna subverteu a tradição do nu, através da fragmentação e deformação do corpo; num segundo essa crise é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e crueza passaram a ser explorada (Matesco, 2009).

Ao olhar as imagens da performer Nádia Gobar o observador confronta-se com os limites da representação. Entre os anos 60 e 90 do século passado, o corpo impregnou-se de problemas a serem investigados visualmente como representação na arte. Hoje o problema surge da criação frente a conflitos e crises subjetivas/coletivas, daquilo que está em nós e que devolvemos ao mundo (Figura 8).

Ao esconder o rosto, a artista revela mais que o corpo, que a carne, revela as mulheres que se escondem na sua história e geografia. Sua alma é capturada pelo congelamento do passado, tornando-se perene. Sem rosto a artista pode e não existir enquanto mulher. A necessidade de se reinventar, fez com que Nádia Gobar aportasse no Tuia de Artifícios.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *O que chamou minha atenção e me fez querer fazer parte do Coletivo foi seu objetivo: criar utilizando diversas linguagens da arte. No Tuia me vejo sendo eu mesma, sem máscaras. Dispo-me de tudo para ser inteira. Sinto-me à vontade para realizar o que for proposto, porque existe um laço de confiança entre nós. Para mim, é tranquilo ver as imagens. Às vezes sinto certo estranhamento, outras, rio de mim mesma. Gosto de ficar observando a reação das pessoas, quando em alguma exposição. Fico de longe guardando na memória a reação das pessoas, principalmente quando elas ficam paradas um bom tempo olhando para alguma imagem. Gosto também de me esconder para que não me reconheçam. No início, cobria o rosto para preservar minha identidade, para me manter íntegra. Agora, cobrir ou não,* não *importa mais, porque cheguei à conclusão de que faço porque gosto, acho bonito, não me desabona em nada e isso não tira a minha integridade. Pelo contrário, me deixa bem, feliz. Hoje faria sem problemas qualquer trabalho revelando o rosto, afinal é arte e é também poesia. No coletivo eu quero contribuir mais com a função da arte, que pra mim é espalhar poesia (ou não) através do meu corpo* (Depoimento de Nádia Gobar).

Um corpo (fr)ágil...

O testemunho da artista aponta para a verdade corpórea onipresente. "No decorrer do século XX e até hoje o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornado cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões" (Santaella, 2004, p. 65).

O corpo de Nádia Gobar é uma fonte a ser revisitada, não se esgota fácil, porque ela é uma artista que cria e vive num tempo em que criar e viver não basta. Seu destino é o esboço de percursos, nunca chegados. Quanto mais conhecemos o fazer artístico de Nádia Gobar menos o abarcamos, é um corpo desapegado, cheio de intenções e provocações visuais. Um corpo denso, que transborda fragilidades e vulnerabilidades sociais.

Referências

Barbosa, Ana Mae (2010) *Uma Questão de Política Cultural: Mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras*. 19° ANPAP, Cachoeira. Bahia/Brasil.

Cabanne, Pierre (1987) *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva.

Chauí, Marilena (1994) *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*. In: Novaes, A.(org.) Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras.

Matesco, Viviane (2009) *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Merleau-Ponty, M (2006) *Fenomenologia da percepção*.São Paulo: Martins Fontes.

Santaella, Lúcia (2004) *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus.

Acreditar ou não na arte

To believe or not in art

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista Visual e professor. Bacharelado em Artes Visuais (UFRGS, 1982), Master of Fine Arts (Brooklyn College, EUA, 1989) e Doutorado (Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2001).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo analisa uma série específica da produção em desenho do artista Gil Vicente (Brasil, 1958) intitulada "Inimigos Públicos". Trata-se de uma reflexão sobre o processo de recepção da obra, quando o repertório imagético envolve a crença na imagem e toca limites tênues entre arte, transgressão e crime, além de política, arte pública e fracasso.
Palavras chave: desenho / simulacro / fracasso, arte pública / política.

Abstract: *This paper surveys about the specific series of drawings by Gil Vicente (Brazil, 1958) named "Public Enemies". It is a reflection about the process of reception of his work when it involves a relation of trust in the image, and the limits between art, crime, transgression, political and public art.*
Keywords: *drawing / simulacrum / failure / political art / public art.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Em que condições a imagem pode funcionar como um discurso fundamentalmente religioso entre aquele que produz a imagem e aquele que a vê? A escolha de temas políticos ou panfletários, e a procura por novos espaços de exposição, como as ruas de uma cidade, poderiam intensificar essa relação de crença na imagem? E poderia o artista antecipar-se ao que o observador deva compreender em seu trabalho, lançando dúvidas sobre a capacidade transformadora e política da arte? Fracassam os líderes mundiais, assim como fracassa o artista em diversas fases de seu trabalho, ou fracassa o crítico, na expectativa de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

antecipar-se ao observador e estabelecer o préjulgamento, assim como também fracassam os censores da obra? Este artigo tenta responder a estas perguntas analisando uma série específica do trabalho de Gil Vicente.

Nascido em Recife, no estado de Pernambuco, Brasil, Gil Vicente é desenhista e gravador. Em 2009, realizou uma intervenção pública com reproduções da série *Inimigos Públicos* em Campina Grande, no estado da Paraíba. E participou em seguida da Bienal de São Paulo de 2010 com os desenhos originais da mesma série, ocasião em que foi rotulada de "apologia ao crime" pela Ordem dos Advogados do Brasil. Nela, o próprio artista aparece em autorretratos com arma em punho, matando políticos e pessoas públicas como o ex-premier de Israel Ariel Sharon, os ex-presidentes brasileiros Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio da Silva, o Lula, e a rainha Elizabeth II, da Inglaterra, entre outros líderes mundiais. A série causou controvérsia e problemas com outros representantes da sociedade de São Paulo que também a consideraram apologia ao crime. Como são obras que tratam de questões políticas e transgressoras, se situam no limite da ilegalidade e nos levam a uma reflexão sobre a capacidade de separar as coisas entre a arte, a realidade a e ficção.

A metodologia empregada neste artigo utiliza-se da dialética para trabalhar com duas abordagens possíveis da questão: a primeira, em forma de parábola, busca em *O Efeito Pigmailão,* de Victor Stoichita (Stoichita, 2012) questões sobre a criação de simulacros por parte do artista, onde a procura pela mímese e a criação de um duplo ultrapassaria a percepção da realidade, provocando uma confusão entre o criador e o receptor da mensagem contida na obra ao tratar da questão do fracasso. E a segunda, utiliza Jacques Rancière e sua obra *O Espectador Emancipado* (Rancière,2012), para aproximar arte e política, no sentido de reconfiguração do mundo, da valorização da dimensão estética da política e de nossos fracassos, além da procura por novos espaços expositivos e de tratar da posição do observador.

1. O simulacro

A questão da autenticidade do acontecimento que inicia a história (o gerador das imagens trabalhadas pelo artista) é explorado por Gil Vicente de forma ambígua: um desejo oculto do artista, transformado em imagem, despertaria o mesmo ato de fé e de incitamento à atitude por parte do observador? A função eminentemente política da arte não seria aquela de subverter a ordem do que é real e o que é ficção? O fracasso que motiva o crime é o fracasso das figuras públicas ou é o fracasso do próprio artista?

E o artista teria o direito, com seu discurso e sua busca por espaços

espositivos não tradicionais como as ruas, de direcionar e limitar a leitura de sua obra apagando os limites entre realidade e ficção, ou de *profanar* (Agambem, 2007) instituições? Os desenhos da série *Inimigos*, de Vicente, são elaboradamente realistas. Poderíamos começar estabelecendo aqui a fábula do artista como um Pigmalião, personagem do poeta romano Ovídio, que viveu no início da era cristã, e que escreveu sobre o escultor que se apaixona pela estátua que criou. Vicente, tal qual o personagem de Ovídio, transformaria o seu desejo, uma indignação com certos personagens da cena política que para ele fracassaram, criando simulacros extremamente realistas no ato de extermínio. E o artista, que torna-se o próprio autor do crime cujo motivo é o fracasso, não estaria tratando do fracasso de suas próprias expectativas, tanto na concepção e nos erros do processo de trabalho como na sua recepção?

Poderíamos justapor o discurso do artista, onde ele reforça sua posição política afirmando que a motivação de seu trabalho foi a eliminação dos desafetos em destaque por seus fracassos: "Nesse caso quis uma mensagem explícita. Tomei o cuidado de fazer o desenho de forma realista. Não queria estilizações". (Vicente, 2009) E continua dizendo que a série surgiu devido a decepções e indignação com a política mundial: "...tive uma decepção muito grande com Lula. Esse trabalho é fruto de minha indignação com a forma como esses caras conduzem o mundo"(Vicente, 2009). É interessante notar aqui a presença do elemento *fracasso*, tão comum ao campo da arte. O artista convive com o fracasso em diversas fases de seu trabalho: fracassos de perspectiva e de planejamento da obra, fracasso provindo do erro no processo. Pode-se dizer de modo geral que o fracasso vem de espectativas não atingidas, e o ato de falhar apresenta-se no discurso de Vicente de forma política como uma fábula crítica em relação a um sistema. Inserido na sociedade onde o modelo é o sucesso a todo o custo, o fracasso como crítica é incorporado ao processo do próprio artista. Tal qual Pigmalião, o artista fracassa na mímese perfeita porque o resultado é apenas um simulacro, um fantasma.

Ao utilizar-se de imagens miméticas, o objetivo do artista por certo não era o de apologia ao ato criminoso. Ele também não pretendia que o observador imitasse sua posição. A questão arte e crime perfeito é permanende na história da arte. Seu desejo, aquele que o movimentava por um ato de substituição, sublimava a violência do tiro com o gesto calculado do traço, do risco sobre o suporte do desenho. A atitude artística sempre envolve algum risco, até mesmo o do fracasso. O gesto de Vicente é ousado porque externa a vontade de eliminar a idolatria, tratando a personalidade política pelo viés iconoclasta, castigando-a pelo suposto fracasso. Utilizando-se de referências fotográficas, Vicente estaria, segundo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Desenho da série *Inimigos Públicos*, Gil Vicente, 2009, 130 x 180 cm. Foto Gil Vicente
Figura 2 · Desenho da série *Inimigos Públicos*, Gil Vicente, 2009, 180 x 130 cm. Foto Gil Vicente

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Marie-José Mondzain (Mondzain, 2000) alimentando-se do ícone como em um processo de transubstanciação, transformando-o em pura reflexão sobre seu próprio processo. Uma consagração não sacramental do sacrifício e do fracasso. Ao optar pelo mimetismo fotográfico no desenho, o artista estaria, ainda na visão da fábula, trabalhando seus próprios fantasmas (de fracasso). Se esta atitude for considerda transgressora ou perigosa, não é por culpa do artista, nem do público, mas de alguém que não tem conhecimento do processo de catarse que se envolve o artista. Toda a forma de arte poderia ser transgressora ou perigosa, no limite da capacidade de separação entre a fábula do artista e a realidade.

Apesar de realistas e miméticas, as imagens de Gil Vicente são extremamente teatrais. Há um exagero na encenação, que por si só as denunciariam como falsas, principalmente se não fossem desenhos e sim apenas montagens fotográficas. É o ponto que Michael Fried (Fried, 2008) trata quando afirma que toda a arte existe para e em função do observador. A representação, a absorção dos personagens, o realismo dos fatos, primeiro impeliriam o observador a ser absorvido pela obra de Vicente. Esta mesma imagem mostraria, em um segundo tempo, o próprio artista absorto no ato criminoso. Nova dialética se estabelece: se os gestos ou as imagens provocam uma absorção do espectador, o desenho, e o autorretrato do autor o remeteriam para o exterior, para fora do quadro. O ato de crer e não crer na imagem se sucederiam, como teatralidade e antiteatralidade (Figuras 1, Figura 2).

Aprendemos no início a crer nas imagens, principalmente nas imagens fotográficas. Há essa relação de teísmo criada desde que a fotografia era considerada como um documento. Testemunho ocular da história, o fotojornalismo reforçou essa tese . Mais recentemente, e principalmente com o advento da fotografia digital, a crença nas imagens passou a ser abalada pela possibilidade de manipulação. Hoje, com o advento da imagem digital e do *photoshop*, nossa reação passou a ser a de uma desconfiança perante a imagem. Entretanto, a escolha pela linguagem do desenho extremanente realista, quase que fotográfico, talvez tenha ajudado a apagar essa tênue linha que separa a realidade da ficção, pelo menos para a Ordem dos Advogados do Brasil. Tomando o lugar do observador, os censores fracassaram como representantes da sociedade ao mostrar que não sabem separar arte e crime, e não possuem capacidade de abstração, pois não conseguem realizar a leitura de uma obra sem o distanciamento crítico necessário. Neste mesmo raciocínio, eles poderiam muito bem censurar Pigmalião, quem sabe por atentado au pudor ou atitude libidinosa com a estátua, não sabendo distinguir entre o duplo- a obra que o escultor criou, e a mulher que o criador imaginava e desejava.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. A questão política

De outro lado, as atitudes de repúdio ao poder implícitas nos trabalhos públicos de Vicente poderiam ser lidas como atitudes políticas no sentido de um desejo do artista de devolver à arte algum tipo de função social que foi perdida. Uma espécie de interpenetração entre formas de arte e formas de vida, e entre a estética e a política. O que poderia ser político na arte de Vicente? Na verdade, não há uma definição única. Poderia ser aquela que implica no desejo, por parte do artista, de expor uma injustiça ou de afirmar a necessidade de mudanças profundas na sociedade. Ou poderia ser aquela do fracasso: as expectativas não foram atingidas, assim como acontece no processo do artista. Falha-se, em diferentes fases do processo. Essa noção parte da suposição de que exista um único tipo de público, de observador, sobre o qual agiriam as intenções do artista. Pode-se falhar até mesmo nestas expectativas de recepção.

No mundo de hoje não é possível fazermos previsões sobre as consequências que vão ter um trabalho artístico, o que certamente aconteceu com Vicente quando concebeu sua série *Inimigos Públicos.* Isto porque o artista certamente sabe que a arte não é apenas um meio de transmitir noções sobre a vida, mas sim uma forma de vida ela mesma.

Me parece que o compromisso político de Vicente está baseado na investigação de um determinado aspecto da realidade em que ele está enquadrado, para transformá-lo na tentativa da devolvê-lo à realidade sensível. Assim, a arte não seria uma pedagogia ou explicação do mundo, mas uma transformação do mundo sensível. O tema fracasso pode ultrapassar o sentido de temática para transformar-se em uma estratégia incorporada ao seu próprio de trabalho.

Conclusão

Vicente não estaria interessado em "matar" os inimigos públicos para denunciar desigualdades, mas para trabalhar seus próprios fracassos, e tornar as pessoas sensíveis ao universo da arte, restituindo a força do pensamento crítico. Seu objetivo talvez seja o de romper os espaços tradicionais da obra de arte, e falar da cisão que existe entre a arte e a sociedade. Ao usar figuras reconhecíveis que, segundo o artista, fracassaram, ele estaria realizando um trabalho de "desarquirização" (Rancière, 2012) no sentido de Jaques Rancière, utilizando-se de figuras e espaços públicos não para antecipar-se ao que o observador deva ver ou compreender em seus desenhos, mas para lançar dúvidas sobre a capacidade da arte e do artista de trabalhar suas possíveis falhas. Referir-se ao fracasso é falar sobre o hiato que existe entre intenção e realização, entre concepção e recepção. Trata-se de promover a emancipação do observador. Podemos dizer

que o observador é convidado a colaborar com sua liberdade e seus fracassos ao trabalho de Vicente, abrindo seu significado.

Referências

Fried, Michael (2008) *Why photography matters as art as never before*. New Haven, EUA: Yale University Press.

Mondzain, Marie-José (2000) *Image, Icone, Economie*. Paris, France, Plon.

Rancière, Jacques (2011) *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

Vicente, Gil (2010) *Gil Vicente comemora repercussão gerada com a oposição da OAB*. Entrevista à Maria Carolina Maia. Veja n°276, de 29/9/2010. São Paulo, Abril.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Possibilidades de ver: paisagens cotidianas

Possibilities of view: daily landscapes

ELIANE MARIA CHAUD*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Graduação em Educação Artística, Habilitação em Artes Plásticas e Bacharel em Decoração pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Arte, Poéticas Contemporâneas, Universidade de Brasília. Doutoramento, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV). UFG — Campus Samambaia (Câmpus II) Prédio da Reitoria CEP: 74001-970 Caixa Postal: 131 — Goiânia — Goiás. E-mail: elianechaud@gmail.com

Resumo: Este texto trata da obra da artista visual Karina Dias (Brasília, 1970-), que desenvolve trabalhos relativos às percepções do espaço e da paisagem. As possibilidades de ver as paisagens cotidianas em suas obras trazem a percepção daquilo que nos passa despercebido em nosso dia a dia, destacando o que vai além do que se vê.

Palavras chave: paisagem / cotidiano / experiências / poéticas visuais.

Abstract: *This paper is about the work of Karina Dias, visual artist (Brasília, 1970-) who develops works related to the perceptions of the space and the landscape. The possibilities of viewing the daily landscapes in her pieces of work bring the perception that is unnoticed in our day-by-day, highlighting a landscape that goes beyond what you see.*

Keywords: *landscape / daily / experiences / visual poetics.*

Introdução

Questões relativas à paisagem foram trabalhadas no campo da arte em diferentes épocas, contextos e enfoques. Poderíamos citar aqui inúmeros artistas que tomaram a paisagem como tema de trabalho ou de estudo desde a Antiguidade até os dias atuais, e entre eles está Karina Dias (1970-), artista visual de Brasília,

lugar onde o horizonte e a luminosidade apresentam-se amplos e abundantes. Nos momentos em que o olhar se "aquieta" para contemplar aquilo que está dado no cotidiano é que acontece seu trabalho, seu repertório artístico. Ela parte de situações comuns e rotineiras para o desenvolvimento de proposições artísticas, de objetos e aparatos para se ver a paisagem e chega a trabalhos mais atuais em videoinstalações e videoprojeções, sempre buscando uma paisagem que vá além do que se vê.

O objetivo deste texto é apresentar alguns de seus trabalhos, com vistas à compreensão de como a paisagem é tratada em sua pesquisa artística. Para tanto, são abordadas suas obras *Ponto de Vista* (1999) e *Fenêtre I* (2006), como janelas e recortes da paisagem; e *Cata-vento* (2000) e *Trilha* (2002), como aparatos para se ver a paisagem. Como é olhar para uma paisagem que está nos espaços por nós vivenciados? O que podemos ver além do que está dado?

1. Entre territórios

Conheci Karina no ano de 1998, como colega do Programa de Pós-Graduação em Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília, momento em que desenvolvemos alguns trabalhos juntas, e já nessa época ela mostrava interesse em direcionar o seu olhar para aquilo que se apresentava externamente como paisagem. Questionávamos e buscávamos, em nossos cotidianos, imagens, textos, objetos que traduzissem nossas vivências. Realizamos percepções cotidianas que conduziram ao desenvolvimento de uma instalação artística, elementos que faziam parte de nossas histórias pessoais e possibilitaram tramas de nossos universos. Enquanto eu estava interessada em espaços íntimos, ela se interessava pelos espaços "amplos" da paisagem brasiliense e, dessa maneira, construímos um trabalho a partir de questões que nos inquietavam e nos motivavam a querer ir além do que nos era dado em nossos cotidianos, relacionando aspectos individuais e coletivos à ideia de territórios. E, assim, Karina continuou desenvolvendo a sua pesquisa artística, abordando de uma maneira poética aspectos comuns às nossas vidas.

2. Recortes de Paisagens

A paisagem, aquilo que se vê cotidianamente, foi o que a artista elegeu como algo a ser contemplado em seus trabalhos sobre a percepção dos espaços. Barros (1999) considera que esses são espaços que passam a ser tocados pela imaginação. Espaços, que de certo modo, precisam ser tocados pelo artista para que o outro (o espectador) veja aquilo que se dá a ver. Por isso, é preciso ações como distanciar, recortar, bem como criar aparatos para mostrar a paisagem

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

que muitas vezes não são percebidas, talvez pelo excesso de imagens e informações que temos em nossos cotidianos.

> *Ante uma paisagem, nós nos posicionamos a distância para olhá-la* [...] *Essa compreensão da distância no ato de olhar é fundamental para compreendermos a paisagem. Nos dias de hoje, nosso cotidiano é povoado por toda a forma de excesso, visual, ou sonoro; ele é barulhento e animado e a percepção de uma paisagem não é nada evidente. Não é fácil encontrar a distância que nos fará ver, de outra maneira, ver o espaço-em-paisagem. Uma paisagem não se comporia apenas do que vemos, mas do que ouvimos, sentimos, pressentimos...* (Dias, 2010:127)

A produção inicial de Karina partiu de filmagens da janela de sua casa, com a sua percepção de espaços da Universidade de Brasília, para espaços da cidade e, subsequentemente, para o desenvolvimento de intervenções na paisagem.

Um de seus primeiros trabalhos é *Ponto de Vista* (Figura 1 e Figura 2), uma videoinstalação elaborada com caixa de MDF pintada de branco, com dois recortes posicionados na linha do horizonte do observador como se fossem pequenas janelas, numa das quais um televisor e um videocassete foram instalados. Enquanto em um recorte da caixa se via a paisagem a olho nu, no outro a imagem era mostrada pelo televisor do mesmo ponto de vista, porém no período subsequente, ou seja, em uma janela a imagem era diurna e na outra, a do televisor, noturna. Assim, durante a noite, a imagem no televisor era a imagem diurna daquele mesmo ponto de vista.

Percebi nesse trabalho o interesse de Karina em observar a paisagem, a profusão de imagens proporcionadas pelos movimentos da luz durante o dia e certa monotonia e estaticidade que a escuridão da noite trazia para o vídeo. Um único ponto de vista, mas ao mesmo tempo múltiplo, em virtude das suas várias e sutis modificações por meio da luz, isto é, as imagens que se compõem durante o dia e à noite. A luz dando capacidade de visão e visibilidade de paisagens e de imagens. E essa percepção de um único ponto vista, que apresenta variações por causa da luminosidade, leva-me a pensar nas pinturas de Monet da *Catedral Rouen* (1892-1893), quando o artista analisou as diferentes influências da luz na percepção da realidade, com estudos de luz e cor e das alterações de nuances durante o decorrer do dia e das estações do ano.

Brissac (1996:117) considerou a paisagem como elemento que instiga artistas em suas pesquisas desde o Impressionismo: "Não importa o que o pintor vê, mas o que ele não vê, por causa da luz que ofusca, da desertificação e da dispersão". E é isso que vimos como intencionalidade no trabalho *Ponto de Vista*, em

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

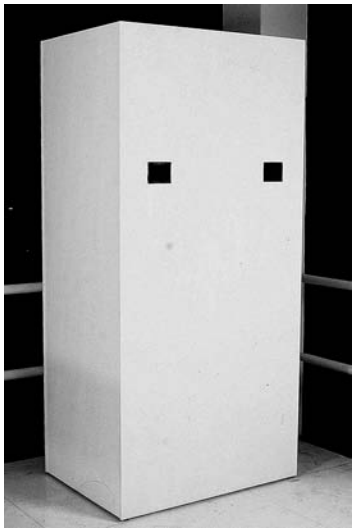




Figura 1 · Karina Dias, *Ponto de Vista*. Vídeoinstalação silenciosa, televisão, videocassette, MDF — (1,10 × 0,80 × 2,20 m). Brasília, 1999. Fonte: Dias, 2010.
Figura 2 · Karina Dias. Detalhe de um recorte da vídeoinstalação *Ponto de Vista*. Fonte: imagem cedida pela artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

que as dispersões de cores, luzes e sombras geram em uma imagem videográfica multiplicações de um único ponto de vista.

Em *Fenêtre I* (Figura 3 e Figura 4), de certo modo a artista deu continuidade à sua observação de paisagens e pontos de vista. Essa videoprojeção foi feita durante o doutoramento da artista em Paris, portanto, em época e lugar diferente do trabalho *Ponto de Vista*, desenvolvido durante seu mestrado em Brasília.

Fenêtre I foi composto por uma videoprojeção silenciosa de um recorte escolhido a partir de um ponto específico da janela de sua casa e que apresentava a fachada de um prédio vizinho. Do ponto de vista escolhido, observou-se a luz como agente que demonstrava a rotina das pessoas que moravam naquele ambiente. Nesse trabalho, as percepções vão além das variações da luminosidade do sol, demonstrando as relações de indivíduos, de gestos e atos sutis, como o acender e apagar das luzes artificiais e internas dos ambientes e o abrir e fechar de cortinas. De dia, a fachada foi mostrada em seus detalhes, e à noite ela se ofuscava, fazendo com que a atenção se voltasse para as janelas, para um lugar que possui certa intimidade e que está, de certo modo, velado, obscuro.

A proximidade entre os trabalhos apresentados, ao ser feito um recorte da paisagem e constatado como a paisagem se altera com as variações luminosas, percebe-se que são como janelas, as quais Brissac (1996) considera "dispositivos do olhar". Dispositivos para olhar aquilo que nos é dado e que nos passa despercebido em nosso dia a dia.

Enquanto *Ponto de Vista* e *Fenêtre I* dirigiram nosso olhar para janelas, recortes, pontos de vista, nas obras *Cata-vento* e *Trilha* (Figuras 5, 6 e 7) a artista usou outros mecanismos e aparatos para intensificar o olhar do indivíduo para aquilo que está à sua volta, em seu entorno.

3. Aparatos para ver paisagens

Os aparatos são elementos que a artista inseriu na paisagem com o intuito de estimular o indivíduo a ver ao seu redor, e não apenas olhar a paisagem, para que se envolva com ela e a torne presente como um lugar de experimentação, de diferentes atitudes em relação ao espaço e ao tempo. E assim comentou:

> *Com meu trabalho gostaria de propor ao habitante espaços transformados que nos conduziriam a expandir nossa capacidade de olhar, perceber e nos situar nas inúmeras paisagens cotidianas* (Dias, 2010:183).

Cata-vento (Figura 5) foi uma intervenção a céu aberto construída em aço e película reflexiva. Constituía-se de um aparato que era movido pelo vento e

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

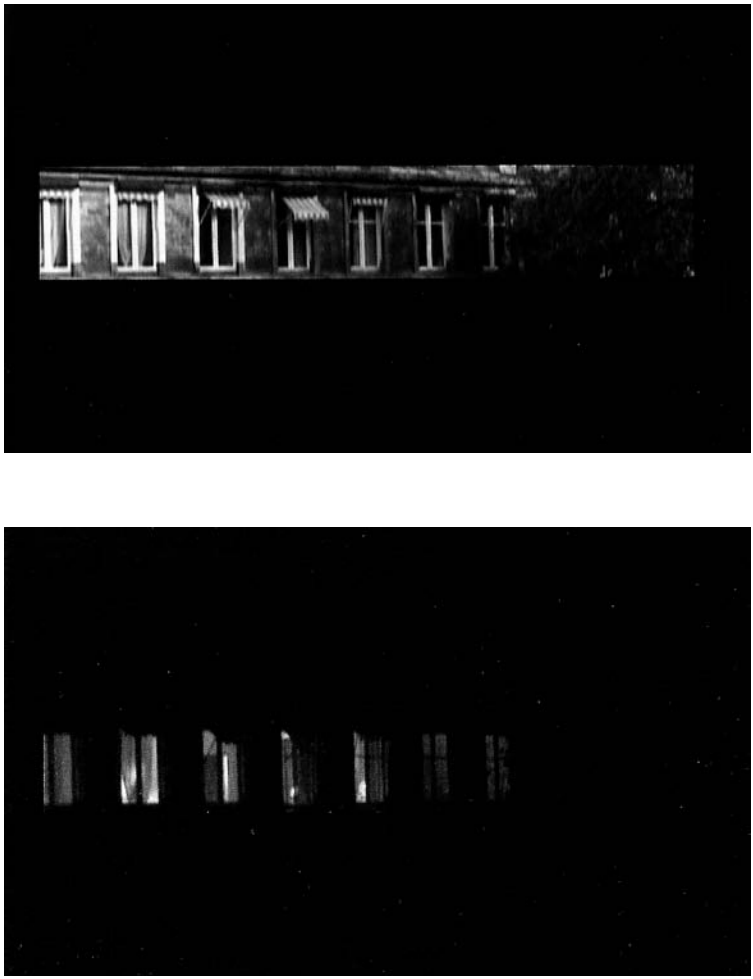


Figura 3 · Karina Dias, *Fenêtre I*. Detalhe da videoprojeção silenciosa (3'10''). Paris, 2006. Fonte: Dias, 2010.
Figura 4 · Karina Dias, Fenêtre I. Detalhe da videoprojeção silenciosa (3'10''). Paris, 2006. Fonte: Dias, 2010.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

captava imagens da paisagem, apresentando-as fugazes e efêmeras, uma infinidade de imagens que surgiam e se modificavam em função dos fenômenos naturais, como o vento, a luz, as estações do ano.

O trabalho *Trilha* (Figura 6 e Figura 7) também foi uma intervenção a céu aberto, composta por 25 blocos de madeira revestidos por película reflexiva, os quais foram colocados sobre um gramado de um trecho urbano de Brasília. O lugar escolhido é de circulação entre eixos da cidade. Karina traçou em *Trilha* um paralelo com os caminhos construídos pelos habitantes da cidade, atalhos por eles traçados para encurtar caminhos, pois, apesar de ser uma cidade planejada, Brasília é distante da realidade da prática cotidiana, na qual as grandes distâncias fazem com que os habitantes criem seus próprios trajetos e trilhas. Porém, a intenção da artista não estava voltada apenas para esses elementos, mas também para refletir o céu de Brasília no chão e trazer outro modo para o espectador ver a paisagem. Esses aparatos, constituídos de caixas espelhadas que refletiam as nuvens, também fizeram uma projeção delas no chão, como se o céu o estivesse tocando.

Trilha e *Cata-vento* geraram também uma multiplicidade de imagens do local em que estavam situados, propondo ao espectador imagens fragmentadas e efêmeras da paisagem. Pensados para ser um mirador invertido, que ao invés do participante posicionar para ver o panorama, ele se coloca imerso no espaço, na paisagem, um "reposicionamento do passante-espectador"(Dias, 2010:197).

Considerações Finais

"Possibilidades de ver: paisagens cotidianas", título deste trabalho, trata dos trabalhos apresentados por Karina Dias, de uma paisagem que vai além do que se vê, ou de uma paisagem que não é apenas vista, mas, como a própria artista denominou, que está entre a visão e a invisão, um olhar-em-paisagem. Invisão foi o termo usado pela artista para exprimir o "n[ã]o-visto" que se situa no campo exposto à nossa visão, mas que não possui contorno definido aos nossos olhos, e sugere: "em tudo que vemos, há sempre um n[ã]o visto, que pulsa à espera de ser encontrado pelo nosso olhar (Dias, 2010: 224)".

Na correria do mundo contemporâneo, da rapidez e da imediaticidade, Karina reordena e recompõe o que vê e vivencia, fazendo pequenos recortes (imagens videográficas) ou inserindo aparatos na paisagem, trazendo a percepção daquilo que nos passa despercebido em nosso dia a dia, e procura despertar no participante um olhar atento, diferenciado, ampliado, aguçando-o para outro modo de ver e perceber suas paisagens cotidianas. Uma experiência es-

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

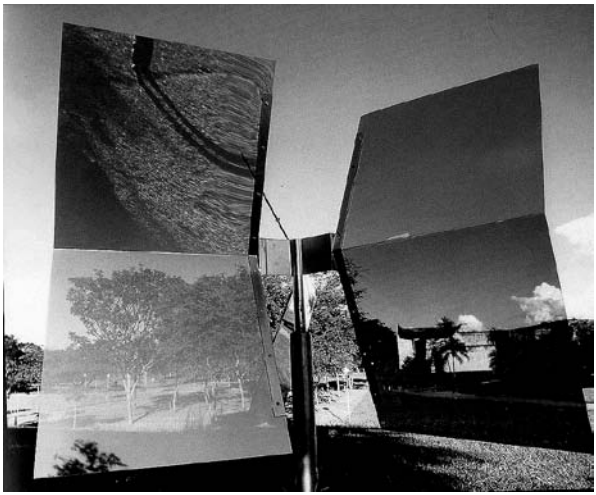






Figura 5 · Karina Dias, *Cata-vento*. Intervenção a céu aberto, em aço e película reflexiva semitransparente (2,50 × 2,20 m). Brasília, 2000. Fonte: Dias, 2010.
Figura 6 · Karina Dias, *Trilha*. Detalhe da intervenção a céu aberto em MDF e película reflexiva (40 × 0,15 × 0,40 m). Brasília, 2002. Fonte: Dias, 2010.
Figura 7 · *Trilha* (Karina Dias). Detalhe da intervenção a céu aberto. Brasília, 2002. Fonte: Dias, 2010.

tético-artística que produz uma relação íntima, que controla simultaneamente o fazer e a percepção, "experiência como resultado de interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive (Dewey, 1974: 253)". Assim, por meio de suas experiências, ela solicita-nos uma parada, um cessar do tempo da rotina, do excesso visual e sonoro, para despertar o tempo da contemplação.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Barros, Anna M. C. (1999). *A Arte da Percepção*: Um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume.

Dewey, John (1974) A arte como experiência. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril.

Dias, Karina (2010) *Entre visão e invisão*: *paisagem*. Por uma experiência da paisagem no cotidiano. Universidade de Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília.

Peixoto, Nelson B. (1996) *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC /São Paulo: Editora Marca D'Água.

A autora agradece apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Animando: um registro de técnica, história e unidade plástica

Animando: A register of technic, history and visual unity

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, animadora, designer. Bacharel em Desenho Industrial (habilitação Programação Visual) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes (UFRJ/EBA); e Mestre em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Arte Visuais (UFRJ/EBA/PPGAV).

AFILIAÇÃO: Universidade Veiga de Almeida / Escola de Design; Centro Universitário Carioca / Departamento de Design. Rua Ibituruna, 108, Tijuca. Rio de Janeiro — RJ CEP: 20.271-020, Brasil. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: O objeto deste artigo é analisar a unidade visual obtida com a utilização de diferentes materiais na criação das imagens. O recorte é o curta-metragem Animando, de Marcos Magalhães produzido no National Film Board of Canada, que apresenta de forma criativa e coerente as relações de ação, corporalidade e representatividade para cada uma das sequências animadas que compõem o filme.

Palavras chave: Animação brasileira / Unidade plástica / Documentário animado / Técnicas de animação.

Abstract: *To analyze the visual unity achieved by the use of different materials in the creation of images is the object of this paper. The observation object is the short film of Marcos Magalhães, Animando, produced at the National Film Board of Canada, which presents a creative and coherent way the relationships of action, corporeality and representativeness for each of the animated sequences which make up the movie.*

Keywords: *Brazilian animation / Visual unity / Animated documentary / Animation techniques.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

O objeto deste artigo é analisar a unidade visual obtida com a utilização de diferentes materiais na criação das imagens. O recorte é o curta-metragem de animação de 1983, *Animando*, de Marcos Magalhães produzido durante a sua estada de três meses no *National Film Board of Canada,* entre 1981 e 1982.

Graduado em Arquitetura, Magalhães realizou seu primeiro desenho animado, feito em Super 8, em 1974, quando tinha 15 anos de idade. Mais tarde, mesmo trabalhando de forma artesanal, produziu *Meow!* (1981) — uma crítica à propaganda, onde um gato é convencido a consumir "Coca-Cola" — que recebeu o Prêmio Especial do Júri, no Festival de Cannes (1981). Tal feito abriu caminho para o seu estágio no Canadá, financiado pela Embrafilme e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Com sua volta ao país, estreitaram-se as relações culturais Brasil-Canadá — negociações que se iniciaram dez anos antes (Filmcultura 49, p: 51). Em 1985 foi criado, no Rio de Janeiro, o Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), com seu Núcleo de Animação, sob a coordenação de Magalhães, e cujo objetivo era desenvolver a animação no país. Do Canadá foram enviados maquinário específico, um grupo de técnicos e animadores que realizaram *workshops* para uma turma de dez animadores de diversas regiões do Brasil. Foi neste grupo que se aproximaram Marcos Magalhães, Aída Queiroz, César Coelho e Léa Zagury, que em 1993 realizaram a primeira edição do Festival Internacional de Animação do Brasil, o conhecido *Anima Mundi*, atualmente um dos cinco maiores festivais no gênero.

O curta-metragem *Animando,* apesar de representar apenas o caminhar de um personagem, é mais que um exercício — ou uma etapa de um estágio. Utilizando massinha, tesoura, barbante, filme velado, entre outros materiais, Magalhães apresenta de forma criativa e coerente as relações de ação, corporalidade e representatividade para cada uma das sequências animadas, sem perder a sua unidade plástica — que neste artigo são analisadas principalmente sob a luz dos estudos sobre cinema de Jacques Aumont e das análises de espetáculos de Patrice Pavis.

As caracteristicas técnicas, visuais e de narrativa do filme o consagraram com premiações de mérito no *Festival Internacional do Filme de Melbourne*, Austrália, e de Melhor Filme Didádico e de Informação no Festival Internacional de Cinema de Animação (*Cinanima*), de Espinho, Portugal, ambos em 1983.

1. Animando, o curta-metragem

Resultado do seu estágio de três meses no *National Film Board*, na verdade *Animando* foi uma produção realizada graças ao esforço pessoal de Magalhães, pois não havia a obrigatoriedade desta tarefa no curso, mas como explica o

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

animador, "surgiu a oportunidade de fazer um filme, tinha uma câmera e negativo à disposição, então eu tive uma idéia despretensiosa de registrar as técnicas que eu ia experimentar" (Magalhães, 2009). Porém, Magalhães precisou de dois meses de prorrogação, conseguida por intermédio de Norman McLaren (1914-1987) (Filmecultura 49, 2007: 54) — o responsável pela implantação do núcleo de animação no NFB, nos anos de 1930 (Bruzzo, 1996: 122), e de quem Magalhães era admirador e então, teve a oportunidade de conhecer.

E para que a produção fosse terminada no prazo, uma das estratégias foi a adoção de uma narrativa simples — o caminhar de um personagem — representada nas diversas técnicas de animação, nesta ordem: desenho animado (Figura 1), recorte, pintura sobre vidro, areia (Figura 2), animação de objetos, massinha (Figura 3), desenho sobre película e pixilation (animação *stop motion* com pessoas) (Figura 4).

O filme começa com a entrada de Magalhães no estúdio de animação, em pixilation, e a preparação da mesa de luz para a primeira sequência, em desenho sobre papel. Com enquadramento em câmera alta, é registrada a mão de animador criando o personagem e seus movimentos sobre as sucessivas folhas de papel. A sucessão dos desenhos preenche a tela, criando a ilusão do movimento do caminhar do personagem. Essa sequência é substitutída pela técnica de desenho animado clássico, industrial — na época, com o uso de acetado pintado e cenário em movimento. São apresentadas a colocação do acetato desenhado à mesa, do desenho do cenário e seu controle de movimentação — é um processo didático e documental, durante todo o filme. Didático pois visualmente apresenta como é feita uma animação — tomando o conceito clássico de Cômenio (1592-1670) (apud Damis in Ilma, 2004: 19) onde "todas as coisas devem ser demonstradas, *a priori* derivando-as da própria natureza das coisas"; e documental por registrar o fazer do animador, o como foram construídas as próprias imagens do filme que lhe dão corpo — o que lembra *O Homem e a Câmera* (Vertov, 1929) com seu "'homem da câmera' filmando tudo e todos, assim como as aparições da montadora, revelam o processo de construção do filme como algo feito por artistas-operários" (Marcarelo, 2006: 134) (Figura 5), principalmente na sequência animada em desenho sobre película (Figura 6).

Por conseguinte seguem as sequências animadas nas outras técnicas de animação, sempre intercaladas com o registro das ações do animador. Em cada sequênica, Magalhães utiliza as características que diferem o cinema de animação do cinema de vida real: o absurdo e as metamorfoses. Assim, o personagem em recorte, 'brinca com o sol', como se este fosse uma bola; na pintura, ele se transforma num pássaro; em areia, num peixe; com objetos, em pedaços

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

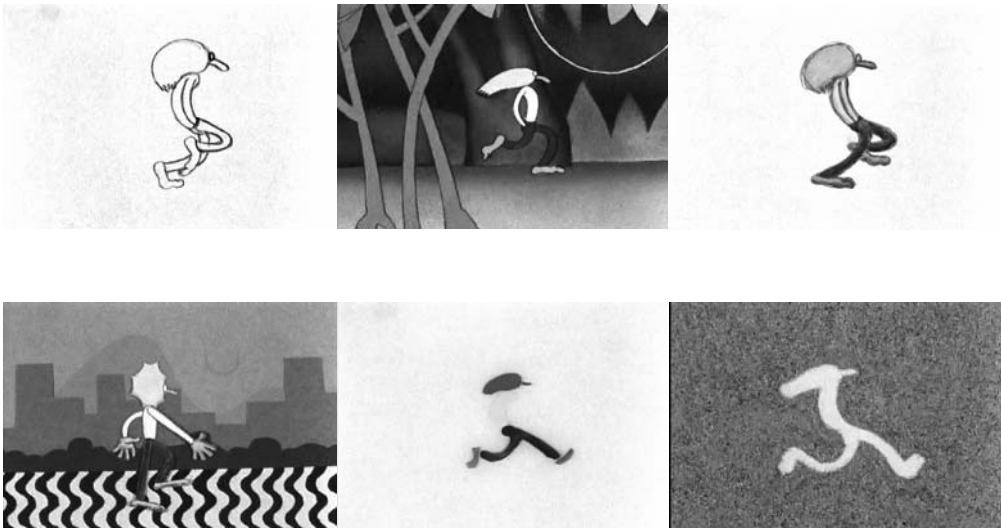


Figura 1 · *Stills* de Animando de Marcos Magalhães (1983), sequências em desenho animado (da esquerda para direita): sobre papel, acetato e papel com desenho colorido.
Figura 2 · *Stills* das sequências (da esquerda para direita) animadas em recorte, pintura sobre vidro e areia.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

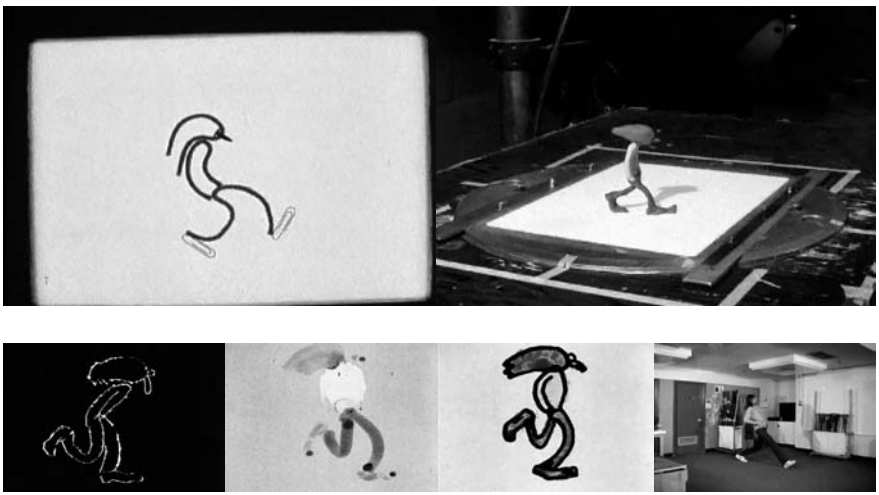


Figura 3 · *Stills* das sequências animadas com objetos e massinha (da esquerda para direita).
Figura 4 · *Stills* das sequências (da esquerda para direita) animadas em desenho sobre película (os três primeiros, película riscada e desenhadas, sem e com contorno), e em pixilation.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · Sequência de *O Homem e a Câmera*, de Dziga Vertov (1929), em que a montadora também aparece trabalhando no filme, e o resultado de seu trabalho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

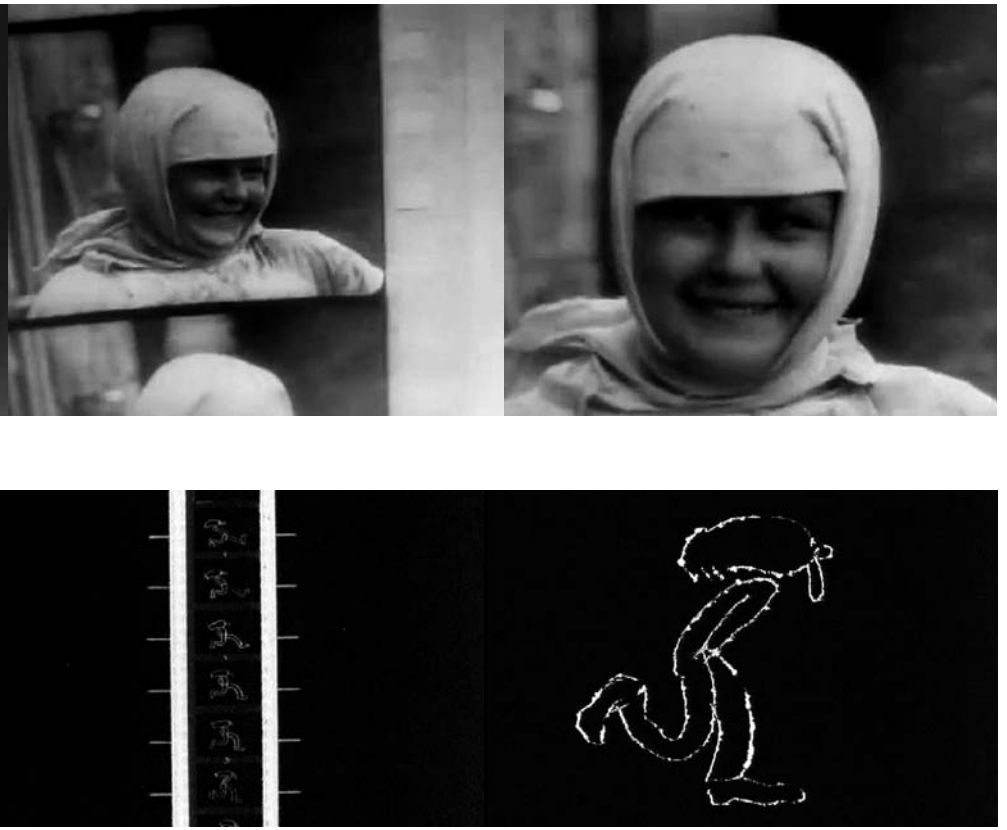


Figura 6 · Sequência de *Animando*, em que o animador aparece trabalhando (à esquerda) e o resultado de seu trabalho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de barbate tendo como antagonista uma tesoura; em massinha é um boneco tridimensional real, que anda sobre a mesa; e na animação sobre película, ele se transforma incessantemente (Figura 7), rememorando também as primeiras animações do início do século XX — como *Fantasmagorie* (1908), de Émile Cohl (1857-1938) e suas metamosfoses (Figura 8) —, mas o animador declara que foi uma homenagem a Norman McLaren (Magalhães, 2009).

A sequência final volta ao pixilation. Magalhães sai do estúdio, caminhando para o fundo da cena (como na sequência do desenho sobre película) e com o mesmo ritmo e postura do personagem feito por ele, o que torna clara a auto-referência do animador com personagem.

2. Animando, e suas nuances representativas

A animação pode ser estudada por diversos ângulos de representatividade. Como obra animada, quase não possui história (propriamente dita), mas uma narrativa simples, criada pela "relação de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos" (Vernet in Aumont, 2008: 93). Cada uma das sequências animadas é conectada através de pequenas sequências que se diferem das outras, maiores, tanto em forma quanto em conteúdo (as ações). Enquanto estas apresentam as ações-transformações do personagem (cada uma desenvolvida numa técnica específica), esses *intervalos* são o registro do desenvolvimento do trabalho de animação em si, do próprio processo de produção da obra, animados em pixilation. Segundo Vertov, intervalo " é aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem portanto, no lugar de *raccord*, junção da montagem [...]" (Aumont, 2012: 21). Não há uma continuidade dramática, mas uma certa descontinuidade visual onde cada momento do filme transmite a sua verdade — num momento o personagem caminha numa floresta, em outro faz ginástica na beira da praia, enquanto em outro se transforma em pássaro (com os intervalos ligando-os) (Figura 7). Tal configuração também respeita os estudos de Pavis (2011), sobre os componentes de cena e sua vetorização, pois é possível identificar estes *intervalos* como elementos *seccionantes* e *conectores* pois, ao mesmo tempo, quebram as narrativas, unindo-as às próximas.

Apesar de tantas variações contidas na obra — técnica, formal, de ações — há uma unidade plástica, que aglutina as partes e dá forma ao corpo. Exatamente por ser constituído de várias unidades independentes dentro do filme, essa unidade plástica é alcançada através de variações (coerentes para cada sequência animada) de alguns conceitos e características relativas ao personagem — que é o elemento comum ao longo do filme e fundamental para o desenvolvimento de

Figura 7 · Sequência de *Animando*, animada em desenho sobre película utilizando metamosfoses.
Figura 8 · Sequência animada de *Fantasmagorie*, de Émile Cohl (1908), que também apresenta metamorfoses.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

243

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

qualquer história (Maciel, 2003: 72). De forma simples, esguia, orgânica, com cabeça em forma de chama e com um andar cadenciado, este é representado, e é possível ser identificado, em todas as técnicas animadas apresentadas no filme (Figuras de 1 a 4). Pois como nos explica Arnheim (1986: 37), "alguns traços relevantes não apenas determinam a identidade de um objeto percebido como também a faz parecer um padrão integrado e completo." Já observando Pavis (2011: 168) — que aplica a nomeação de vetores para os figurinos, mas como o personagem na animação é o todo de seu corpo, seu estudo torna-se pertinente —, a forma deste trabalha como um *vetor-conector*, isto é, como um elemento de conexão entre as diversas sequências animadas. E há uma homogeniedade entre elas, não apenas na forma do personagem, mas nas suas cores (quando estas aparecem), nos seus movimentos e em como este personagem se relaciona com o espaço que lhe é próprio — é o *raccord* entre as sequências, uma certa continuidade.

Conclusão

Observando que o nome deste filme é um verbo na língua portuguesa, "animar" (que significa "dar alma a"), conjugado no gerúndio, esta obra representa algo que está em processo — o aprendizado do animador, o desenvolvimento da animação brasileira.

Aumont (2012: 112) afirma que, "na medida em que se quer fundar algo que não existe, é necessário experimentar". Magalhães trilhou este caminho, não apenas em termos individuais mas coletivamente, na medida que percebia o momento importante para a animação brasileira — observando-se em perspectiva, pode-se considerar *Animando* como uma semente desse histórico processo de desenvolvimento efetivo da animação no país.

Sendo um documentário de si mesma, a animação é uma obra metalinguística que extrapolou a intenção básica de Magalhães (de ser um registro de sua experimentação), e se tornou uma referência em termos de técnicas de animação, sendo atualmente acessada por diversos professores da rede de Ensino Fundamental, através do site *curtanaescola.org.br* (2006), para a disciplina de Artes, com mais de 40 mil visualizações. E vale pontuar que atualmente, Magalhães também é professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no Curso de Especialização em Animação.

Em termos visuais, a principal peculiaridade desta obra é a de ser uma colagem de técnicas de animação, e ainda assim manter a sua unidade visual. E o que as une são intervalos das ações do personagem, não da animação. A unidade visual é mantida através da plástica e do *staging* de seu personagem — um dos

princípios fundamentais de animação, que se refere à representação do personagem, suas expressões faciais e corporais (Thomas & Johnston, 1995: 310) — que no final da animação é percebido pelo público como sendo o próprio animador. Ou seja, a obra é um documentário autoanimado, que conotativamente representa visualmente o desenvolvimento técnico de Magalhães enquanto animador.

Animando é um filme originalmente despretencioso, mas que apresenta uma diversificada gama de representações — é ao mesmo tempo, arte e ensino da arte; exercício animado e documentário; uma experimentação e um registro histórico.

Referências

Animando (1983) [Registo vídeo]. Brasil: diretor e produtor Marcos Magalhães. Edição independente do autor (2012). 1 Disco (DVD).

Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual:* uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Aumont, Jacques (2012) *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 978-85-308-0751-1.

Bruzzo, Cristina (Coord.) (1996) *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

Centro Técnico Audiovisual (2007) *O CTAv e o National Film Board*: um acordo que veio do espaço. [Consult. 2013-12-20]. Revista Filme e Cultura. n.49 Edição Especial. Disponível em <URL: http://www.filmecultura.org.br/sistema_edicoes/index/index/edicao/49/pagina/-1>.

Curta na Escola (2006). [Consult. 2013-12-10] Site. Rio de Janeiro: Porta Curtas Petrobras. Disponível em <URL: http://www.curtanaescola.org.br>.

Damis, Olga T. (2004) Didática e ensino: relações e pressupostos. In Veiga, Ilma P. A. *Repenssando a Didática*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0153-9.

Fantasmagorie (1908). [Consult. 2011-01-10] Filme em linha. França: diretor e produção Émile Cohl. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=aEAObel8ylE&feature=related>.

Maciel, Luiz C. (2003) *O poder do clímax:* fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record. ISBN: 85-01-06517-X.

Magalhães, Marcos (2009). *Sobre a arte da animação e sua obra*. Brasil: Entrevista concedida à autora. 2 arquivos de som digitais.

O Homem e a Câmera (1929). [Consult. 2013-12-10] Filme em linha. Rússia: diretor e produtor Dziga Vertov. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=iNCoM6xoOXA>.

Pavis, Patrice (2011) *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva.ISBN: 978-85-273-0396-5.

Thomas, Frank & Jonhston, Ollie (1995) *The illusion of life*. New York: Hyperon.

Vernet, Marc (2008) Cinema e narração. In Aumont, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0349-3.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Lúcia Misael: uma questão de identidade na aproximação entre Arte e artesanato

Lúcia Misael: A matter of identity on the approximation between art and craft

ELISÂNGELA DRABZINSKI FELBER MACCARI*

Artigo completo submetido a 22 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, cursando Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Presidente da Associação Imagine Cultural.

AFILIAÇÃO: Associação Imagine Cultural Rua Presidente Faria 4184. Colônia Faria, Colombo Paraná, CEP 83411 050. Brasil. E-mail: ely.felber@gmail.com

Resumo: Este artigo tem o objetivo de tornar visível o trabalho da artista Lúcia Misael em sua exposição Invisibile, em que homenageia as mulheres importantes em sua vida. Nele, evidencia o trabalho artesanal com o qual elas se identificavam. Na investigação, procura-se cruzar a análise de Guy Amado sobre a aproximação entre a arte contemporânea e a popular, e o pensamento filosófico de Zygmunt Bauman na questão de identidade.
Palavras chave: identidade / arte contemporânea / artesanato.

Abstract: *This article aims to shed some light on the work of artist Lucia Misael in her exhibition Invisibile in which she honors the important women in her life. In them, she showed the craftsmanship in which they identified themselves. In this investigation, the author seeks to cross Guy Amado analysis about the rapprochement between contemporary and popular art, and the philosophical thoughts of Zygmunt Bauman on the issue of identity.*
Keywords: *identity / contemporary art / crafts.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A artista Lúcia Misael, em sua trajetória nas artes, sempre esteve à frente de ações em associações coletivas para a promoção de trabalhos visuais que expressam a identidade de seus autores. Pretende-se investigar o trabalho realizado por Misael para a exposição *Invisibile*, em que homenageia as mulheres que influenciaram sua identificação com o artesanal. Nesta investigação, procura-se cruzar a análise de Guy Amado sobre a aproximação entre a arte popular e a erudita e o pensamento filosófico de Zygmunt Bauman na questão de identidade.

1. Divulgando Talentos

O olhar investigativo de Misael é guiado aos detalhes, deles extrai a potencialidade criativa existente nos ambientes em que circula. A artista valoriza todo tipo de trabalho visual, principalmente os que envolvem a manufatura artesanal. Na certeza de que o artista visual escolhe essa linguagem para abrir um diálogo com o outro, busca conhecer a história por trás de cada criação, numa observação atenta ao contexto coletivo e à individualidade que cada autor pode imprimir em seu ofício.

A trajetória desta artista é permeada pela promoção do trabalho alheio, pois, segundo ela, é importante "sinalizar quanta gente maravilhosa fazendo coisas incríveis" (Misael, 2013). Tal característica pode ser comprovada em suas iniciativas junto a associações e coletivos, em ações que geraram um movimento de divulgação e aprimoramento do trabalho dos envolvidos.

Entre os mais importantes que relacionam o trabalho artesanal e a arte contemporânea estão o programa O Olho da Terra, um mapeamento de artistas e artesãos moradores dos municípios lindeiros do lago de Itaipu, com o apoio do ECOMUSEU de Itaipu Binacional; e as ações promovidas pelo grupo IMAGINE, do qual foi uma das fundadoras, com o compromisso de sensibilizar e inserir a comunidade do entorno de seu atelier em Colombo, Paraná, num contexto artístico desenvolvido ao longo de vários anos por meio de discussões envolvendo a arte contemporânea, a preocupação com o meio ambiente e o desenvolvimento da criatividade. O contato de Misael com artesãos impulsionou a observação da artista sobre a influência da identidade de seus autores ou de seu contexto expressada nos trabalhos por eles realizados.

2. Identidade

A identidade é uma questão de suma importância na vida social; o pertencimento por proximidade geográfica de nascimento ou por concordância de ideias é o que identifica o indivíduo como cidadão. De acordo com Bauman,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

"[...] o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história [...]" (Bauman, 2005: 13).

O sociólogo polonês de nascimento, após ser impedido de lecionar em seu país, escolheu a Inglaterra para viver. Segundo ele, a migração produzida por nosso mundo, em rápido processo de globalização, realoca pessoas. Por estarem fora de seu "*habitat* natural", não há espaço onde possam considerar-se ajustadas completamente, são acompanhadas de uma sensação de deslocamento (Bauman, 2005: 18). Ele analisa como a identidade pode ser pensada na sociedade pós-moderna, no capitalismo tardio:

> *Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma "comunidade de idéias e princípios* (Bauman, 2005: 18).

Por compartilhar dessa ansiedade que dissolve a percepção do eu, Misael costuma pôr em pauta a identidade como orientadora, em atelier de cerâmica e em projetos de desenvolvimento de produtos artesanais em circuitos turísticos no Brasil. Para a exposição *Invisibile*, buscou em sua própria história a ligação de seu passado com sua produção artística: a sua identidade pessoal.

3. *Invisibile*

A exposição *Invisibile,* realizada em março de 2008, teve a participação das artistas Letícia Marquez, Lúcia Misael e Maria Cheung. Unidas por um elo afetivo e pelo interesse na temática do feminino (Figura 1, Figura 2 e Figura 3), cada artista ocupou uma sala do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) em Florianópolis, Brasil.

Para fins deste artigo, apenas os trabalhos de Misael serão analisados. Sua investigação para essa exposição foi a busca por conhecer-se e perceber, em sua história, de onde vem seu interesse incessante por expressões visuais em processos de feitura manual. Mergulhada em suas questões, descobriu as influências de três artesãs: suas avós e uma tia. Elas a inspiraram e conduziram, por um trajeto sem volta, a uma sensibilidade na contemplação do fazer. O movimento profissional da artista evidencia o olhar atento ao trabalho do próximo, e nas obras *Helena*, *A-Ti* e *Renda Que Não Dá Renda*, homenageia essas mulheres importantes em sua vida. As três obras da exposição contemplam os dilemas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Letícia Marquez em frente a seu trabalho apresentado na exposição conjunta *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.
Figura 2 · Lúcia Misael em frente a seu trabalho apresentado na exposição conjunta *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.
Figura 3 · Maria Cheung entre seus trabalhos apresentados na exposição conjunta *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

enfrentados nos grupos dos quais Misael participou, as questões de gênero referentes ao mercado de trabalho, às atribuições domésticas e a ligação afetiva existente em grupos de artesanias.

A obra *Helena* homenageia a amiga e tia de seu marido de mesmo nome que havia falecido naquele ano. Foi ela quem apontou a identificação com suas raízes, apresentou-lhe a estética da cultura árabe, seus encantos, seus sabores. Trouxe o sentido de pertencimento e uma identidade que Misael acolheu para sua família. A homenagem é uma instalação elaborada numa "mesa" de vidro usada como suporte para vários pães árabes cortados em formato de renda (Figura 4). Nesta obra tem-se uma característica encontrada em alguns trabalhos de Misael que é a fragilidade dos materiais, o recorte rendado nos pães finos precisou de muita habilidade e delicadeza. Depois de prontos, necessitaram de um manuseio especial para não quebrarem ao ser transportados. E sua efemeridade, pois só existiram durante a exposição, já que não puderam ser guardados por serem perecíveis. Segundo a artista, "tudo tem um tempo para estar no mundo" (Misael, 2013). Sutilmente é expressada a ambiguidade existente nessa homenagem: utiliza a simbologia do pão que representa a vida, e assim Helena continua viva por intermédio de Lúcia.

Renda Não Dá Renda foi homenagem à fala de seu avô paterno quando se referia ao trabalho da avó Eunice, ambos nordestinos. Essa obra demandou uma pesquisa junto a um grupo de rendeiras em Florianópolis que utilizam a mesma técnica da região de seus avós, a renda de bilros. Difundida em muitos países da Europa, foi trazida para o Brasil pelos portugueses. É muito disseminada na Região Nordeste e em Santa Catarina, para onde foi trazida pelos açorianos no século XVIII. O que chama a atenção de Misael nos grupos de rendeiras é que os encontros proporcionam a difusão da técnica e com isso o sentimento de pertencimento que culmina no ganho de uma identidade. Elas compartilham não só o trabalho, mas também a resolução de problemas do dia a dia, o aspecto afetivo da vivência. Para essa instalação, Misael utilizou a representação aumentada dos instrumentos chamados bilros que originalmente são de madeira ou ossos, encomendados (quinhentas unidades) numa fabrica de vidros (Figura 5). Na montagem organizou vários feixes dos objetos amarrados com fios de cobre, distribuídos em duas paredes em L, sobre uma faixa de areia no chão.

A-Ti é homenagem a sua avó materna, natural do litoral paulista, a mais afetiva das três homenageadas, que a presenteou com uma toalha de crochê confeccionada por ela. A toalha foi acoplada a uma luminária cilíndrica feita sob medida que a projetava sobre um tapete de areia das dunas da Lagoa da Conceição. O poema Desejos Vãos de autoria de Florbela Espanca e declamado

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 4 · Instalação Helena, de Lúcia Misael, na exposição *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.
Figura 5 · Instalação *Renda não dá renda*, de Lúcia Misael, na exposição *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 6 · Instalação *A-Ti*, de Lúcia Misael, na exposição *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.
Figura 7 · Sala ocupada pela artista Lúcia Misael na exposição *Invisibile* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil (Silva, 2008). Fonte: Acervo da artista.

por Letícia Marquez complementou a obra (Figura 6). Nesta obra, o respeito e a admiração pelo trabalho alheio são demonstrados: a toalha é elevada junto a luminária e a sua projeção é acomodada por um tapete de areia por onde os visitantes passam e são banhados pela luz rendada. Segundo Misael, a obra representa a transcendência que ocorre no fazer; ela cita Leonardo Boff "Precisamos transcender para romper os limites da realidade" (Boff apud Misael, 2013) e diz que "o visitante é convidado a vivenciar essa experiência estética quando ouve o poema e mergulha na sombra da renda, para perceber que tudo vai além do que está aparente" (Misael, 2013).

A atmosfera dramática produzida pela iluminação na sala escura deixa transparecer a experiência curatorial da artista (Figura 7). A obra apresenta a presença do mar no cotidiano das artesãs praieiras, sentida no poema e reforçada pela areia das dunas.

4. Arte × Artesanato

A artista insiste em afirmar que a linha que separa a arte popular da erudita é muito tênue e por vezes inexistente. Esta inserção da cultura popular no circuito de arte é um assunto controverso. Guy Amado percebeu que incorporar um vocabulário visual advindo da arte popular é uma constante nas artes. Ele alerta que o desafio nessa dinâmica é "articular elementos arquetípicos de uma expressão cultural local ou regional a serviço de uma poética autônoma em relação ao cânone 'popular'" (Amado, 2009: 8).

Para Amado, a aproximação da arte com a cultura popular pode ser classificada em três distintos grupos: trabalhos híbridos, intermediários e de movimentação de sinal invertido (Amado, 2009: 4-8). O trabalho de Misael, de acordo com essa classificação, se enquadra no primeiro grupo, em que o artista "contaminado pela marca da tradição e aspectos da cultura local, mas visando extrapolar sua condição de 'mera artesania', com aspirações 'contemporâneas'." (Amado, 2009: 4). Nos trabalhos da exposição supracitada, ora a artista exagera a forma e altera materiais do ferramental artesanal, ora usa metáforas ao colocar o pão como toalha, ora se apropria do trabalho de sua avó combinado com outros elementos. Em todos os momentos gera ressignificações.

Conclusão

Como perceber-se em meio a tantos fragmentos? Seríamos capazes de assumir uma única identidade? Misael como artista e como pessoa presente neste momento de dissoluções — ao menos virtuais — de barreiras geográficas, de estímulos por um consumo indiscriminado de informações rápidas, momento

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

em que há ausência do hábito de refletir, é uma provocadora. Sua postura de incitar o encontro de identidades por meio do estímulo da criatividade a coloca como tal.

Seguindo o raciocínio de Amado, o grau de autonomia que Misael, em seu papel de artista, atinge em relação ao código-matriz da cultura popular vai além da simples apropriação. Ela utiliza o trabalho das influentes artesãs para discutir questões imbuídas nas relações de gênero e de ofício numa sociedade capitalista.

Os argumentos percebidos em suas obras vão desde a expressão do trabalho manual num confronto ao sistema capitalista vigente, passando pelas questões de gênero e de identidade e tocam sutilmente em temas como a fragilidade e efemeridade da vida. A poética de Misael e seu processo criativo são reflexos de sua atuação como admiradora e incentivadora das artes e podem ser resumidos por sua própria definição de arte: "Arte é o entendimento da vida."

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Amado, Guy (2009) *Arte Contemporânea e Regionalismo no Brasil: Pontos de Aderência e Atrito*. [Consult. 2013-11-30] Artigo. Disponível em <URL: http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/ex-Latitudes-regionalismos.pdf>

Bauman, Zygmunt (2005) *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*; tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.

Misael, Lúcia M (2013) *Invisibile*. Entrevista gravada concedida a Ely Felber na casa da entrevistada em Colombo, Paraná.

Silva, Danisio sobre obra de Lúcia Misael (2008) *Exposição "Invisibile", 2008, no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis*. Fotografia. Acervo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Eliana Herreros: Entre a Ocupação e a Performance

Eliana Herreros: Between the Occupation and the Performance

ELISÂNGELA DRABZINSKI FELBER MACCARI*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, cursando Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Presidente da Associação Imagine Cultural.

AFILIAÇÃO: Associação Imagine Cultural, Rua Presidente Faria 4184, Colônia Faria, Colombo Paraná, CEP 83411 050. Brasil. E-mail: ely.felber@gmail.com

Resumo: Com o tema Entre a Ocupação e a Performance, o objetivo deste texto é discutir as ramificações e implicações da performance realizada a partir da proposição de Eliana Herreros na cidade de Curitiba, em Junho de 2003.
Palavras chave: performance / ocupação / arte contemporânea.

Abstract: *With the issue Between the occupation and the Performance, the objective of this text is to discuss the ramifications and implications of performance held from Eliana Herreros proposition in the city of Curitiba, in June 2003.*
Keywords: *performance / occupation / contemporary art.*

Introdução

Entre a ocupação e a *performance* é a premissa que motivou a análise da ação de Eliana Herreros na cidade de Curitiba, em Junho de 2003. O objetivo deste texto é discutir as ramificações e implicações desta *performance*.

A proposição de Herreros foi citada no levantamento das ações performáticas que se realizaram na capital paranaense realizada pelo curador Paulo Reis em 2008. Na referida pesquisa não houve aprofundamento de análise dos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

trabalhos levantados, intencionou somente uma legibilidade histórica da *performance* nessa localidade e discussões de linguagem. A escassez de material especialmente escrito a respeito da ação performática de Herreros, levou ao entendimento de que mereceria um olhar mais detido, para desvelar as nuanças que a envolve.

Esta análise utilizou os conceitos conferidos a performance, pelos autores Reis e RoseLee Goldberg, em levantamentos históricos sobre tal linguagem. E algumas considerações de Anne Cauquelin sobre o sistema das artes.

1. Contexto historiográfico da performance em Curitiba

O levantamento de Reis sobre a trajetória da performance na capital paranaense teve o intuito de oferecer uma visão histórica sobre o assunto na exposição *O Corpo na Cidade — Performance em Curitiba*, de 2009. A averiguação contemplou desde os pioneiros nessa modalidade artística até os anos 2000.

Segundo o curador, as Ações performáticas aparecem no circuito das artes visuais curitibanas desde o início da década de 1970. Neste período, o meio acadêmico das artes propiciou encontros, para discussões sobre Arte Moderna, entre os artistas locais que resultaram em *Happenings*, *performances*, intervenções urbanas e ações coletivas. Durante a abertura política da década de 1980 as *performances* tiveram um cunho coletivo mais comprometido, além de estudos sobre o movimento do corpo e vertentes pop anárquicas. A partir da década de 1990, Reis encontrou vertentes diversificadas como *performances* apresentadas para um grupo de espectadores e outras para mídias como vídeo, fotografia e redes digitais. Além de proposições coletivas para o espaço urbano ou institucional e ainda outras orientadas a espacialidade, a imagem, a outras linguagens como a dança ou o teatro (Reis, 2008).

2. Ação Coletiva de Transporte

2.1 Descrição da ação

Um objeto de 2 m de altura por 15 m de comprimento, costurado por Herreros com embalagens de papel aluminizado para alimentos líquidos, ditas "longa vida", tendo de um lado um mosaico de rótulos das caixas de leite utilizadas, e de outro o lado interno prateado que espelha difusamente (Figura 1 e Figura 2). Foi carregado por vários artistas em Curitiba, num trajeto que saiu da Galeria TUC, passou pela praça Tiradentes, rua XV de Novembro, praça Zacarias e terminou em frente ao MAC (Museu de Arte Contemporânea). O registro da ação foi feito por participantes presentes. (fotos por Marília H. Sorotiuk, filha da artista, e pelas artistas Dulce Osinski, diapositivos e Lúcia Misael que fotografou e filmou).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Processo de confecção do objeto feito por Eliana Herreros, Curitiba, Paraná, Brasil (Herreros, 2003). Fonte: Acervo da artista.
Figura 2 · Performance de Eliana Herreros sem título, 2003 na rua XV de Novembro em Curitiba, Paraná, Brasil (Misael, 2003). Fonte: Acervo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Os artistas que participaram da performance, em sua maioria das artes visuais, foram: Bernadete Amorin, Carla Vendrami, Cláudio Mello, Daniela Bis, Dulce Osinski, Eliana Herreros, Izzi (estilista), Lahir Ramos, Lúcia Misael, Lúcia Sandrini, M. Inês Hamann, Mainês Olivetti, Massanori Fukushima, Mirna Pereira Oliveira, Noemi Osna (jornalista), Sandra Natter e Tony Camargo.

2.2 Adequação museal

A adequação museal desse trabalho teve diferentes soluções. Em 2009, participou da exposição *O Corpo na Cidade*, quando foi exposto como vídeo editado. Em agosto de 2013, participou da Mostra de Arte, nas comemorações de 10 anos do IMAGINE, onde apenas o objeto foi exposto ao ar livre, (Figura 3).

2.3 Trajetória e contexto da artista

Eliana Herreros nasceu em Lota, no Chile e graduou-se em Pedagogia em Artes Plásticas na Universidad de Chile em 1973. Após o golpe político que estabeleceu uma ditadura militar naquele país militar em 1973, sua família passou um período na Europa. Herreros morou na França, onde se aprimorou em arte de rua e na Suíça, onde trabalhou com arte terapia. Desde 1993, reside e trabalha em Curitiba.

Ao chegar à capital paranaense, a encontrou com o título de "Capital Ecológica", cultivado com as campanhas de reciclagem lançadas em 1989: coleta domiciliar de lixo, coleta especial, lixo que não é lixo, câmbio verde, programa compra de lixo e varrição e limpeza (ICI, s/d). O assunto do descarte do lixo que hoje encontra-se absorvido, na época estava em plena efervescência. A artista veio de uma família imersa numa cultura de reaproveitamento e fixou-se numa cidade determinada a entrar na era da sustentabilidade.

O trabalho de Herreros é impregnado por essa consciência ecológica. A ação realizada em junho de 2003 surgiu como um desdobramento de trabalhos desenvolvidos anteriormente. Os primeiros objetos, construídos com materiais descartados costurados uns aos outros, eram pautados na linguagem da pintura: bidimensionais, focados nos estudos de luz, com dimensões médias e expostos nas paredes. Quando a artista iniciou a confecção do grande objeto utilizado em sua performance, ela o imaginou em diálogo com a cidade, descendo por um telhado. Foi sua participação em grupos de discussão de arte, como o grupo liderado por Eliane Prolik e o grupo de arte política orientado por Carla Vendrami que forneceram subsídios para que seu trabalho saísse em grupo pelas ruas da cidade.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2.4 Classificação da ação por Reis

Como se classificaria essa ação que conjuga uma ocupação efêmera num espaço público urbano, necessita da interação de vários participantes e utiliza o movimento do corpo como uma performance? Encontra-se entre definições, e por esse motivo não se enquadra exatamente numa tipologia já estabelecida de linguagem. Paulo Reis citou esta ação entre proposições coletivas em ações performáticas nos anos 2000 e menciona a ação de Herreros como "ação coletiva de transporte" (Reis, 2010: 108).

3. Performance e Ocupação

3.1 Definição

O conceito de *performance* utilizado por Reis acomoda uma justaposição ou encontro de partes, situações ou realidades, como num embate entre o corpo do artista e o do público, entre diferentes corpos sociais ou entre o corpo e distintos espaços. A *performance* nas artes visuais situa-se num território híbrido de práticas (Reis, 2008). A ação de Herreros encaixa-se perfeitamente a essa lógica: encontra-se entre a construção de objeto e o deslocamento de corpos pelo espaço urbano.

Verifica-se se nas investigações sobre *performance* de RoseLee Goldberg, ações que exploram o corpo como um elemento do espaço. Segundo a pesquisadora, a *performance* ganhou força na batalha contra os convencionalismos da arte estabelecida e tornou-se um meio de demolir categorias e apontar para novas direções:

> *A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura.* (Goldberg, 2000: prefácio VII-VII)

As definições de Reis e de Goldberg consideram a performance uma linguagem que extrapola categorias e se encontra entre linguagens. Isso nos leva a considerar a ocupação urbana existente na ação de Herreros como uma parte importante de sua *performance*:

> *Praticar o lugar — real e imaginário, individual e coletivo, público e privado, material ou existencial — revela paisagens potenciais que instigam a experiência urbana e legitimam a intervenção e ocupação performativas como ação transformadora.* (Amaral, 2011:54)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3.2 Características

A autora analisa a ação de Herreros utilizando características conferidas a *performances* citadas por Goldberg.

3.2.1 linguagem plástica

Quando Goldberg afirma que "muitos artistas desejavam contrapor-se à influência da escultura minimalista preocupada com a essência do objeto" (Goldberg 2000: 147), ela refere-se aos artistas que trabalhavam seus corpos como objetos e concentravam-se no criador e não no objeto em si.

A ação de Herreros é centrada no objeto, num primeiro momento percebido como o peso maior da ação. Sua dimensão avantajada e o revestimento prateado ocultou os "carregadores" de um lado e de outro, o colorido dos rótulos capturou a atenção. Porém o grande esforço físico exigido dos participantes para carregarem o pesado objeto pelo trajeto proposto, faz com que objeto e carregadores sejam partes indissociáveis da mesma obra/performance. O objeto só pôde circular com a presença de várias pessoas devido suas dimensões.

3.2.2 Sátira ao mundo da arte

"Satirizava a natureza excessivamente séria do mundo da arte." (Goldberg 2000: 146)

Duas características nesse trabalho apontam fortemente para uma crítica ao circuito artístico. A escolha por convidar artistas visuais para carregarem o objeto e o trajeto que termina em frente ao Museu de Arte Contemporânea (MAC). Herreros confidenciou que sentia-se incomodada com a dificuldade em inserir-se no circuito oficial da cidade e isso a levou a pensar noutras possibilidades de atuação. Cabe considerar que essas escolhas soam como um desabafo e uma provocação. A participação de outros artistas na performance de Herreros, validam a ação como artística, como uma redundância que alimenta o Sistema das Artes (CAUQUELIN, 2005).

3.2.3 Inter-relação entre arquitetura e arte

"Alguns artistas viam a performance como um meio de explorar a inter-relação entre a arquitetura do museu e da galeria e a arte neles exposta." (Goldberg 2000: 144)

O objeto andante seguiu o trajeto pelas ruas centrais de Curitiba refletindo a arquitetura da cidade em sua superfície espelhada. O movimento inseriu o objeto e os artistas na dinâmica urbana.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Instalação sem título, de Eliana Herreros, 2003, apresentada em 2013 na exposição comemorativa dos 10 anos do IMAGINE em sua sede, Colombo, Paraná, Brasil. Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3.2.4 Protesto social e aumento da consciência do público

"Em fins da década de 80 e início de 90, a performance era frequentemente usada como forma de protesto social" (Goldberg 2000: 204) "Artistas criavam performances que aumentavam o nível da consciência do público." (Goldberg 2000: 166)

Com potencial transformador, a reinserção do descartado na cena urbana, funcionou como um apelo à cidade. Segundo Herreros, a cidade sempre se impõe, cabe aos cidadãos a adequação ao labirinto arquitetônico e as consequências dessa aglomeração (Herreros, 2013) A proposta da ação foi uma resposta a esta situação, ao sair da submissão e colocar-se numa postura de conversa com a cidade, mostrando a ela o volume de material por ela descartado. Sua ação devolve o descarte, sob a forma de seu imenso objeto, às ruas. Escancarado em forma de procissão, assedia a população em sua rotina quotidiana e não passa desapercebido. A presença do artista em público na qualidade de interlocutor instiga o questionamento sobre o limite entre arte e vida.

> *Ao operar um ativamento do espaço público pelo investimento de um sujeito pós-muro de Berlim, essas propostas, mais do que "crítica institucional", apostam numa positivação possível dos sempre problemáticos espaços da cidade e instituições artísticas (museus, coleções públicas, espaços expositivos).* (REIS, s/d)

Conclusão

Sua ação reafirma o grito de alerta presente em seu discurso, ao lembrar que somos todos responsáveis e arcamos com as consequências de nossas ações.

A ação de Herreros encaixa-se nas definições de performance, tanto de Reis quanto de Goldberg. Seu estado entre linguagens, calcada na força do deslocamento de corpos carregando o objeto como protesto, aponta para a linguagem da *performance*. Entretanto culmina numa aproximação entre arte e vida nessa "passeata" repleta de metáforas.

A grande questão para Herreros foi a reinserção do descartado, assunto hoje absorvido, mas que na época estava em plena efervescência. O desejo da artista de falar à cidade se concretizou, já que ela sentiu-se inserida no espaço social, urbano e artístico. Os transeuntes invariavelmente olhavam o movimento e, o incômodo de não saber do que se tratava, os impelia a aproximarem-se para sanar sua curiosidade. A cidade acolheu seu grito e partiu para o diálogo. Diálogo este não registrado palavra por palavra, mas cuja efemeridade não elimina a transformação por ele operada: tanto o público quanto a artista e seus colaboradores vivenciaram a obra simultaneamente.

Referências

Amaral, Lilian (2011) *Coletivo Expandido: flanar, vagar, derivar, errar. Quando o encontro se transforma em corpo coletivo, corpo andante*. [Consult. 2013-12-11] VIS — Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte — V. 10 no 1 janeiro/junho 2011, Brasília. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revista_do_programa_de_pós-graduação_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011_bras%C3%ADlia_issn–1518-5494.pdf>

Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

Goldberg, RoseLee (2006) *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes.

ICI, Instituto Curitiba de Informática (s/d). *Agência Curitiba de Desenvolvimento S/A. Meio Ambiente*. [Consult. 2013-12-11] Dados. Disponível em <URL:http://www.agencia.curitiba.pr.gov.br/publico/conteudo.aspx?codigo=37>

Misael, Lúcia sobre obra de Eliana Herreros (2003) *Performance sem título, 2003, ruas da cidade, Curitiba, Paraná*. Fotografia. Acervo da artista.

Reis, Paulo (2010) *Corpo na cidade: performance em Curitiba*. Curitiba: Ideorama.

Reis, Paulo (2010) Arranjos e circuitos. Fórum Permanente, web, Revista Número, numero Quatro. s/d. [Consult. 2013-05-05] Artigo. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero4/pauloreispra4>

Reis, Paulo (2010) (2008). *Trajetória curitibana*. Gazeta do Povo. Caderno G. Publicado em 06/09/2008. [Consult. 2013-12-02] Artigo. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=805301>

Sorotiuk, Eliana Herreros. (2013) *Performance*. Entrevista gravada concedida a Ely Felber na casa da entrevistada em Curitiba, Paraná, Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Composiciones cinematográficas en la fotografía de Biel Capllonch

Film compositions in the photography by Biel Capllonch

ELOI PUIG MESTRES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista visual. Profesor titular de la Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes. (FBAUB)

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: eloi35@gmail.com

Resumen: Biel Capllonch es un fotógrafo mallorquín (1965) afincado en Barcelona y licenciado en la facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. La obra de Capllonch ha sido expuesta internacionalmente compaginando su actividad profesional centrada en el mundo de la fotografía de moda y publicitaria.

Palabras clave: fotografía / estados imposibles / realidad ficcionada.

Abstract: *Biel Capllonch is a majorcan photographer (1965) based in Barcelona and graduated in the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona. Capllonch's work has been exhibited internationally combining his professional activity focused on the world of fashion photography and advertising.*

Keywords: *photography / impossible states / fictionalized reality.*

Introducción

> *Si el trabajo de Hitchcock me parece tan completo es porque veo en él búsquedas y hallazgos, el sentido de lo concreto y el de lo abstracto, el drama casi siempre intenso y, a veces, el humor más fino* (Truffaut, 1974: 18)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Lo que nos importa en este artículo será mostrar la particular visión de la realidad a través de la instantánea fotográfica realizada por Biel Capllonch, nos interesará mostrar su visión estática de momentos de acción, la manera minuciosa y calculada de congelar situaciones de estados casi imposibles. Podríamos clasificarlo como autor de estudiada habilidad para evocar grandes secuencias cinematográficas, algunas de sus series son de una intencionada referencia a destacados directores como Antonioni, Luis Buñuel, Luc Bresson, Alfred Hitchcock o David Lynch. Todos ellos, por otra parte, englobados como destacados cineastas fantaseadores de escenas ambiguas y cargadas de misterio. Para abordar tal propuesta nos hemos propuesto hablar de tres diferentes series fotográficas del autor mallorquín para, de esta manera, conocer que tipo de lenguaje utiliza, como aborda los limites de la inocencia, así como de su manera de entrar en los ambientes de lo imposible aunque creíble. Las series fotográficas seleccionadas son Contemplative Moods, *The Wrong Way* y *Places I wish I had never visited*. Adjetivos como visión romántica, inocente, erótica, misteriosa, ambigua, sutil y pulcra son los que engloban su mirada. Congela momentos, situaciones, evoca estados imposibles, fantasea con lugares y personajes a los que dota de un sentido teatral donde todo está perfectamente equilibrado y ubicado.

Las fotografías de Capllonch a menudo son reunidas en series organizadas a posteriori de su realización, es decir se van organizando a través de la selección de tomas que han sido realizadas en distintos momentos, en distintos enclaves y desde diferentes propuestas. Por ello son importante los títulos que las agrupan ya que le sirven de conexión y dotan a la serie de coherencia y de un sentido fácilmente interpretativo para el espectador.

Contemplative moods

> *Estos ángeles no pierden el tiempo; son monjas que recogen a las malas chicas al salir de la prisión; las visten con hábitos dominicanos, las agasajan, las convierten en personas juiciosas y, a veces, una conversión o una vocación viene a recompensar esos tiernos esfuerzos. Renée Faure, una colegiala recién salida del cascarón de su medio burgués y mundano, es una de esas "costureras de Dios"; tiene vocación, pero también orgullo; es apasionada pero indiscreta; es muy alegre, pero un poco arrogante; algunas hermanas la aman y otras la envidian* (Barthes, 2001: 9).

Este fragmento de texto pertenece a Roland Barthes y perfectamente podría describir una de las fotografías escenificadas de Capllonch. De hecho, el texto de Barthes está describiendo el argumento del filme *Les anges du péché* del cineasta Robert Bresson. Es una de las primeras películas de éste director y muestra



Figura 1 · Biel Capllonch: *The subjective analysis*, fotografía perteneciente a la serie *Contemplative moods*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

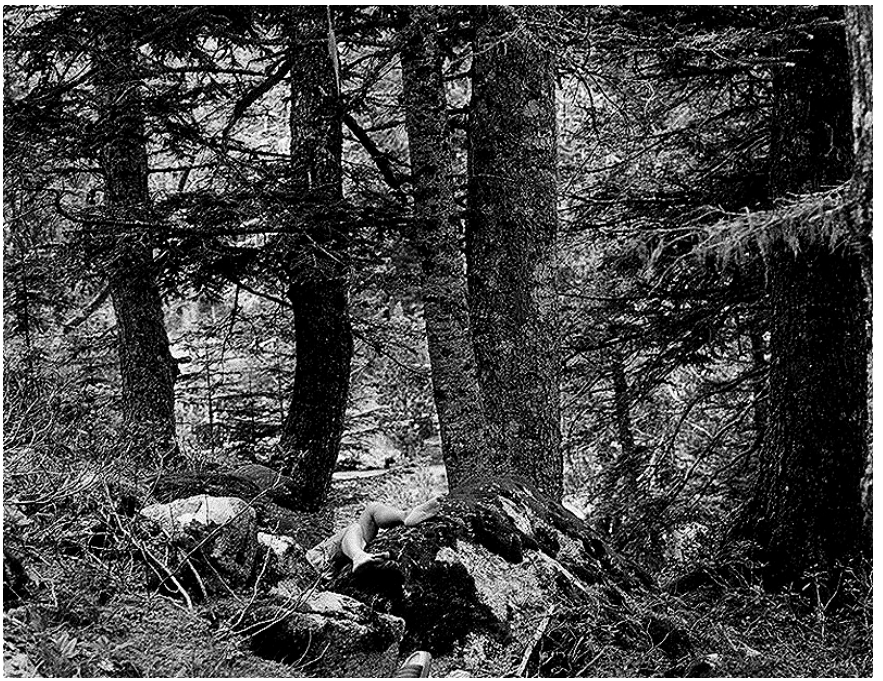


Figura 2 · Biel Capllonch: *El estanque*, fotografía perteneciente a la serie *The Wrong Way*.

claramente lo que será su discurso fílmico, de absoluto ascetismo y despojo que nos expulsa de nuestra ordinaria mirada. La claridad de las escenas de este film nos recuerda esa expulsión y pulsión que contiene la serie *Contemplative moods* de Capllonch (Figura 1). El fotógrafo y el cineasta comparten espacios de miradas sórdidas e inquietantes en contextos aparentemente comunes. Donde Bresson mezcla de manera muy pulcra personajes antagónicos, monjas y malas chicas, Capllonch lo hace con personajes perdidos en la decisión de ir o volver de la escena. Todo siempre con la construcción de escenas ascéticamente iluminadas. En ambos no existen grandes pretensiones; se trata ante todo de construir una pintura, de anudar solamente una intriga que reuniera, en una instantánea o durante dos horas, a personajes pecadores pero sin tormento. Entendemos como el Bien no está tan separado del Mal, que existe entre esas dos potencias una sustancia que las mezcla hasta hacer de ellas una sola forma homogénea, como en la vida. Entramos en un diálogo humano de lo nimio lleno de grandeza y belleza, pero sin artificios ni pedantería, sin efusión pero con placer.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

En *Contemplative moods* se nos presentan personajes en estancias oscuras, sus miradas totalmente olvidadas, sin objetivo claro, absortas por simulados y bellos desastres. Y, aunque las estancias aparecen detalladamente iluminadas, la mayoría de los protagonistas están estirados en lechos, testigos de algo prohibido. Hay un contenido puramente intelectivo, aunque absolutamente no pretendido, como manifiesta con contundencia su autor en algunos de los workshops en los que ha sido invitado. Se ve identificado en las palabras de Antonioni, otro cineasta destacado de referencia en su obra:

> *Trabajo de manera instintiva, no me planteo mis proyectos de un modo determinado. Creo que esta postura está ligada directamente con este motivo: con este seguir a los personajes hasta desvelar sus pensamientos más recónditos. Tal vez me equivoque al creer que estar con la cámara encima de ellos significa hacerles hablar. Pero creo que es mucho más cinematográfico intentar captar los pensamientos de un personaje a través de una reacción cualquiera que no encerrar todo esto en una frase, recurriendo prácticamente a un medio didáctico* (Antonioni, 2002: 38).

Aún siendo una gran planificador Capllonch rehúye, al igual que lo hace Antonioni, de la preparación durante la sesión fotográfica. Sus estudios previos a la sesión se caracterizan por ser muy exhaustivos en referencias, es decir, aborda con la misma intensidad la conexión de motivos musicales, culinarios, moda, arquitectura, tecnología, etc.. y evidentemente, como aquí mostramos, referentes cinematográficos. A menudo, antes del desarrollo de un proyecto fotográfico, Capllonch construye un dossier de documentación como una investigación en la que fundamentar sus primeras ideas. Ahora bien, la sesión fotográfica en sí misma, es un puro acto de improvisación, dejándose llevar por lo que va aconteciendo y de los pequeños "accidentes" que aparecen y de la semi-libertad que otorga a lo fotografiado. A partir de una pocas pautas va acompañando la situación generada. El lugar que ocupa el fotógrafo se sitúa en la balanza que busca el equilibrio de lo planificado y lo dejado a su libre albedrío, de lo controlado y lo incontrolado, de lo intelectualizado y lo instintivo.

Las escenas, más allá de todo poder emocional, o incluso simplemente argumentativo, pretenden hacernos saber, o enseñarnos, alguna cosa, tanto por el conjunto que forma la serie como por la individualidad de una imagen. Dicho de otro modo, la serie funciona como un todo y por sí solas.

The Wrong Way

> *En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra, no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevó de allí.*

Es ahora en este fragmento de *Mi último suspiro* de Luis Buñuel donde identificamos una nueva descripción, que podría servirnos para entender algunas de las fotografías de la serie *The wrong Way*. El protagonista es el propio paisaje, la figura humana ha sido reemplazada por los vestigios que ésta ha dejado en un estado intemporal. La intriga recae en la sucesión de elementos que se relacionan alrededor de las escenas, la teatralización sigue vigente, pero ahora por elementos, a menudo, de deshecho, despojos y basuras. La naturalidad, con la que se nos describe fotográficamente un posible desastre que ha sucedido, es la misma que Buñuel evoca en su primer contacto con la muerte, en concreto, de un burro.

La figura humana sigue asomándose en la mayoría de la tomas fotográficas, ésta forma parte del conjunto, ha dejado huella, pero no ha desaparecido, está muy presente. No todo lo que parece ser es lo que es, es el eje común al universo de David Lynch. Otro de los directores de cine de la constelación Capllonch. El estigma *Laura Palmer* rebrota en la serie *The wrong Way,* en ella las referencias a una presencia humana se nos presentan como elementos perdidos, ausentes, confusos (Figura 2).

> *Sobre Laura Palmer caen las lágrimas del sufrimiento de un pueblo sometido al inevitable yugo de la naturaleza humana, incontestable e irreversible a la vez. Un Twin Peaks vivo reflejo de sus actos y contradicciones, lleno de seres con dobles identidades y máscaras que protegen de lo realmente son. No obstante, Laura Palmer es la pieza clave de este maravilloso mundo, por reflejar esa incesante búsqueda de identidad.* (Román, 2004: 102)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Biel Capllonch: *Al sol,* fotografía perteneciente a la serie *Places I wish I had never visited.*

Places I wish I had never visited

En esta serie el fotógrafo nos introduce al paisaje, caracterizándolo de nuevo por la definición y pureza de los detalles aparentemente dispuestos para la toma fotográfica. Ahora las referencias a las figuras humanas se evitan, están sin ser detectadas formalmente, no podemos olvidar su presencia, ya que lo que vemos son mayormente las consecuencias de su actividad, el detritus de su evolución (Figura 3). El diálogo entre el desecho y la vegetación que lo absorbe es constante y la congelación del momento nos vuelve a expulsar, una nueva pulsión nos desplaza. En esta serie es inevitable hablar de Jeff Wall, del que Capllonch ha tomado nota de sus aprendizajes cuando el fotógrafo canadiense realizó *Morning Cleaning* en la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona en el año 1999. Existe en ambos fotógrafos-artistas, Capllonch y Wall, una evidencia del conocimiento y saber hacer en la minuciosa disposición de cada elemento que conforma la imagen. Reconocemos en sus obras como el lenguaje fotográfico es absolutamente deudor del lenguaje pictórico. Y, no

solamente eso sino que, ambos se erigen como expertos constructores de *tableaux vivants, en los que transfieren la sensación de que algo está pasando, recién ha pasado o está por acontecer, generando una tensión de expectativas que se cumplen en la concreción de la imagen, cuando alguien la experimenta y recrea* (Bravo, 2009). Son expertos en la reconstrucción de la escena, en el montaje del contexto teatral en el que actúan los elementos seleccionados y que funcionan como motor conceptual del discurso.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Antonioni, Michelangelo (2002) *Para Mí, Hacer Una Película Es Vivir.* Paidos. Barcelona.

Barthes, Roland (2001) *La Torre Eiffel. Textos Sobre La Imagen.* Paidos. Barcelona.

Bravo, José Luis. (2009) *Desde la impronta y el placer de la pintura: bases y referentes en la obra de Jeff Wall.* Revista Cuartoscuro nº 97. México.

Buñuel, Luis. (2008) *Mi Último Suspiro.* Ed. DeBolsillo. Barcelona.

Rodley, Chris (1990).*David Lynch Por David Lynch.* Alba. Barcelona. Barcelona.

Román, Ángel (2004). *Ensayos de la mirada. El hombre y su proyección en el cine contemporáneo.* Estudio Eurolaser. Burgos. p. 102

Truffaut, François (1974) *El Cine Según Hitchcock.* Alianza, ed. Bolsillo. Madrid.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte e trabalho em Santiago Sierra

Art and labor in Santiago Sierra

FABÍOLA SILVA TASCA*

Artigo completo submetido dia 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástica. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição, Bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (EG/UEMG), Bacharel em Psicologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG).Professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); Escola Guignard; Departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas. Rua Ascânio Burlamarque, 540 Mangabeiras — Belo Horizonte — MG — CEP: 30315-030, Brasil. E-mail: fabiolabh@gmail.com

Resumo: O texto apresenta brevemente a obra de Santiago Sierra enfatizando sua contribuição para a cena artística contemporânea ao problematizar certas conexões entre arte e trabalho. Trata-se de aludir à significação problemática que a obra de Sierra assumiu ao convocar o trabalho assalariado. Trata-se de sublinhar a contribuição da obra deste artista para a tarefa de colocar em funcionamento o trabalho do pensamento.

Palavras chave: Santiago Sierra / arte e trabalho / Estética Remunerada.

Abstract: *The text briefly presents the work of Santiago Sierra, emphasizing his contribution to the contemporary art scene by problematizing certain connections between art and labor. It alludes to the problematic significance which Sierra's work accomplished by evoking wage labor. It underlines the contribution of this artist's work to the task of putting the labor of thinking into service.*

Keywords: *Santiago Sierra / art and labor / Paid Aesthetics*

A maneira mais imediata de apresentar o trabalho do artista espanhol Santiago Sierra consiste em recorrer ao caráter polêmico de sua obra. Conhecido pela contundência das ações que leva a cabo em contextos diversos ao longo do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

globo, seu trabalho ganhou notoriedade com o projeto "estética remunerada": a contratação de pessoas alheias ao mundo da arte com o propósito de prestarem determinados serviços. Os "personagens" que acionam as performances de Sierra são imigrantes ilegais, prostitutas, pessoas sem teto, viciados em drogas, enfim, um determinado segmento social descrito com a expressão lumpen-proletariado: aqueles carentes de uma consciência de classe que se situam nas franjas do sistema econômico e social, em condições de exclusão e miséria. Tais "personagens" desempenham determinadas ações no contexto de sua obra, as quais tendem a agenciar um caráter incômodo na medida em que as ações emulam a afirmação de Frank Stella acerca de suas pinturas: "O que você vê é o que você vê" (Stella, in Ferreira; Cotrim, 2006: 131).

O que se vê na obra de Sierra são pessoas remuneradas para executarem tarefas braçais, repetitivas, e que muitas vezes tendem à alguma medida de humilhação. O custo da remuneração é estabelecido em função da necessidade imediata dos participantes, o que muitas vezes é definido segundo a urgência que certas relações de dependência condicionam, ou ainda circunscrito pelas balizas salariais mínimas vigentes no local onde o trabalho é realizado. A provocativa e polêmica obra de Sierra estabelece instigantes e perturbadoras conexões entre o mundo da arte e as condições de vida impostas pelo capitalismo avançado.

Tais condições de vida estão diretamente relacionadas a certas questões que envolvem a diagramação do trabalho na contemporaneidade. Questões que tendem a situar Trabalho em oposição à Arte. De um lado: condições desumanas de trabalho; de outro: amplo espaço de criação, território imune às condições alienantes que estruturam a organização do trabalho em escala global. Mas, a obra de Sierra vem nos fazer outro tipo de apelo, convocando um compreensão mais complexa acerca da vizinhança entre os termos arte e trabalho.

Vizinha da racionalização do trabalho, a Arte Moderna interpelou as relações capitalistas de produção através de estratégias como negação, crítica, encenação, etc. Conceber um trabalho que não seja entendido enquanto condenação ou castigo é algo que se apoia na existência da arte, uma vez que ela é historicamente compreendida enquanto uma forma paradigmática de trabalho não alienado, postulação, inclusive, de um não trabalho.

Mas, como situar o fazer do artista hoje em relação a essa discussão tão espessa que une e separa arte e trabalho? Uma discussão cujos imperativos não são mais aqueles que circunscreveram o território da Arte Moderna. Quais as especificidades do panorama institucional da arte na contemporaneidade e o modo como redescreve o campo de manobras no qual podem se dar as articulações entre esses termos? Como artistas, obras e agentes do mundo da arte

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



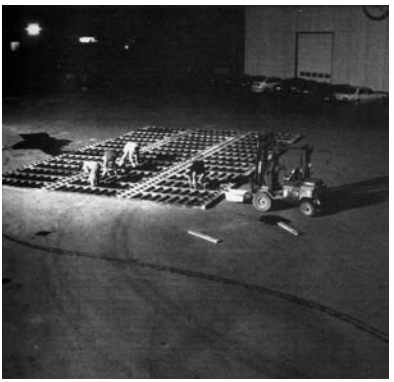






Figura 1 · Santiago Sierra. *Container Industrial*. Diferentes espaços, Madri, 1991.
Figura 2 · Santiago Sierra. *Retângulo de 900 x 300 cm sobre o solo*. Polígono industrial Los Potones, Sesenha, Toledo, Espanha. Novembro de 1994.
Figura 3 · Santiago Sierra. *8 pessoas remuneradas para permancerem no interior de caixas de papelão*. Edifício G & T, Cidade da Guatemala,1999.

problematizam a produção artística atual? Quais elaborações se insinuam para além da previsível e algo desgastada oposição entre liberdade (arte) e subordinação (trabalho)?

Estas são algumas perguntas para as quais a obra de Sierra parece apresentar incômodas respostas.

Ao discorrer sobre a cronologia da obra de Santiago Sierra, o crítico mexicano Cuauhtémoc Medina pontua que no início dos anos 90, ainda residindo na Europa, o artista explorava formas escultóricas pós-minimalistas que dialogavam com a retórica industrial de artistas como Richard Serra, Robert Morris, Carl André, Walter de Maria, entre outros. A curadora mexicana Taiyana Pimentel comenta a relação estreita que a obra de Sierra manifestava com a obra de Serra:

> [Nos anos 90 ele fez ações que] *tinham muito mais a ver com problemas espaciais, muito à maneira de Richard Serra, de quem ele se declara um admirador. Porque para Santiago, a obra de Richard Serra tem uma dimensão muito importante, que é a dimensão do trabalho. Ou seja, para Santiago, na obra de Richard Serra há tal quantidade, tal dimensão de trabalho em arte que isso marca sua ideia ideológica de trabalho. Ou seja, para Richard Serra, esse trabalho está depositado sobre um problema escultórico e espacial, mas Santiago o herda como um problema do trabalho em seu sentido ideológico* (Pimentel, apud Tasca, 2012: 252).

Container Industrial (Figura 1), de 1991, é um exemplo dos primeiros trabalhos de Santiago Sierra que compartilham um campo problemático com a obra de Richard Serra. Exibido em galerias e ateliês de artistas, em Madrid, o trabalho consistia em uma espécie de "abrigo" para guardar materiais, feito de lona e instalado nesses espaços. É também deste período os projetos *6 instalações feitas em Sesenha, Toledo, no Polígono Industrial Los Pontones* (Figura 2), e uma instalação na Fundação Joan Miró, em Barcelona. Tais projetos foram realizados em parceria com Manuel Ludeña, em 1994/95, e consistiram em um grupo de trabalhos realizados com placas industriais pré-moldadas. O primeiro conjunto de instalações teve como público apenas os próprios trabalhadores que as realizaram. Na galeria da fundação foram deixados vestígios do trabalho, tais como ferrugem, lama, etc.

Nesses trabalhos, Medina assinala que a alusão ao trabalhador aparece de modo metafórico e abstrato, conforme a perspectiva dos minimalistas, "como uma emanação sociológica implicada nos materiais industriais mesmos" (Medina, 2000: 148. Tradução minha). O fato da audiência das primeiras séries das

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







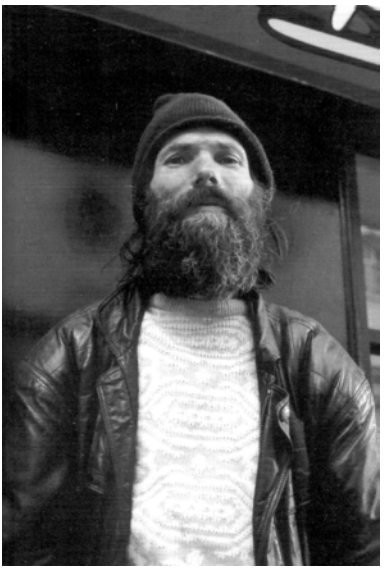


Figura 4 · Santiago Sierra. *Trabalhadores que não podem ser pagos, remunerados para permanecerem no interior de caixas de papelão.* Berlim, Alemanha, 2000.
Figura 5 · Oscar Bony. *A Família Operária.* Instituto Torquato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, 1968. Foto de Oscar Bony.
Figura 6 · Santiago Sierra. *Pessoa dizendo uma frase.* New Street, Birmingham, Reino Unido, 2002.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

instalações no complexo industrial ser constituída, exclusivamente, pelos próprios trabalhadores já parece apontar para uma abordagem algo menos metafórica e abstrata desta alusão ao trabalhador. Sierra desenvolve este argumento implicando o trabalhador de modo efetivo naquelas obras compreendidas sob a expressão "estética remunerada", obras desenvolvidas a partir do momento em que ele fixa residência na Cidade do México.

Nesse momento, Sierra passa a adotar a estratégia de abordagem do trabalho assalariado compreendendo-a como uma "evolução lógica" da problemática minimalista: "Os minimalistas colocam-se a questão da essência do objeto fabricado, e um dos aspectos desta essência é que alguém o fabrica. Parece-me uma evolução lógica concentrar-se no fabricante" (Sierra, 2009: 45. Tradução minha).

O modo como o artista detém-se sobre aquele que fabrica — o trabalhador — constitui um dos elementos que passa a conferir à sua obra um caráter singular no contexto da arte contemporânea, assumindo as feições de uma ousada e instigante intervenção no sistema da arte. Intervenção porque a obra de Sierra coloca-se como um problema, na medida em que promove uma coincidência incomoda entre procedimentos artísticos e a lógica de produção de mais valia. Conforme pontua Cuauhtémoc Medina:

> *A obscenidade dos atos de Sierra consiste em tornar visível o que o pudor artístico tenta manter oculto. Ou seja, a universalidade da coação econômica, que o artista põe em evidência inclusive ali onde a modernidade quis depositar a esperança de um relativo refúgio: a cultura estética* (Medina, in Abaroa; Amorales; ALÿS, 2002: 298. Tradução minha).

8 pessoas remuneradas para permanecerem no interior de caixas de papelão (Figura 3), realizado na Guatemala em 1999, consistia em uma oferta pública de emprego que procurava pessoas dispostas a permanecerem sentadas no interior de caixas de papelão, durante um período de quatro horas, e pela remuneração de 9 dólares. Quando o público chegou ao espaço, os trabalhadores já estavam ocultos. Esta peça recebeu outras versões, uma em Nova Iorque, em março de 2000, e outra em Berlim, em setembro de 2000 (Figura 4). Nesta última, seis trabalhadores permaneceram quatro horas diárias, durante seis semanas, nas referidas caixas. Como os trabalhadores eram exilados políticos e, pela legislação alemã, não podiam trabalhar, recebiam a remuneração de maneira secreta. Os exilados eram procedentes da Chechênia.

Realizar mais de uma versão da mesma peça é algo recorrente no processo de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

trabalho do artista. Um mesmo procedimento é repetido em contextos distintos e diante da especificidade das circunstâncias, elementos singulares emergem em cada uma delas. Nas ações de Sierra, o trabalhador não desempenha nenhuma atividade que lhe demande alguma habilidade específica. Em *8 pessoas remuneradas para permanecerem no interior de caixas de papelão*, trata-se de jogar com a presença e invisibilidade das pessoas remuneradas, bem como em manobrar um sentimento de "humilhação compartilhada" — expressão com a qual Maria Angélica Melendi refere-se à obra de Oscar Bony, *A Família Operária* (Figura 5) — com o público, pelo constrangimento administrado.

O papel de agente capitalista que Santiago Sierra sustenta é apresentado de maneira ainda mais óbvia no trabalho *Pessoa dizendo uma frase* (Figura 6), realizado no Reino Unido, em 2002, no qual Sierra contratou um pedinte para enunciar diante de uma câmera de vídeo a seguinte frase: "Minha participação neste projeto pode gerar benefícios de 72.000 dólares. Eu estou cobrando 5 libras". Podemos, então, perceber que o projeto Estética Remunerada manipula a obviedade das situações relacionais de exploração que regem o sistema capitalista.

Como situar criticamente um procedimento artístico que parece negar ou abolir o caráter transformador e redentor da arte, bem como a compreensão do papel do artista como revolucionário?

Embora muitas vozes do mundo da arte mostrem-se indignadas com a poética de Santiago Sierra e o acusem de impotência crítica em função da cumplicidade que maneja, compreendo seu trabalho como um dos mais lances mais relevantes para a cena artística atual justamente pelo risco da significação problemática que assume. Entre inúmeras questões que a poética de Sierra alcança e promove sou especialmente interpelada pelo modo como esta obra nos convida a pensar certas relações entre arte e trabalho. Cuauhtémoc Medina é quem nos oferece algumas pistas:

> *O trabalho de Santiago não teria nenhum sentido se não houvesse uma estrutura cultural básica que pensa que o trabalho do artista é um trabalho não alienado. Não teria nenhuma significação problemática. Então, o curioso é que, ao mesmo tempo em que o trabalho de Santiago mostra uma situação paradoxal onde o trabalho do artista, a obra do artista, é um trabalho alienado, volta a nos obrigar a pensar a relação entre arte e trabalho não alienado* (Medina, apud Tasca, 2012: 247).

Então é isso o que venho buscando: equacionar o binômio arte e trabalho a partir do que poderíamos chamar de "relações certas". Se a obra de Santiago Sierra é capaz de conduzir à indignação e ao descontentamento convocando a consciência acerca de conexões incômodas entre o mundo da arte e o espaço social e

econômico no qual a arte encontra suas condições de existência é, também por isso, extremamente eficaz para colocar em movimento o trabalho do pensamento.

Referências

Abaroa, Eduardo; Amorales, Carlos; ALÿS, Francis et al..(2002). *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. New York, Berlim, México D.F: [s.n.], 311p. Catálogo de exposição. 30 jun. — 02 set.. 2002. P.S.1 MoMA.

Medina, (2000)Cuauhtémoc: Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México.

Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas. *Revista TRANS>arts. cultures.media, 8,* New York, 2000, v. 8, p. 146-163,

Sierra, Santiago (2009) Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polémico creador. *Lapiz*, España, n. 253. Ano XXVIII, p. 29-51, mayo. Entrevista concedida a Viviane Loría.

Stella, Frank e Judd, Donald (2006). Questões para Stella e Judd. Entrevista com Bruce Glaser. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas anos 60/70. Tradução de Pedro Sussekind… et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 122-138.

Tasca, Fabíola Silva. (2011) *Por um conceito do político na arte contemporânea*: o Fator *Santiago Sierra*.– Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 311 f. 2012.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani

The narrative thread in the work "Embroider" by Tania Candiani

MARIANA PIÑAR CASTELLANO* & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista visual e investigadora. Licenciada en Bellas Artes, Máster en Producción e Investigación en Arte. Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: mariana.pinar@gmail.com

**España, profesora, artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: tfgarcia@ugr.es

Resumen: Este artículo analiza la obra "Bordadora" de la artista mexicana Tania Candiani estableciendo como punto de partida la analogía entre la construcción de un texto y la confección de un tejido para aportar un nuevo punto de vista, basado en la transdisciplinaridad de los conceptos en las Humanidades, que ayude a comprender la poética del arte textil contemporáneo
Palabras clave: lenguaje textil / narratividad / bordado.

Abstract: *This article discusses the work "Bordadora" ("Embroider") by the Mexican artist Tania Candiani taking the analogy between the construction of a text and the construction of a fabric as a starting point, in order to provide a new perspective, based on the transdisciplinarity of concepts in Humanities, which helps to understand the poetics of contemporary textile art.*
Keywords: *textile language / narrativity / embroidery.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Introducción

La obra "Bordadora" de la artista mexicana Tania Candiani se expuso en el centro artístico Laboratorio Arte Alameda (México, D. F.) del 30 de octubre de 2012 al 14 de abril de 2013 dentro de la exposición individual "Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa". La pieza, de carácter participativo, consiste en la compilación, a través de un dispositivo de escucha, de los secretos y confesiones del público colaborador, como se puede observar en la Figura 1 · Éstos, además de ser proyectados en la oscuridad sobre una de las paredes del espacio, son después reproducidos en una tela gracias a una máquina bordadora, utilizando una tipografía similar a la empleada por los artistas urbanos en sus firmas y por tanto dificultando su lectura. Véase Figura 2 · Tania Candiani recurre al texto y a lo textil en varias de sus obras, como son "Leer de Corrido" del año 2010 o "Telar" realizada en 2011, y ambos actúan como vínculos narrativos entre lo privado y lo público, muchas veces ayudados por mecanismos en los que se combinan arte y tecnología.

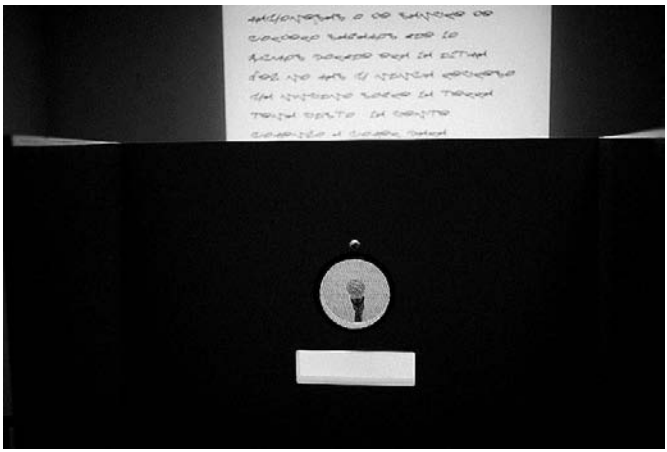
El sonido creado por la máquina bordadora, constante y repetitivo, mecánico e industrial, elimina cualquier rastro auditivo de los susurros que los confesantes puedan dejar escapar, y dificulta además la concentración de aquellos curiosos que se acercan a entrever los secretos ajenos que "Bordadora" revela. Pero a pesar de que las "circunstancias fónicas" de la obra, como observa el título, son de especial atención en la misma, este artículo se centrará en los elementos textiles y textuales de la obra.

2. Microrrelatos e intertextualidad

Tania Candiani, nacida en la fronteriza ciudad mexicana de Tijuana, es una artista cuyo imaginario se sitúa entre la experiencia personal y las premisas universales. Es aquí en este límite, no divisorio sino concebido como una franja para la coexistencia de ambas vivencias, la propia y la ajena, donde se dan las sinergias necesarias para hacer de lo íntimo algo colectivo y de lo compartido algo susceptible de ser interiorizado y tomado como propio.

En la obra "Bordadora" esta situación es posible gracias a la dinamización de las personas que forman parte de la creación de la misma a través un proceso participativo. Gracias a los pequeños relatos de cada uno de ellos, confesiones de escasas palabras que encierran pensamientos, acciones o intenciones ocultas, se compone una trama global, quizás no típicamente narrativa por la falta de elementos cronológicos en el texto, pero sí descriptiva al hacer referencia a una serie de singularidades propias del ser humano, tanto en forma de individuo como de colectivo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



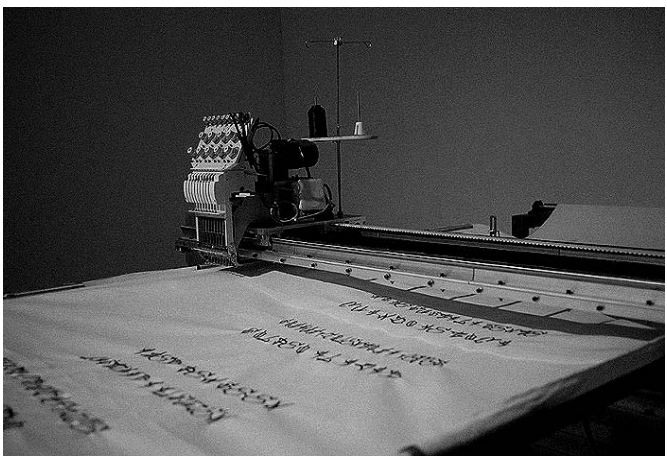


Figura 1 · Tania Candiani. Foto del dispositivo de escucha en "Bordadora".
Laboratorio Arte Alameda, México, D.F., 2012.
Figura 2 · Tania Candiani. Foto de la máquina de bordar en "Bordadora".
Laboratorio Arte Alameda, México, D. F., 2012.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Lyotard (2000) nos propone en "La condición posmoderna" el abandono de un pensamiento totalitario y universalizante propio de la modernidad, entendiendo ésta como el periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XX. Sugiere que miremos con incredulidad aquello que nos viene escrito como única verdad por las diferentes disciplinas del conocimiento, "metarrelatos", y que consideremos la legitimación de pequeñas realidades de múltiples colectividades e individuos, "microrrelatos".

Con "Bordadora", Candiani no busca hacer una generalización de las peculiaridades individuales, no compone un metarrelato sobre los secretos inconfesables más frecuentes en el ser humano, lo cual sería más propio de una colección de estereotipos, sino que hace patente la presencia de los diferentes microrrelatos y de la necesidad de entender la realidad a través de ellos. La empatía, a través de una especie de acto *voyeur* mediante la lectura de confesiones íntimas anónimas, se manifiesta en el espectador no participante al hacer propias las vivencias ajenas, al reconocerse en el otro y al descubrirse como un individuo, no aislado en una serie de singularidades, sino integrado en una pequeña colectividad. Son estas pluralidades las que, junto con otras diferentes componen la realidad, lejos de metarrelatos impersonales y jerarquizantes.

¿Podríamos deducir lo mismo si la obra de Candiani hubiera tenido como protagonista, por ejemplo, una imprenta y no una máquina de bordar? Puede que sí, pero entonces ¿por qué bordar? ¿por qué no tan sólo escribir? Para comprender esto debemos tener en cuenta, por un lado, la naturaleza propia del bordado, la delicada violencia ejercida por la aguja y la mínima resistencia de la tela, flexible pero sólida como pocas materias; y por otro, la metáfora de tejido como texto — discurso.

En "La tierra y los ensueños de la voluntad", Bachelard (1994) nos dice que es la materia la que sugiere: su textura, su resistencia, su aspecto... nos invitan a transformarla e intervenirla, quizás incluso a, de algún modo, destruirla para dar paso a una nueva creación. En el bordado, la materia es lo textil, el tejido y el hilo, ambos flexibles y sólidos al mismo tiempo, aunque débiles y blandos en apariencia. La herramienta empleada es la aguja. Metálica y afilada, despierta nuestra necesidad de actuar contra y sobre el tejido, de transformarlo puntada tras puntada, ofreciendo además éste una mínima resistencia.

Kristeva escribe que la historia y la sociedad son en sí también textos, discursos, los cuáles pueden ser transfigurados a través de la reescritura, y de ellos se extraen todos los demás textos: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es, absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 2001, p.190). Lo que ella define como intertextualidad podemos deducir, teniendo en

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

cuenta la etimología de la palabra, que ésta no se da sólo a nivel de texto legible sino a nivel de tejido, al fin y al cabo, intertexto proviene de *intertexō* o *intertexere*, es decir, entretejer o entrelazar. El bordado permite alterar la trama del tejido, metáfora éste de la realidad que nos rodea: el tejido como texto, lo ya escrito como discurso patente. "Bordadora" manifiesta, a través del acto de atravesar con una aguja repetidamente y modificar la superficie con el trazo marcado por el hilo, una verdadera voluntad de cambiar lo asumido por cierto y componer una nueva perspectiva a partir de nuevos y pequeños tejidos-discursos.

3. Co-autoría y subjetividad

> *La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe* (Barthes, 1994, p.65)

La colaboratividad llevada a cabo en "Bordadora" y la composición de ese gran texto colectivo a partir de fragmentos individuales nos sugiere otras referencias lingüísticas como son el concepto de "muerte del autor" de Barthes y la idea de intertextualidad de Julia Kristeva.

La "muerte del autor", presente en la teoría literaria contemporánea, podría ser aplicada por extensión a toda obra colaborativa donde el participante deje parte de su huella, aunque en "Bordadora" esta idea se hace aún más patente y evidente al hacer uso del lenguaje escrito como elemento artístico. La autora del texto, en este caso Candiani, queda liberada de su carga como única creadora de sentido. La comprensión de la obra no recae sobre ella, como artista y como persona con unas circunstancias particulares, sino que se comparte con los participantes, siendo éstos, no autores al uso, sino artífices de cultura que dan sentido al texto. No es la experiencia vital o el discurso artístico de Candiani las que dotan de significado a la obra sino la conjunción de ambos con las vivencias y carácteres de los colaboradores, y en consecuencia, con las nuestras como lectores, al interpretar lo leído a partir de nuestro imaginario cultural. "El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura." (Barthes, 1994, p.71)

Kristeva explica que las palabras no tienen un sentido inalterable sino que en cada una de ellas se produce un diálogo entre el escritor, el lector y el contexto — el "corpus literario anterior o sincrónico" (2001, p.190) — que son los que le aportan su significado.

Cada una de las aportaciones textuales de "Bordadora" no poseen en sí mismas un significado inequívoco sino que éste se define a partir de su relación con el escritor, el lector y el contexto, tanto el más cercano, las demás "confesiones" que componen la obra, como el más global, ese "corpus literario" al que nos referíamos anteriormente. Tomando un ejemplo de la propia obra, a partir de frases como "Confieso que deseo la vida de otro", la cual podemos leer en una de las líneas bordadas, podemos deducir como lectores, más allá de un sentimiento de anhelo y ambición expresado por el escritor, cierto grado quizás de envidia o de inconformismo, si ubicamos esa frase en un contexto comprensible y conocido, o quizás incluso experimentado personalmente, extraído de nuestro contexto social y cultural. Además, al leer esta frase junto con otras, confesiones y secretos también de carácter privado y anónimo, podemos deducir una cierta vergüenza y arrepentimiento que no serían evidentes si la misma frase se encontrase aislada o fuera firmada, o dicha a viva voz en público, por su autor. El uso de una tipografía que recuerda a la utilizada por los artistas urbanos para firmar sus obras con seudónimos, implica un acogimiento a este anonimato que se traduce además en exención de culpa y redención, "se dice el pecado pero no el pecador", representadas además por los espacios donde los participantes revelan sus confidencias, al tomar éstos la forma de confesionarios religiosos.

Conclusión

En conclusión, este artículo pone de manifiesto la versatilidad poética de los materiales y técnicas textiles y la posibilidad de una lectura de los mismos más allá de lo femenino, lo autobiográfico y lo tradicional, referentes comunes en el análisis de las obras en las que el tejido está presente. El desarrollo de una *trama*, tanto de forma visual y matérica (a través del mecanismo de bordado) como de forma literaria (a través de la narración de las vivencias individuales) permite establecer como punto de partida la analogía entre la construcción de un texto y la confección de un tejido y por tanto establecer paralelismos entre los conceptos extraídos de disciplinas humanísticas como los estudios literarios o la lingüística y los lenguajes utilizados en el arte contemporáneo. Esto además se ve potenciado en obras como "Bordadora" en las que la colaboratividad plantea la revisión de conceptos como la autoría o el significado de un texto dentro del contexto en el que se sitúa.

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Bachelard, Gaston (1994) *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1994) "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica. pp: 65 — 71.

Candiani, Tania (2012) *Bordadora* (figura 1). Fotografía de la instalación. [Consultada el 18-02-2014] Disponible en <URL: http://www.taniacandiani.com/Works/projects/2012/variaciones/bordadora3.jpg>

Candiani, Tania (2012) *Bordadora* (figura 2). Fotografía de la instalación. [Consultada el 18-02-2014] Disponible en <URL: http://www.taniacandiani.com/Works/projects/2012/ variaciones/bordadora2.jpg>

Kristeva, Julia (2001) "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica I*. Madrid: Ed. Fundamentos. Pp. 187 — 226.

Lyotard, Jean François (2000). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Mariaelena Roqué: Fetichismo vestido de História

Marielena Roqué: Fetishism dressed of History

FILIPA CAROLINA CARVALHO MARTINS*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, Figurinista. Licenciada em Teatro — Variante de Produção e Design — Ramo Figurino Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE); Mestranda de Teatro — Área de especialização Design de Figurino Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE). Professora / Modatex, Centro de formação profissional da indústria têxtil, vestuário, confecção e lanifícios.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: filipacarolinafigurinos@gmail.com

Resumo: Este artigo visa descortinar a relação entre a História do vestuário e o caráter fetichista do trabalho da figurinista Mariaelena Roqué. A partir da análise de algumas das suas obras de maior relevância, pretende-se chegar ao âmago do seu processo criativo, que a define como artista.

Palavras chave: Figurino / História do Traje / Corpo / Fetichismo / Signo.

Abstract: *This paper tries to unravel the relationship between the history of costume and the fetishist trait of costume designer Mariaelena Roqué's work. From the analysis of some of her most important pieces, one tries to reach the core of her creative process that ultimately defines her as an artist.*

Keywords: *Stage Costume / History of Costume / Body / Fetishism / Sign.*

Introdução

Considerar o figurino enquanto objeto das metamorfoses de cena é elevá-lo à condição de instrumento de experiência estética; experiência análoga à relação que estabelece com o corpo que veste. O figurino vive da cena, está sempre presente no ato teatral, possuindo uma carga simbólica, com um conjunto de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

signos visíveis e subliminares sobre todo o panorama do espetáculo. Enquanto objeto de estudo, o figurino serve-nos de veículo para estabelecer estes pressupostos, mas pretende-se aqui discutir uma apropriação do objeto artístico enquanto ferramenta expressiva para a comunicação, circunscrevendo-nos ao imaginário da artista Mariela Roqué.

A artista nasceu em Tarragona em 1952, vive e trabalha na Catalunha desde os anos 80, tendo alcançado um estatuto de artista plurifacetada, dadas as suas diferentes áreas de intervenção: assume-se como bailarina, atriz, estilista, cenógrafa e figurinista. O seu percurso ficou, no entanto, marcado pelo figurino, sendo este o seu mais interessante meio de expressão e objeto de estudo e investigação. São também os seus figurinos o objeto do nosso interesse. A sua trajetória como figurinista constitui um caso atípico dentro do mundo do espetáculo, na medida em que, nos últimos vinte anos, manteve uma colaboração exclusiva com o encenador, pianista e compositor Carles Santos. Por ventura, poderá ser este entendimento dramatúrgico entre encenador e figurinista, onde as potencialidades artísticas foram exploradas até ao limite, que deu lugar à criação de uma identidade tão própria. As suas obras abarcam temáticas que, frequentemente culminam no fetichismo, mas certo é que encontram uma ressonância nos espetáculos que servem.

1. Habitar um corpo

> *The transformation of the human body, its metamorphosis, is made possible by the costume, the disguise. Costume and mask emphasize the body's identity or they change it; they express its nature or they are purposely misleading about it; (*Schlemmer Cit. por Brayshaw e Witts: 2013, p.418)

Esta ideia de metamorfose manifestada por Schlemmer, confere ao figurino a capacidade de transformar e distorcer o corpo do ator na criação de uma nova identidade. O figurino só existe enquanto extensão do corpo do ator e vive desta relação repleta de códigos para o espetador interpretar. Na obra de Marielana, o corpo e a movimentação são as suas principais preocupações ao longo do processo criativo. É a partir da transformação física, que esta inicia um diálogo entre a personagem e o espetador, procurando um impacto dramatúrgico através de formas, texturas e sons empregados num corpo.

No seu trabalho, há uma dualidade na abordagem que a figurinista faz ao corpo, por um lado, existe um cuidado ao nível da movimentação do interprete, que deriva das suas preocupações enquanto bailarina. Contudo, num segundo plano, encontramos um jogo de proporções ao nível das formas, proporções e

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



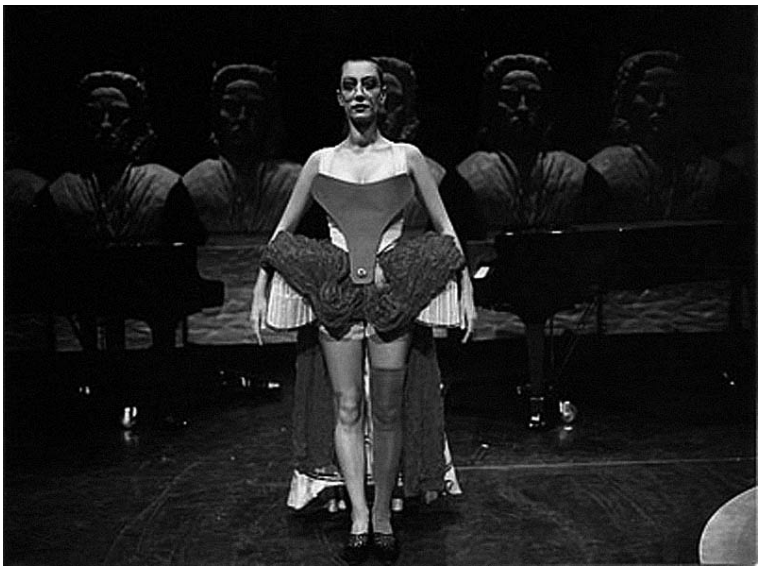


Figura 1 · *El Cuiner, El compositor, la Cantant, el Cuiner i la Pecadora*, ópera encenada por Carles Santos. Fotografia de Douglas Robertson (2003).
Figura 2 · *La Pantera Imperial*, ópera encenada por Carles Santos. Fotografia de Josep Aznar. (1997)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

volumes que pretendem restringir ou exacerbar a sexualidade da personagem. O fetichismo inerente a um corpo oprimido e encarcerado converge o seu interesse para os espartilhos, vestuário que foi distorcendo e alterando a silhueta das mulheres ao longo da história.

2. Um olhar sobre as referências históricas

> *No entiendo por qué la mayoria de los creadores de vestuário para teatro se conforman com recrear épocas y vestidos de una manera literal. Eso no tiene ningún valor* (Gómez, 2006: 264).

É esta a posição que a artista defende e marca na sua obra. Apesar de a investigação histórica constituir uma parte importante do seu processo de trabalho, Roqué reinterpreta de forma pessoal e original as diferentes épocas, apostando sempre no caráter experimental. A reconstituição histórica é refutada em prol de uma recriação contemporânea das épocas mais esplendorosas da História do traje, como o Renascimento, o Barroco, o Rococó ou o século XIX. Este cunho de contemporaneidade é "uma primeira prova de saúde [que] vem do modo de tratar a história [no figurino], de maneira a que ela não mais se manifeste sob a forma de um incómodo verista (...) porque o que se visa é o figurino como função teatral e não como simples reflexo da época" (Banu, 1994: 27).

Se pensarmos no figurino enquanto forma de linguagem visual, cada elemento desse figurino tem um sentido determinado, situando a personagem na narrativa em que se encontra inscrita. É através desses sentidos que a história é representada iconograficamente e filtrada pela perceção do espetador.

Os figurinos de Marielena Roqué reinterpretam a história de uma forma muito particular, num sistema de significados que vão para além do distanciamento temporal. O traje está presente em elementos-chave como crinolinas, bambolins e verdugos-tambor, que são utilizados para conferir uma presença espacial às personagens femininas, mas também masculinas. O espartilho como elemento compressor da silhueta, oscila entre a opressão feminina e a deformação, mas todos os elementos transmitem não só o sentido de uma época mas também um caráter sexual e erótico.

O espartilho é uma peça de vestuário que não se limita a uma função de situar historicamente o espetáculo, tem toda uma carga dramática, sujeita a outras interpretações. Umberto Eco manifesta esta ideia quando refere que "a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante formas significativas. Ela serve também para

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Carles Santos, *Pertorbació inesperada*.
Fotografia de Josep Borrell Garciapons (1987).
Figura 4 · Carles Santos, *Pertorbació inesperada*.
Fotografia de Josep Borrell Garciapons (1987).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmiti-los" (Eco, 1989: 7).

Os figurinos para o espetáculo *El compositor, la cantant, el Cuiner e la Pecadora,* são uma recomposição da roupa interior dos séculos XVIII e XIX onde o espartilho volta a ter um lugar de destaque. Roqué inspirou-se em gravuras eróticas do início do século XIX, para explorar o caráter sexual das personagens, numa abordagem mordaz. Numa nova conceção plástica, o espartilho é recriado para encarcerar uma personagem masculina, trabalhando a questão da androgenia (Figura 1).

Este tratamento da figura masculina, que continua a ser tratada de forma secundaria, não deixa de ser interessante, já que reflete a libertação do artista (Gómez, 2006: 266).

Em *La Pantera Imperial* (Figura 2) a artista consumou a desconstrução do traje de época, na criação de novas abordagens. Partindo de moldes de vestuário do século XVIII, simplificou as peças, distorceu volumes, e aproximou o passado do presente, traduzindo-se num revisitar de memórias transpostas para o figurino.

A proliferação de diferentes épocas dentro de um só espetáculo é possível, tendo sempre em conta que as referências históricas devem situar o espetador num determinado contexto. Contexto esse que a artista, valendo-se de um conjunto de signos que atuam na perceção do espetador/recetor, conseguiu transmitir conduzindo-nos a uma homenagem à corte de Luís XVI, recriada para os nossos dias.

3. O Fetichismo

A apropriação do significado que fazemos de um objeto é por si só uma ideia de fetichismo. Mariaelena serve-se do figurino para lhe conferir uma atribuição de valores que se relacionam com o sexo e a provocação, como forma de questionar tabus e ideias preconcebidas.

A mulher tem uma posição de destaque no seu trabalho, sendo o homem uma personagem secundária e submissa. Marielena como mulher, transporta toda uma visão do fetichismo com bastante feição, que resulta de uma cumplicidade e entendimento criativo com o encenador Carles Santos. Um dos seus primeiros trabalhos juntos, *Pertorbació inesperada,* explora o caráter erótico do transexualismo, com bastante humor, rompendo com todo o pudor e quebrando protocolos sociais.

É recorrente na obra da artista as personagens masculinas serem encarceradas e submissas, onde humilhação dá lugar ao grotesco. O corpo destapado e

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Mariaelena Roqué, Figurino Femme fatale. Musée des Tissus et des arts Decoratifs de Lyon. (1993).
Figura 6 · Mariaelena Roqué, Figurino Fotrilla, La Musée des Tissus et des arts Decoratifs de Lyon. (2005).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

exposto pretende causar um impacto sobre o espectador, incentivando a desinibição e novas formas de encarar a sua própria sexualidade.

O fetiche é fomentado por desejos reprimidos e latentes, que esta artista tenta desesperadamente libertar, valendo-se do símbolo. O figurino aborda as referências históricas enquanto signos de uma memória revisitada, mas estes elementos simbólicos ganham um novo sentido graças à carga erótica que comportam.

O fetichismo é abordado em outros espetáculos como *La grenya de Pacual Pincanya*, na personagem *femme fatale* (Figura 4) que enverga um cinto de castidade, em *La meua filla sóc jo,* nas mães grávidas que conduzem os filhos numa espécie de placenta criada pelo figurino ou na personagem de Fotrilla, com *tournures* sobrepostas (Figura 5) que enjaulam a personagem. Para lá da clausura, o figurino funciona quase como elemento escultórico que invade um espaço e capta imediatamente a atenção da plateia.

Mariaelena Roqué recorre a uma relação com o vestuário que implica muitas vezes uma perversão sexual; determinadas peças, consoante aquilo que tapam ou destapam, reprimem ou libertam, funcionam como um símbolo de atração. Desafiando os aspetos moralizadores, os seus figurinos estabelecem um jogo de significação que ativam no espetador esse poder do imaginário que é o fetiche.

O fetichismo nos figurinos de Marielena Roqué não estará patente na fórmula estafada dos arneses e das correias, mas sim em elementos apartados da história do traje, tais como cintos de castidade, crinolinas ou espartilhos, que encerram tanto personagens femininas como masculinas, como referência clara a jogos eróticos e ao corte com as convenções sociais.

Conclusão

É através da memória histórica que a artista evoca um sentido fetichista ao figurino. Servindo-se de um conjunto de elementos conseguidos do traje, que atuam como signos, cujo significado desencadeia um conjunto de imagens que acionam o reconhecimento do desejo por parte do espetador.

Neste raciocínio, compreendemos o figurino de Mariaelena Roqué enquanto expressão para a comunicação que, para lá das questões intrínsecas à história, retratam um imaginário coabitado por pulsões e jogos sexuais. A temática do fetiche parte das suas preocupações enquanto artista mas, acima de tudo, pretende ser uma provocação e desafio ao espírito dos mais perturbáveis.

O seu processo de trabalho define-se pelo diálogo que estabelece com o corpo do intérprete, como forma de criar novas configurações, num jogo de volumes e proporções. Do corpo oprimido e encarcerado ao corpo liberto e exposto, a sexualidade vai sendo representada sobre diferentes espectros. Em última

instância, a sua obra permite-nos analisar uma multiplicidade de elementos do vestuário, não somente enquanto formas de sedução, sexualidade ou vaidade, mas também enquanto simbólica ligada às idiossincrasias das diferentes épocas.

Referências

Banu, Georges (1994) *Le costume de theatre dans la mise en scene*. Paris: Centre National de Documentacion Pedagogique. ISBN: 2-240-00352-9.

Barthes, Roland, *Ensaios Críticos*, Lisboa: Edições 70, 1977.

Brayshaw, Teresa; Witts, Noel (2013) *The twentieth-century performance reader*. New York: Routledge. ISBN: 9781136449147.

Eco, Umberto (1989) *Psicologia do vestir*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Gómez, Inmaculada-Irene Urrea (2006) *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos*. Barcelona: Museu Tèxil i d'Indumentària. ISBN: 84-7609-94-4.

Marielena Roqué, *La Pantera Imperial* [Consult. 2013-06-20] Fotografia. Disponível em <URL: http://mariaelenaroque.com/multimedia.html

Marielena Roqué, *Femme fatale*. [Consult. 2014-01-11] Fotografia. Disponível em <URL: http://mariaelenaroque.com/multimedia.html

Marielena Roqué, *Fotrilla*. [Consult. 2013-01-11] Fotografia. Disponível em <URL: http://mariaelenaroque.com/multimedia.html

Teatro Nacional de Catalunya, *El Cuiner, El compositor, la Cantant, el Cuiner i la Pecadora* [Consult. 2013-11-30] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.tnc.cat/es/el-compositor-la-cantant-el-cuiner-i-la-pecadora

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La Fura dels Baus: Hibridação Homem × Máquina

La Fura dels Baus: Hybridization Man × Machine

GABRIELA PEREIRA FREGONEIS*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, atriz, performer. Bacharelado em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Maringá (UEM). Avenida Colombo, 5790 — Jardim Universitário, Maringá — PR, CEP 87020-900, Brasil. E-mail: gabiangelus@hotmail.com

Resumo: O desenvolvimento maquínico e tecnológico tem afetado diretamente os processos artísticos atuais. O objetivo do presente artigo é analisar a hibridação da dualidade Homem/ Máquina na arte teatral contemporânea, tendo como base o trabalho teatral desenvolvidos pela Cia. Catalã La Fura Dels Baus, fundada em 1979 na cidade de Barcelona.

Palavras chave: corpo / homem-máquina / La Fura dels Baus.

Abstract: *The machinic and technological development has directly affected the current artistic processes. The objective of this paper is to analyze the hybridization of duality man / machine in contemporary theater art, based on the theatrical work developed by Cia. Catalan La Fura Dels Baus, founded in 1979 in Barcelona.*

Keywords: *body / human-machine / La Fura dels Baus.*

Introdução

Tendo em vista que meu projeto de Doutorado se debruça sobre as poéticas cênicas em torno do conceito do pós-humano e pós-antropocênico, escolhi como campo de investigação a Cia. Catalã La Fura dels Baus devido ao seu caráter

interdisciplinar e performativo. A escolha dessa Cia. não foi aleatória, visto que ela dialoga diretamente com as características cênicas maquínicas da pesquisa, tendo como influência as artes visuais eletrônicas e o uso de mídias na cena. A análise tem como ponto de partida o pensamento sobre o CORPO em cena e como ele se ramifica em outros "rizomas" corpóreos por meio da tecnologia (segundo a ideia de Deleuze). Para isso, utilizo da filosofia do médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie e Espinosa para aprofundar e problematizar a concepção acerca dos corpos cênicos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. O Corpo *Furero* e seus Rizomas

Antes de adentrar na análise acerca do Homem-Máquina e da linguagem cênica desenvolvida pelo grupo La Fura dels Baus, é interessante problematizar os diversos conceitos rizomáticos existentes sobre o que vem a ser um Corpo. Segundo a Bíblia Sagrada, a palavra corpo equivale a palavra hebraica *bshr* e a grega *sarx*, sendo que na maioria das vezes ela é traduzida como «carne» (Exodo 30:32 e Gênesis 9:4). Já, segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, corpo vem a ser o material de um ser animado; qualquer porção limitada de matéria; a pessoa; o indivíduo; o cadáver; densidade; consistência. E por fim, segunda as leis da física, corpo é tudo que ocupa um espaço. Como se pode notar, a gama de ideias e concepções acerca do que vem a ser o Corpo e seus rizomas é vasta, e ela ainda não pára por aqui! O objetivo deste artigo é pensar nesses «corpos» na arte; na cena, buscando analisar a hibridação entre o corpo de «carne», como citado na Bíblia, e o corpo formado por partes que ocupam espaço da Física, e foi devido à essa característica que escolhi o grupo de teatro catalão La Fura dels Baus. A Cia. além de colocar seres de carne e osso (atores humanos formados de carbono) em cena, convida os seres de silício (máquina e robôs) para entrar no espaço cênico.

1.1 Corpo-Máquina

A linguagem poética performativa do grupo coloca em choque, por meio da arte da encenação e da presentação, ambos os corpos, por meio da interdisciplinaridade das artes (música, dança, cinema, artes plásticas, teatro, etc); da vivência visceral e cruel artaudiana do corpo; da explosão do espaço e da quebra de barreira entre ator e espectador. A cena furera (palavra que remete diretamente a linguagem cênica desenvolvida pelo grupo) se dá como um happening, um acontecimento, um espaço para a troca e a construção do inusitado, do imprevisível. O imprevisível que é construído através da co-habitação entre atores, espectadores e máquinas. O professor brasileiro Fernando Pinheiro Villar, pesquisador do grupo catalão, diz que:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Os fureros fundadores definiam-se como executores de ações, refutando respeitosamente o cargo de atores. Suas execuções de ações poderiam remeter seu trabalho interpretativo aos atletas afetivos, atores acrobatas ou super marionetes, buscados por respectivamente, Artaud, Meyerhold e Craig* (Villar, 2009:194).

Como os próprios integrantes da Cia. dizem, os "executores de ação ou operadores" da cena não se denominam enquanto "atores", ou seja, corpos que se colocam a serviço de um texto e os (re)presenta. O corpo dos fureros se colocam a disposição de uma presentação, de um encontro que acontece em cena e a serviço dela, um corpo aberto para a troca e para o jogo. Como consta no site oficial da Cia. (http://lafura.com/espectaculo- de-lenguaje-furero/) a linguagem furera se caracteriza pela "utilização de espaços não convencionais, música, movimento, aplicação de materiais orgânicos e industriais, incorporação de novas tecnologias e a interação com o público durante o espetáculo". A Cia. busca a realização de uma "obra de arte total" idealizada por Wagner, fundindo todos os elementos cênicos, a favor de uma obra em que todas as artes se complementem. As temáticas abordadas pelo grupo catalão são carregadas de críticas e reflexões acerca da imersão do homem na sociedade moderna, como solidão (na ópera II Prigionero); a relação entre indivíduo e poder (na peça Tier Mon); problematização acerca da realidade real e virtual (espetáculo Terra Baixa Reload que investiga a interação entre atores e atrizes reais e virtuais); dentre inúmeros outros.

Craig em seu livro "Da Arte do Teatro" já havia se questionado quanto a figura e essência do trabalho do ator. A teoria da super marionete questiona a presença do ator, do corpo como matéria artística, a referencia do marionete, mas não se deixando afetar pela sua psyque. O corpo idealizado por Craig em sua super marionete é um corpo não humano, esvaziado de vaidades e emoções, sendo assim, livre para poder estar dentro da arte da encenação; um corpo-objeto ou corpo-máquina. Podemos notar algumas dessas características na Figura 1.

Aqui chegamos no cerne da discussão proposta nesse artigo, sobre o corpo-máquina ou homem-máquina, e para complementar as ideias acerca do corpo do ator aplicada por Craig, adicionarei o pensamento de mais dois filósofos para engrossar esse "caldo intelectual": La Mettrie e Espinoza. O termo Homem-Máquina surgiu com o médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie, cujo nome foi título de um de seus livros escritos em 1748. La Mettrie defende a ideia de que o homem é regido unicamente pelo seu corpo; sua matéria física. Ele acredita que "o organismo determina o essencial da vida do homem... que a felicidade deve ser buscada no bom funcionamento do corpo, e não na

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

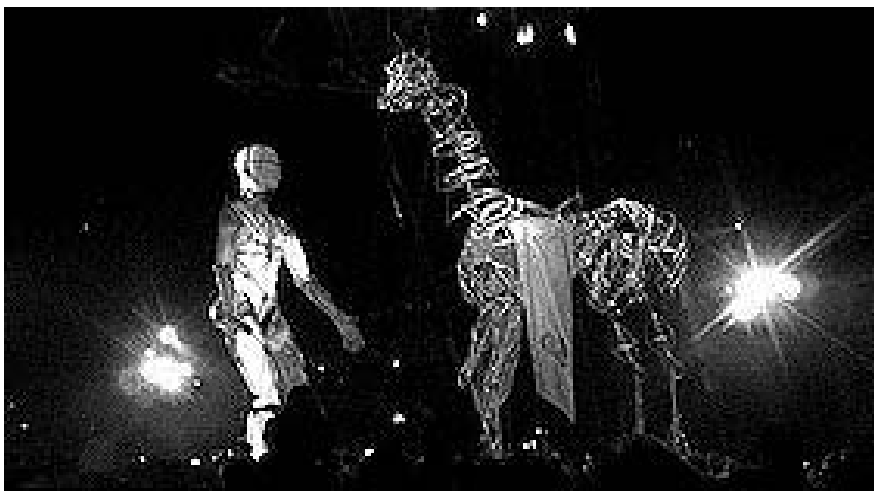


Figura 1 · Imagem retirada do site da Cia. La Fura Dels; peça "Tempo de Encontros" que apresenta como ponto de partida uma reflexão sobre a identidade, memória e futuro. Fonte: http://lafura.com/obras-wip/; altura da imagem: 5,36cm.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

transformação social" (Novaes, 2003: 40). Seguindo sua linha de raciocínio, de maneira extremista, a matéria é suficiente para explicar tudo, pois todo lado psíquico é consequência de uma organização cerebral. A audácia e prepotência de La Mettrie frente a supremacia do corpo sobre a alma foi tamanha, que o filósofo acabou dizendo que o "homem não é unicamente máquina, mas ser mais que máquina":

> *Ignoramos a formação da criatura humana, assim como a de qualquer outra. Observamos como ela cresce e se desenvolve, mas todo esse conhecimento tem relação apenas com o material. As faculdades da alma manifestam-se pouco a pouco. Fortificam-se à medida que são cultivadas e aumentam com a idade. Verificamos em nós mesmos os efeitos surpreendentes dessas faculdades e os conhecimentos que extraímos das ideias abstratas. As observações nos fazem ver que essas faculdade têm ligação estreita e particular com todas as partes do nosso corpo. Como está provado que o homem é um ser composto de duas substâncias, conclui-se com razão que essas duas substâncias são unidas de maneira mais estreita e maravilhosa. Sendo uma dessa substâncias dotadas de um princípio intelectual, o homem não é unicamente máquina, mas ser mais que máquina* (Novaes, 2003: 12).

Unindo-se à essa teoria materialista do ser de La Mettrie e contrapondo a ideia sobre a dualidade corpo/alma, Espinoza afirma que não há diferença de natureza entre o corpo e a alma e sim, que esses dois "corpos" constituem juntos um único ser. O corpo passa ser visto como uma potência de agir e de afetos, como disserta Deleuze em seu livro *Espinoza: Filosofia Prática*. Acredito que o trabalho artístico realizado pelo La Fura dels Baus se assemelhe muito, de certa forma, com os pensamentos desses dois filósofos. Primeiramente com La Mettrie, pois toda experiência performativa se passa pelo corpo e no corpo. Isso não quer dizer que o grupo negue ou isole toda característica psíquica e espiritual sobre seus processos criativos e montagens, mas que o corpo é o elemento essencial para a arte *furera* acontecer. Em segundo lugar, assim como as ideias de Espinoza de que tudo é corpo, a Cia. assume esse ideal em cena, não se interessando em distinguir o que é ator e o que é máquina (assim como já foi dito anteriormente na citação de Fernando Villar). Dentro da linguagem desenvolvida pelo La Fura dels Baus, tudo que se coloca em cena é um corpo expressivo, "executores de ação", ou seja, como diz a própria epistemologia da palavra objeto, de que as coisas sejam colocadas (*jeto*) à nossa frente (*ob*). Tudo que se coloca em nossa frente em cena é um corpo ou objeto provido de sentido e significados, portanto relevantes para toda a engrenagem cênica acontecer. A Cia. busca ver todos os elementos cênicos como potencialidades, assim

como Espinoza, e essa características interdisciplinar entre as artes é o que torna a linguagem *furera* específica e singular dentro das vastas práticas exercidas no teatro contemporâneo. David Le Breton certa vez escreveu em uma de suas obras sobre *O Fim do Corpo*, focando-se no fato de que com o advento das novas tecnologias o corpo tem perdido espaço na sociedade contemporânea. Até então o que nos "enraizava" no mundo, segundo Le Breton, era nossa matéria corpórea "carne". Com o surgimento da internet e das realidades virtuais, essa afirmação se desmancha no ar, pois existem os corpos virtuais, as inteligências artificiais, os corpos cibernéticos, etc. A busca por um corpo ideal que não envelhece e adoece tem levado cientistas à desenvolverem corpos eletrônicos imunes à doenças, morte e deficiências físicas. São esses temas e problemas acerca da sociedade contemporânea que a Cia. busca a matéria prima para seu universo criativo. Definitivamente, a preocupação frente ao fim do corpo ou da supremacia da máquina frente ao humano não é uma preocupação do La Fura dels Baus, como são de muitos outros artistas, mas que não vem ao caso citá-los aqui. Muito pelo contrário, o grupo busca associar-se aos novos estofos maquínicos para a concepção de seus espetáculos multimidiáticos.

Conclusão

Tendo em vista os apontamentos relacionados acima, nota-se que as artes (dança, música, teatro, cinema, artes plásticas, etc.) estão misturadas e conectadas entre si. A idade Pós-humanista, em que vivemos atualmente, tem empregado o uso de novas tecnologias em todos os ramos de pesquisa: filosofia, ciência, medicina, engenharias e também na arte. São inúmeros os artistas que tem dedicado seus processos artísticos entre esse encontro do homem com as tecnologias, como o escolhido nesse artigo, a cia. La Fura dels Baus. Logo, busca-se cada vez mais pesquisas acadêmicas que dediquem seus estudos sobre áreas fronteiriças, como a hibridação homem/máquina e suas problematizações corpóreas em cena. Como se pode notar, a *Cia. La Fura Dels Bau*s não só questiona sobre as formas corporais carnalizadas em cena como também traz á tona a vivência tecnológica por meio do corpo maquínico; a (con)vivência do corpo de carbono com o de silício.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Craig, Gordon (1963). *Da Arte do Teatro.* Lisboa: Arcádia

Deleuze, Gilles (2002) *Espinosa: Filosofia Prática.* São Paulo: Escuta ISBN:978-857-13-7196-5

Le Breton, David. L'adieu au corps, Paris, Editions Métailié, 1999.

Novaes, Adauto (2003) *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Companhia das Letras.

Villar, Fernando Pinheiro (2009) *La Fura dels Baus e performance arte.* Brasil: Ouro Preto: Revista Artefilosofia, n.7, out.2009 — p.186-197

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias contidas na obra de Carusto Camargo

Poetics of Forgetting: memory objects and fictional narratives contained in the work of Carusto Camargo

GILBERTO MENEGAZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); frequenta o curso de licenciatura em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); pesquisador/bolsista CNPq — Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPESQ/UFRGS)

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV) Avenida Paulo Gama, 110, Farropilhas, Porto Alegre — Rio Grande do Sul, CEP 90040-060, Brasil. E-mail: gilbertomenegaz@gmail.com

Resumo: Neste artigo investiga-se o significado do vazio, da ausência, da perda da memória afetiva, pessoal e coletiva, objetivando dar luz a "poética do esquecimento", sentimento que perpassa a produção artística de Carusto Camargo. Conclui-se que seus trabalhos provocam ecos de memória e reflexões sobre o nosso próprio significado diante de um abismo que ali em frente nos espera, o esquecimento.
Palavras chave: Carusto Camargo / cerâmica contemporânea / objetos de memória.

Abstract: *This article investigates the meaning of emptiness, the absence, the loss of affective memory, personal and collective, aiming to give birth to the "poetics of forgetfulness" feeling that permeates the artistic production of Carusto Camargo. The conclusion is that his works provoke memory echoes and reflections on our own meaning before an abyss that awaits us ahead, the oblivion.*
Keywords: *Carusto Camargo / contemporary ceramics / objects of memory.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Este artigo tem por objetivo investigar o significado do vazio, da ausência, da perda da memória afetiva, pessoal e coletiva, dando luz ao que denomino "poética do esquecimento", sentimento que perpassa a produção de Carusto ao longo de sua formação artística e acadêmica. Leva-se em conta as rupturas e deslocamentos ocorridos no seu processo produtivo e modo operatório, que parte da produção em cerâmica feita para as exposições *"Vazocorpos"* e *"Minhas Mortes"*, respectivamente para suas bancas de mestrado (2003) e doutorado (2008) no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), no estado de São Paulo, chegando até a exposição *"Mamilos in Memoriam"* realizada em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, em 2010, onde o artista passa a fazer uso de objetos e imagens em sua obra, propondo arranjos relacionais que sugerem realidades fictícias, a partir e além das suas lembranças.

1. Mudança

O ano de 2007 marca o início de uma nova fase na vida de Carusto Camargo, quando transferiu-se de cidade, mudando sua residência de Campinas para Porto Alegre, onde assumiu o cargo de Professor de Cerâmica, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Deixava para trás 45 anos da sua história, construída por um percurso de idas e vindas entre Campinas e São Paulo, capital, cidade em que nasceu, na busca permanente de resoluções para suas escolhas, marcadas por trocas aparentemente incertas: como a da rigidez fria da matemática, imposta por sua formação de engenheiro, pela plasticidade e calor da cerâmica, uma arte que aprendeu como autodidata. Deixava também seus mais preciosos bens, dois filhos pequenos e o amor de sua nova companheira, lembranças caras e doloridas, como a figura sempre animada de seu velho pai, ainda vivo, e levava a saudade conflituante imposta pelo luto da perda de sua mãe, com quem ele teve, por vezes, um relacionamento difícil.

Diante do convívio com a desconhecida Porto Alegre, Carusto confronta-se com sentimentos ambíguos, como alegria e tristeza, preenchimento e vazio, presença e ausência, lembrança e esquecimento. Neste momento, sua obra dialogava com a morte. Concentrava suas energias na produção de "uma série de urnas cerâmicas lacradas em diálogo com a cultura material dos povos pré-coloniais da Bacia Amazônica" (Camargo, 2012: 1690), da série *Minhas Mortes*, para sua tese de doutorado, que estava em pleno curso.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Falo do universo perdido entre a morte e a vida, revisitado dia-a-dia em toda nossa eternidade, na tristeza do olhar de uma criança, na saudade perdida na estrada de um pai, na escuridão do olhar de um amor que não te quer, na felicidade do gozo dos amantes, na ansiedade de sentir-te morto e renascer todos os dias, e que ainda fazes questão de olhar pelo buraco distante da fechadura das portas de teu ser consciente. Não te assustes, não te quero mal, sim, minha tese é a morte, mas não a de teu corpo físico, mas a de meu corpo poético, que visitarás em minhas mortes, para a tua um dia poder alcançar* (Camargo, 2008: 81).

Em suas andanças pela nova cidade, encontra nas margens do Rio Guaíba, ao caminhar pelo Parque Marinha do Brasil, um nexo com sua tese, percebendo "uma Arqueologia Urbana, contemporânea, viva, que sobrevive esperando a morte", (Camargo, 2008: 115). Por ali residem e circulam os coletores de lixo da região central da cidade.

> *Explorei a cultura material dos sítios urbanos do Parque da Marinha. Em baixo das grutas verdes encontrei vestígios de hábitos alimentares, do manejo do fogo, de fragmento de tecidos, de ossadas de pequenos animais, de hábitos de higiene e saúde, da presença da escrita e de escassos sonhos.* À margem do Guaíba estão os coletores em reunião, carros de coletas de tração animal e a poesia de confronto, enquanto na orla, além dos carrinhos espaçadamente estacionados, um coletor de sorrisos. *Nossas Mortes, somente após morrer e renascer incansável, poeticamente, consegui vê-las e não mais simplesmente transitar pela cidade e pelos diversos povos que a habitam* (Camargo, 2008: 118).

Sua tese nos fala de um homem atormentado, contemporâneo, esquecido, que mora nas ruas. Nos coloca diante de

> *um povo coletor que se desloca à margem, submerso à cidade, selecionando, classificando, analisando, reutilizando, reciclando descartados, desafetos materiais, dejetos orgânicos, que não mais as nossas nobres mesas e casas servem* (Camargo, 2008: 115).

Carusto percebe a realidade da cidade e seus confrontos poéticos. Confronto daqueles que moram nas ruas com a nossa estupidez, arrogância e insensibilidade ao seus gritos.

Anteriormente, para a sua banca de mestrado, Carusto produziu os *Vazocorpos*, esculturas em forma de vasos cerâmicos, em escala humana, onde imprimiu, sobre a superfície da argila, vestígios de seu corpo (Figura 1, Figura 2). "Sua poética partia da observação do vazio físico dentro das cerâmicas e do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

existencial interno a subjetividade" (Camargo, 2003: 5). Neste projeto buscou a reconfiguração da superfície como fronteira entre os universos interno e externo, como uma "membrana que respira ausência e transpira desejo de corporiedade, de constituir-se em memória presente" (Camargo, 2003: 5).

Na construção poética dos *Vazocorpos*, ao impregnar e deixar vestígios ocultos de seu corpo na superfície cerâmica em confronto com o vazio interior, formalmente procura não perder a relação do artista com a sua obra, assim como também faz uma alusão subjetiva ao vazio existencial evidenciado pela perda de sua mãe e sua impossibilidade de reconciliar-se com o tempo passado, para apagar, refazer ou cobrir com o manto do esquecimento as marcas que ficaram decorrentes dos atritos ocorridos.

> *As linhas de movimento, seus contornos, seus volumes e superfícies, sua densidade visual, representavam uma matrona, bela e sensual. Uma mãe modelada. Quis ter-lhe novamente, sentir a materialidade de suas superfícies, a frieza da argila. Gravei-me de corpo e alma, imprimi-me na ausência, fiz-me memória presente. As cavidades de meu rosto, mãos, braços, peito e abdômen ficaram nitidamente marcados. Impregnaram na superfície a forte e densa presença dos fragmentos de meu corpo. Mas, à percepção distanciada, primeira, desarmada, percebo o corpo ausente.* (Camargo, 2003: 25).

Formalmente, nas peças de cerâmica que compõem a série dos *Vazocorpos*, assim como a série de urnas cerâmicas de *Minhas Mortes*, percebe-se que a forma sobrepõe o conceito. A mudança para Porto Alegre alterou a sua rotina, tendo a partir de então, uma intensa atividade como professor acadêmico. Associado a isto, as suas andanças pela cidade e a sua percepção poética, parecem ter estimulado e influenciado as rupturas que passaram a ocorrer no seu processo criativo e produtivo, e sua obra adquire novos contornos.

2. Deslocamento

A necessidade de resgatar sua subjetividade artística/afetiva, fragilizada com o contato exaustivo com a morte durante a produção de sua tese de doutorado, e também pelo rompimento das fronteiras entre o sujeito e o objeto de estudo, por ocasião de sua dissertação de mestrado, levou Carusto a produzir, em 2010, a exposição *Mamilos In Memoriam*[3/5/7]. Esta exposição, que ocorreu no espaço Jabutipê, na cidade de Porto Alegre, é um marco do deslocamento que ocorre na forma como o artista passa a compreender e operar o seu processo criativo, indo além de sua produção em cerâmica contemporânea, integrando outros elementos como fotografias, objetos e utensílios do cotidiano ao seu universo expositivo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

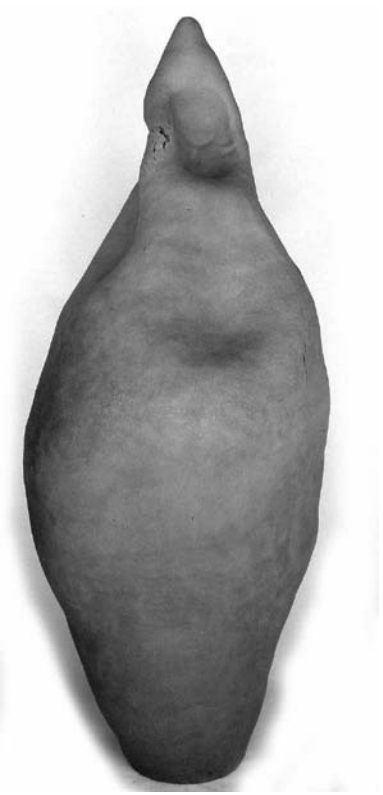




Figura 1 · *Vazocorpo*, 2003,escultura cerâmica, 135 × 53 × 48cm. Fotografia: Carusto Camargo. Fonte: acervo do artista
Figura 2 · *Minhas Mortes*, 2008, urna cerâmica, 115 × 36 × 39cm. Fotografia: Carusto Camargo. Fonte: acervo do artista

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Para esta exposição, passa a modelar uma extensa série de mamilos femininos (Figura 3, Figura 4). A forma uniforme dos mamilos, inicialmente, foi concebida como objetos de design, revestidos com esmaltes de diversas cores. Opta então por usar apenas argilas da cor branca e preta, queimadas a uma temperatura de 1200°C que, posteriormente, foram lacradas em caixas de acrílico. A argila de cor branca ele utiliza para marcar a saudade de sua mãe, propondo um confronto com a argila de cor preta, que simboliza o luto pela perda da mesma. Outra apropriação do mamilo feminino ocorreu reproduzindo, com uma pequena forma de gesso, a imagem do mesmo, fazendo a impressão de múltiplas imagens desse mamilo sobre a parede externa e interna de uma travessa modelada em torno de oleiro.

> *A presença e os vestígios de uma parte de um corpo, que pela saturação da ação de sua impressão se significa não mais como representativo de um corpo específico, mas como um signo universal do materno, configura uma conceituação artística e poética ao interior da travessa impossibilitando seu preenchimento, mesmo que funcionalmente isso ainda seja possível. É no limiar entre a possibilidade funcional de ser um objeto cerâmico de design e a incapacidade de exercê-la, devido* à *instauração de um conceito artístico, que se encontra o amadurecimento da discussão entre o artístico e o utilitário em minha produção e em grande parte da cerâmica contemporânea* (Camargo, 2012: 1692).

Ao visitar antiquários e feiras de usados, paralelamente a produção dos mamilos cerâmicos, o artista passou a perceber objetos e fotografias antigas, que removiam do seu esquecimento antigas lembranças. Passou a adquirir com a intenção de usá-los em seu trabalho, de maneira que pudessem ser percebidos não apenas como registros de suas próprias lembranças, mas provocar associações e narrativas fictícias, propondo uma abertura de diálogo com o outro. Assim, passou a ampliar seu acervo de memórias apropriadas:

> *Ampolas e seringas de vidro utilizadas pela enfermeira, que na minha infância aplicava as injeções na cozinha ao som da caixa de metal vibrando no banho-maria; o barbeador Gilette com o qual, escondido de meu pai no banheiro, fazia minha barba aos nove anos; uma tesoura de costura de minha mãe que eu não podia mexer; uma santinha que ganhei de minha avó; fotografias minhas deitado no berço e sentado na cadeirinha; copinhos de aguardente do gabinete de meu pai; um conector de ferro de passar antigo que estraguei quando realizei meu primeiro curto-circuito antes de entrar no curso de eletrotécnica; um pequeno broche de lapela de minha avó paterna; a fotografia de um grupo de jovens ao lado de um Opala que desejei na adolescência e somente comprei aos 30 anos, entre outros objetos* (Camargo, 2012: 1693).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 01, 2010, tapete de mamilos cerâmicos, móvel de madeira, travessa cerâmica com mamilos femininos impressos, 60 × 150 × 80 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista

Figura 4 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 01, 2010. Detalhe

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 03, 2010, mamilos cerâmicos, armário antigo, vidros de compotas, água, taças de licor, memórias fotográficas, 72 × 49 × 16 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista
Figura 6 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 03, 2010. Detalhe

A composição dos objetos adquiridos com os mamilos cerâmicos, tornou-se determinante para a definição do espaço expositivo. "Qualquer mobiliário, objeto ou utensílio do cotidiano doméstico e urbano tornou-se um potencial elo de relação com o espaço expositivo" (Camargo, 2012: 1694). Ao colocar a travessa sobre o tampo de vidro de uma mesa antiga, que se apoia sobre um tapete de mamilos cerâmicos pretos, propõe "uma transparência entre o luto e o materno e uma contraposição entre o design utilitário da travessa e o vestígio do corpo feminino impresso nos mamilos cerâmicos" (Camargo, 2012: 1694).

Assim passa a construir o que denomina de *Arranjos Relacionais,* em que o conceito sobrepõe a forma (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Ficam evidentes as suas buscas de arranjos que possibilitem novos enredos e narrativas, individuais ou coletivas no espaço expositivo. Ao inserir imagens fotográficas de sua vida familiar e de pessoas desconhecidas, em copos de cachaça, ampolas e vidros de geleias, junto com mamilos cerâmicos, diluídos em água, tenta remover o esquecimento e reativar memórias perdidas, mesmo que de maneira efêmera. A ação da água foi, ao longo dos dias da exposição, desfigurando as imagens, ficando irreconhecíveis, desconstruindo as lembranças, num melancólico rito de esquecimento.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

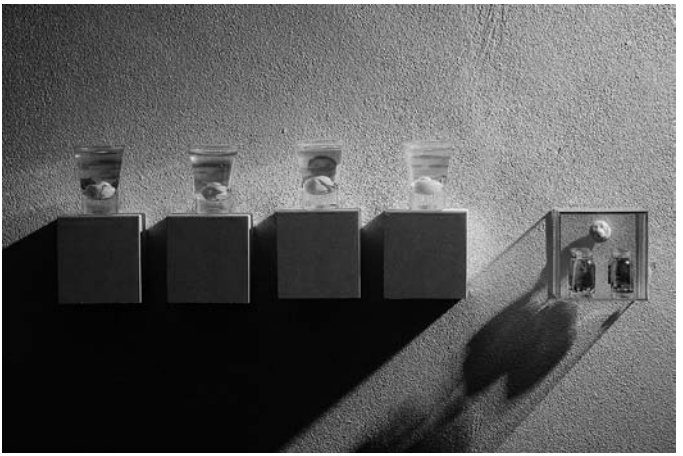




Figura 7 · Arranjo Relacional 2, 2010, mamilos cerâmicos, caixas de MDF e acrílico, copos de aguardente, ampolas de vidro, fotografias do artista e de familiares, resina acrílica, 13 × 55 × 10 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista
Figura 8 · Arranjo Relacional 2, 2010. Detalhe.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusão

Conclui-se que os trabalhos de Carusto, tanto em cerâmica como na construção de arranjos de objetos e imagens, nos apontam para um futuro fim, revisitando o passado, provocando ressonâncias e ecos de memórias, propondo reflexões sobre o nosso próprio significado diante de um abismo que ali em frente nos espera, o vazio, o esquecimento.

Este último, um sentimento que defino como uma sombra invisível, que por vezes nos protege e mantém distante do que não queremos presente, mas que um dia nos cobrirá com seu manto, tecido pelos fios de nossa ausência, que irá nos abrigar para sempre no passado. E esta sombra invisível é um elo poético que encontro nas obras deste artista. A obra de Carusto é um mergulho por este caminho.

Referências

Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo) (2003). *Vazocorpos: vestígios de um corpo oculto*. Dissertação de mestrado em Artes, 2003 69f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: http://www.ufrgs.br/lacad/trabalhos_posgrad/Vazocorpos_Carusto_Camargo.pdf

Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo). (2003) *Minhas Mortes: encontros poéticos suspensos no tempo*. Tese de Doutorado em Artes, 2008, 194f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13249/000643651.pdf?sequence=1

Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo) (2012). "Mamilos in Memoriam: rupturas e deslocamentos de uma produção cerâmica contemporânea." In Geraldo, Sheila Cabo, Costa, Luiz Cláudio da (organizadores). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico]* / Rio de Janeiro: ANPAP. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/carlos_camargo.pdf

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra

Urban frescoes: the art of Eduardo Kobra

GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO*
& LUCIANA MARTHA SILVEIRA**

Artigo completo submetido em 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual, pintor, designer. Pesquisador Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: ghmoro@hotmail.com

**Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Doutorado em Comunicação e Semiótica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Campus Curitiba — Sede Central — Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende considerar as representações do artista brasileiro Eduardo Kobra, analisando brevemente suas influências a partir da arte muralista mexicana no desenvolvimento do trabalho ao ar livre, onde peças artísticas experimentam trocas de informações com o espaço urbano e se fundem à arquitetura da cidade, explorando as possibilidades de interpretação deste meio urbano, que muitas vezes está abandonado e que pode ter a força de democratizar a arte em várias camadas sociais.
Palavras chave: arte / muralismo / história / cidade.

Abstract: *The aim of this work is to analyze the representations of Brazilian artist Eduardo Kobra, briefly considering their influence from the Mexican muralist art in the development of outdoor work, where artistic pieces tries exchange information with the urban space and merge the architecture of the city, exploring the possibilities and interpretations of the urban environment, that is often left unnoticed or simply, a space that, when mutated, has the power to democratize art in various social strata.*
Keywords: *art / muralism / history / city.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Introdução

Nascido no Brasil em 1976, Eduardo Kobra é um artista paulistano. Começou a pintar muros no bairro de Campo Limpo em São Paulo.

Ao longo dos anos, seu estilo se aperfeiçoou e seus traços ganharam detalhes e cores expressivas e realistas. Autodidata, utiliza diversas técnicas dependendo da superficie ou da textura, que vão desde tintas automotivas a pincéis e aerógrafos.

O projeto *"Muros da memória"* visa modificar a paisagem urbana por meio da arte e mostra, de forma nostálgica, as lembranças da cidade. Suas obras remontam o passado e retratam cenas históricas, de forma realista, das primeiras décadas do século XX por meio da arte muralista.

O muralismo como forma de arte e expressão não é uma técnica que pode ser considerada nova. Na década de 1920, desenvolveu-se no México um movimento artístico da pintura mural que tinha como ideal a popularização da arte. Uma arte pública, de cunho político e mais conectada com a sociedade. As transformações sociais produzidas pela revolução mexicana em 1910 contribuíram para o movimento muralista e para uma renovação da arte mexicana. Conforme Vasconcelos (2007, p. 156):

> *A incorporação das tradições populares na arte do século XIX, a laicização dos temas, a busca de um perfil cultural próprio e a revalorização da arte pré-hispânica prepararam o terreno ou deixaram a "mesa posta", conforme Orozco, para que o movimento muralista eclodisse com todo o seu impacto no século XX.*

O muralismo difere de outras formas de arte em diversos sentidos. Sua conexão com a área em que a obra foi produzida é diretamente ligada ao seu processo de produção. Sua vinculação com a arquitetura da região e o efeito que a obra produz no espaço o modifica e, por muitas vezes, enriquece e dá formas a locais que foram esquecidos.

Para o artista Paulo Laurentiz (1991, p.21), o momento de inspiração *"(insight) é uma tradução para o conhecimento humano das manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas"*. Desta forma, podemos supor que o artista muralista é efetivamente inspirado pela paisagem que o cerca, pois o conjunto de suas habilidades e referências mescla-se com os *insights* das imagens do local em que a obra está sendo concebida.

Outro fator é que este tipo de arte não pode ser transportado, ele só pode ser visto naquele ponto e região, e todos os elementos que o cercam (edifícios, avenidas parques e afins) o compõe e são a moldura desta obra, criando uma peculiaridade na forma de ver a arte.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Assim como no muralismo mexicano, onde alguns artistas como Diego Rivera e David Siqueros abordavam temas históricos ou políticos, Kobra utiliza os muros da cidade com um pensamento socialmente engajado, resultando em uma grande exposição de arte democrática a céu aberto.

2. Intervenções urbanas

Uma imagem pode trazer muitos significados e interpretações para o espectador. Uma simples propaganda em um *outdoor* talvez tenha a força de comunicar e induzir sensações mediadas pela imagem. O poder que a imagem tem sobre o ser humano pode talvez representar tanto uma vantagem quanto uma barreira. Sobre isso, Vilém Flusser (1985, p. 7) comenta:

> *Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra — o homem que vive magicamente —, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida.*

O caráter interventor dos artistas de murais é algo que pode ser pensado como uma percepção de espaços urbanos um pouco diferente. Podemos afirmar que uma imagem pode fazer parte de uma composição de certo local, que por muitas vezes está esquecido, e que essa intervenção no espaço pode agregar valores enriquecendo o ambiente. Por este pensamento, a capacidade de fazer e decifrar imagens pode possuir formas que passem a ser consideradas extremamente poderosas quando se trata de veiculações que atingem muitas pessoas ao mesmo tempo, pois cada ser humano pode fazer uma mediação e uma construção diferente da mesma imagem veiculada. O ser humano experimenta capturar momentos e exprimi-los de diversas formas, às vezes icônicas, às vezes conceituais. O pensamento do presente artigo sugere que a imagem, além de ser uma necessidade do ser humano de se comunicar e expressar possui também construções tecnológicas complexas e ricas dotadas de diversos tipos de técnicas e pensamentos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3. O hibridismo artístico e o arquitetônico

No ensaio "Hibridismo Cultural", de 2003, Peter Burke mostra uma linha de pensamento relativo ao fenômeno de miscigenação cultural entre os povos através de perspectivas históricas, música, literatura, linguagens e elementos do cotidiano. O autor afirma que não existe fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, ao contrário, um *continuum* cultural que aos poucos vai se modificando, misturando.

> *Exemplos de Hibridismo Cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo globo como na maioria dos domínios da cultura-religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música* (Burke, 2003: 23).

Porém, alguns elementos deste "hibridismo" às vezes podem gerar mudanças na história e na constituição de um local, de tal forma que simplesmente não existam mais vestígios de sua evolução, trazendo a noção para o espectador de que o local nasceu com este formato.

Considerando que artistas como Kobra possuem influências das artes mexicanas, do grafite norte-americano e que o próprio muralismo é fruto das técnicas renascentistas de afrescos, podemos afirmar que este tipo de "hibridismo artístico" acaba por contestar o "hibridismo arquitetônico". Para Peter Burke esse tipo de influência existe desde os tempos em que os seres humanos trocam experiência e integram valores de outros povos aos seus:

> *Alguns exemplos de hibridismo arquitetônico ainda conseguem nos surpreender, quando não nos chocar, como no caso das igrejas da Espanha com ornamentos geométricos dos séculos XV e XVI lembrando aqueles das mesquitas feitos por artesãos que eram quase que certamente aberta ou dissimuladamente muçulmanos. Por sua vez, na Índia no século XV, algumas mesquitas foram construídas por artesãos hindus que utilizaram fórmulas decorativas que haviam aprendido em seus próprios templos. Igrejas jesuítas de Goa e Cuzco empregaram artesãos locais e combinaram estruturas renascentistas italianas ou barrocas com detalhes decorativos de tradições locais, hindus, islâmicas ou incas* (Burke, 2003: 24)

Mas, assim como existe a integração, existe também a contestação e no caso da arte muralista este tipo de pensamento vem socialmente engajado e estampado na própria superfície que se quer criticar. Desde edifícios a muros, a arte visa contestar e fazer pensar por meio da imagem.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

4. Muros da Memória

O projeto *"Muros da memória"* iniciado em 2008 em conjunto com os profissionais que fazem parte de seu estúdio, o "Studio Kobra", fundado em 1990, visa resgatar este "passado perdido" e artisticamente mostrar a riqueza da história de um país que aos poucos pode se apagar. O projeto já conta com mais de 20 obras espalhadas por cidades do mundo todo, sendo que o maior deles está localizado na Avenida 23 de Maio em São Paulo e possui mais de 1000m².

A técnica para a produção da obra foi conseguida por meio de tintas spray, pincéis e máscaras. A riqueza de detalhes dá impressão ao espectador de que a pintura são fotos de verdade coladas como um papel de parede nos muros. Cada obra demora no mínimo três meses para ser concluída, dependendo do tamanho, do local e do acesso.

Outro fator interessante deste tipo de arte é que com ferramentas como o *Google Street View*, que permite navegar pelas ruas de várias cidades do mundo para quem possui acesso a um computador com internet, existe a possibilidade de ter um museu virtual com as obras expostas. Obviamente a sensação de ver algo ao vivo é um pouco diferente, mas mesmo assim é uma experiência válida.

Conclusão

A arte muralista, dependendo de seu autor, é algo que possui uma gama de significados. Sua mensagem através da arte não só ilustra e embeleza o cotidiano, como também a entrega para o mundo, ou seja, deixa de ser propriedade do artista. A partir do momento em que a obra está ali, cada espectador a vê e a resignifica de alguma forma e assim torna-se proprietário desta, como destaca Laurentiz:

> *O artista, quando acaba de produzir um trabalho, automaticamente deixa a posição de produtor e passa para a condição de primeiro espectador da obra, passando a observá-la com olhos críticos de interprete* (Laurentiz, 1991: 125)

As imagens são peças fundamentais de mediação para a comunicação entre o autor da obra e quem a visualiza. A característica interventora nos espaços urbanos exige uma aguçada percepção do artista na identificação com o local e para a técnica que vai ser utilizada. Se não existirem essas percepções, a imagem pode mais sujar o lugar como uma pichação do que vir a ser uma arte propriamente dita. É importante para o muralista ser interventor em um espaço e mais importante ainda saber intervir nele.

Como analisado durante o texto, as paisagens se modificam e em diversas vezes o novo acaba sobrepondo o antigo, deixando poucos traços de história no

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Imagem do projeto "Muros da memória", Avenida 23 de Maio —São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados via *Google Street View* no endereço http://goo.gl/maps/w7TzU.
Figura 2 · Imagem do projeto "Muros da memória", Avenida Morumbi — São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados *via Google Street View* no endereço http://goo.gl/maps/sS9oo
Figura 3 · Imagem do projeto "Muros da memória", Avenida Sumaré — São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados via *Google Street View* no endereço http://goo.gl/maps/GVskL.

local. Mas essas mudanças e "hibridizações" por vezes são consequências do tempo e da mudança, assim como a alma do artista de buscar referências nos mais diversos pontos da história e das culturas. E essa cultura está sempre se modificando, sempre em mutação como analisa Laurentiz:

> *Toda vez que o homem pratica uma ação, no interior desta, pode-se encontrar a experiência de uma prática anterior, mostrando que o conhecimento é evolutivo, não num sentido progressista, mas adaptado às outras condições emergentes* (Laurentiz, 1991: 111)

Quando vamos a um museu olhar um acervo específico ou visitar uma exposição de um artista, todos entramos com a idéia do que queremos observar, e já estamos focados no tipo de imagem que iremos ver. A arte de rua não possui essas amarras. É como a diferença entre colocar uma música de um CD ou um mp3 escolhido por nós ou escutar uma música em uma rádio local. Obviamente que a música que escolhemos tem o nosso gosto e já sabemos o que irá tocar, às vezes sabemos até a ordem, mas escutar algo no rádio é descobrir e conhecer o inusitado, que por muitas vezes pode não agradar, mas às vezes fascina e nos traz conhecimento de algo novo e belo.

A arte de Eduardo Kobra talvez seja uma dessas músicas inusitadas ouvidas em uma rádio que podem causar paixão. Ao dobrar em uma esquina de uma rua da cidade sem maiores pretensões nos deparamos com imagens realistas e com forte carga emocional e nostálgica, que nos traz uma gama de relações culturais e estéticas que, se olharmos com atenção, talvez possamos ver que a arte não vem apenas para embelezar ou ilustrar. Ela possui ciência no olhar, na técnica e na forma de representar.

Referências

Burke, Peter (2008) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos.

Flusser, Vilém (1985) *A Filosofia da Caixa Preta*. 1ª Edição. São Paulo: Hucitec Editora, 1985.

Laurentiz, Paulo (1991) *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora Unicamp.

Vasconcellos, Camilo de Mello (2007). *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*, São Paulo: Alameda,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Corpo como suporte privilegiado de Ornamento

The Body as a privileged support of Ornament

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual, joalheira. Licenciatura em Artes/Plásticas/ Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Teorias de Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Escola Secundária Fernando Namora. Rua Luís Vaz de Camões, 2650 Amadora, Portugal. E-mail: lab.d.arte@gmail.com

Resumo: Através da obra de várias artistas, este artigo propõe-se demonstrar como o corpo tem sido sempre o suporte privilegiado de ornamento e como as práticas de modificação corporal, que existem há milhares de anos, foram retomadas na joalharia contemporânea, mas com novas abordagens, que levaram à redefinição do conceito de joalharia e a um esbater de fronteiras através do encurtamento do campo da não-joalharia.

Palavras chave: corpo / joalharia efémera / marca / pele.

Abstract: *Through the work of several artists, this paper aims to demonstrate how the body has always been the privileged support of ornament and how body modification practices, which have existed for thousands of years, have been incorporated in contemporary jewelry, but with new approaches, which led to a redefinition of the jewelry concept and to a blurring of lines by shortening the field of non-jewelry.*

Keywords: *body / ephemeral jewelry / mark / skin.*

Introdução

O corpo é um espaço territorial que tem sido alvo de decorações diferentes segundo os países e as épocas. Corpo escrito, tatuado, perfurado, através do qual o indivíduo se relaciona e interage com o mundo e com o outro.

Em certos países, regiões ou sociedades a lei do grupo podia ser figurada nos

corpos narrando ritos de passagem. As práticas de modificação corporal existem há milhares de anos, como as tatuagens na Oceânia, as perfurações na Ásia e na América e a escarificação em África.

O Ocidente também criou as suas marcas duma forma mais simples quer como identificação de género ou de ritual de passagem como a perfuração das orelhas nas raparigas logo à nascença, o uso de anéis de noivado e de casamento, ou duma forma mais dramática, como identidade de grupo de exclusão da sociedade através da marcação no pulso dos judeus do seu número nos campos de concentração, ou das tatuagens de guerra no braço dos soldados, ou em metade da cara nos Comandos, ou ainda nas prisões.

Quer sejam objetos, quer sejam marcas sobre, sob ou dentro da pele, todas se podem catalogar como ornamento do corpo.

Redefinição de ornamento

A joalharia contemporânea tem pegado nessas práticas e criado novas abordagens. Podemos encontrar a ideia de tatuagem nas jóias anti-bacterianas de Inês Nunes (Figura 1).

Esta peça que consiste num adesivo cirúrgico onde foi estampada uma jóia tradicional do século XVIII, para além de conter a ideia de perversão de tatuagem, ao deixar de ser subcutânea para ser aplicada sobre a pele e por não ser fixa, visto que é uma jóia de pôr e tirar está liberta do carácter permanente, contem também a perversão do conceito de jóia, de algo valioso, dado que o seu custo se torna acessível a qualquer pessoa.

Antigamente um ornamento era criado para estabelecer uma ligação direta com o corpo que a portava. Apesar de qualquer peça de joalharia, tal como qualquer outra peça de arte, estar sempre investida dum significado mesmo para além da intenção do artista, a jóia só atingia o seu significado pleno quando era usado. Presentemente a ideia de jóia alargou-se de tal maneira que pode representar um desafio para o seu portador, podendo mesmo não ser portável e ser mais importante o conceito político e social que ela contem.

Inspirada pela joalharia inovadora da década de 1970, Tiffany Parbs dedica-se ao espaço íntimo e preocupa-se especialmente com as características e as marcas que o corpo adquire ao longo do tempo. Com o seu trabalho pretende ampliar o conceito de joalharia, aumentar o campo do espaço público e debruçar-se sobre o espaço íntimo. Fascina-a a relação do corpo com o ornamento e as marcas que o corpo adquire com o tempo.

Desafiando e alargando a definição de joalharia, Parbs desenvolve uma investigação continua sobre as marcas deixadas pelas jóias no corpo, depois do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Inês Nunes, *Penso*, adesivo compressa com película de prata e estampagem, 2008. Foto: C. B. Aragão. Fonte: cedida pela artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

seu uso, criando assim a joalharia efémera. Para demonstrar como a superfície da pele pode ser manipulada, Parbs selecionou uma série de palavras como etch, "itch", "bruise", "pucker", "clamp", "restrict", "burn" e "cut" e começou a criar jóias que infligissem efeitos diferentes e transitórios no portador (Figura 2).

Criou carimbos para imprimir a palavra "etch" (gravar) sobre a pele, enquanto que uma erupção temporária resulta da aplicação do carimbo *Rash* (erupção) (Figura 3).

Do emprego das *Abash,* argolas de metal com palavras em alto relevo, resultam contusões e o *Blister Ring*, causa literalmente uma bolha em forma de anel, a qual resulta duma queimadura (Figura 4).

Esta utilização da pele como um envolvente complexo de tempo e espaço é ainda reiterada na obra em que tem a palavra "RAW" foi queimada na região delicada do decote (Figura 5). A artista apropria-se do corpo, como se fosse a superfície plana duma tela, usando a pele como uma película fotográfica e expondo-a deliberadamente a manchar ao sol. Aqui o ornamento é formado a partir da matéria biológica da própria pele.

Também nesta linha temos o trabalho de Madeleine Furness, cuja joalharia se inspira nas marcas de colares, anéis, brincos ou *zippers*, deixadas na pele de pessoas vítimas de relâmpagos. A artista colecionou documentos destes acontecimentos e conseguiu compilar um enorme arquivo fotográfiaco deste fenómeno. Também colecionou uma série de fios, pendentes e argolas de brincos em segunda mão, que poderiam ser uma ameaça em potência para o portador que fosse atingido por um relâmpago, tornando-os inofencivos porque os cobriu com uma película de borracha sintética. Esta ideia representa a preversão da ideia de amuleto, ou ornamento curativo ou de proteção, visto que estas peças traziam malefícios a quem as usava durante uma trovoada. Furness faz a associação das fotografias com as peças de joalharia antigas que expõe dentro dum estojo onde mandou gravar um aviso de utilização que alerta as pessoas para retirarem todos os objetos de metal em caso de tempestade com relâmpagos (Figura 6, Figura 7).

Para além desta série de joalharia, *Lightning Safe,* Madeleine também faz fotografias das marcas deixadas pela roupa na pele, marcas de *zippers*, ou marca das ilhós dos ténis série *Lightning injury* (Figura 8).

Também duma forma conceptual e utilizando a fotografia como mediação, Tiffany Parbs tenta anular os efeitos do tempo sobre a pele. Por isso, a cirurgia estética também tem constituído motivo de trabalho para Parbs. Ela explora a procura de identidade das pessoas através de jóias. O seu trabalho problematiza os processos cirúrgicos que pretendem apagar vestígios dermatológicos do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







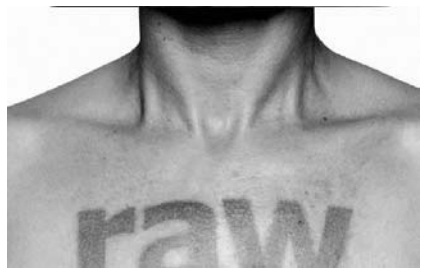
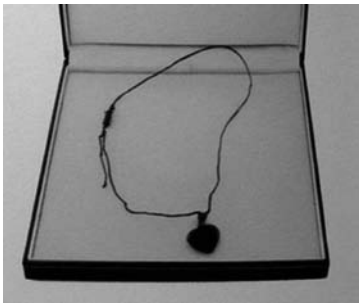


Figura 2 · Tiffany Parbs, *etched*, 2004. Pele, impressão digital 33 × 47 × 4 cm. Foto: Greg Harris. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs
Figura 3 · Tiffany Parbs, *Rash*, 2004, pele, impressão digital, dimensões variáveis. Foto: Greg Harris. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs
Figura 4 · Tiffany Parbs, *Abash Knuckledusters*. Prata, patine, 9 x 1,2 x 3,8 cm, 2005. Foto: Terence Bogue. Fonte: http://blog.goo.ne.jp/pointdpo/e/ab48f5b370879113ad1a097d947cddd2
Figura 5 · Tiffany Parbs, *Bake*, 2008. Queimadura solar, pele, impressão digital, 33 × 47 × 3.5 cm. Foto:Terence Bogue. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figuras 6 e 7 · Madeleine Furness, *Lightning Safe*, pendente de colar e estojo. Prata, plastificação em borracha sintética, caixa, forro, gravação. Caixa: 20 x 20 x 20 cm, 2004. Foto: R.Turner. Fonte: http://blog.goo.ne.jp/pointdpo/e/ab48f5b370879113ad1a097d947cddd2
Figura 8 · Madeleine Furness, *Lightning injury*, colar, fotografia a cor emoldurada. Moldura: alumínio, 41 x 31 cm, 2002. Foto: R.Turner. Fonte: http://www.onbord.com/MadeleineFurness/furness.html

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

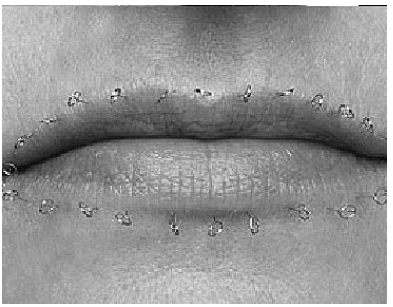






Figura 9 · Tiffany Parbs, *cosmetic*, 2006. Pinos em aço inoxidável, impressões digitais, 33 × 47 × 3.5 cm. Foto: Terence Bogue. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs
Figura 10 · Tiffany Parbs, *Clamp*, 2008. Prata fina, elástico, impressão digital, 33 × 47 × 3.5 cm. Foto:Terence Bogue. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs
Figura 11 · Tiffany Parbs, *extension*,2008. Cabelo, cabelo, impressão digital, 33 × 47 × 3.5 cm. Foto:Terence Bogue. Fonte: http://www.klimt02.net/jewellerers/tiffany-parbs

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 12 · Teresa Milheiro, *The Aunt's Cow Wears Braces*, Colar, prata oxidada, dentes de vaca, aço inoxidável, aparelho ortodôntico, 2005. Foto: Luís Pais.

tempo. Como suporte usa o seu próprio corpo para alargar os limites do que entendemos como jóias, bem como os de pele. Para além das nódoas negras, queimaduras e cicatrizes, inflige também alfinetadas na pele ao aplicar uma série de pequenos pinos de aço inoxidável na linha da periferia do olho e da boca, recordando as linhas de corte preparatórias do cirurgião (Figura 9).

Ao problematizar os limites do corpo e questionar o uso de instrumentos cirúrgicos para o embelezamento do corpo, ela subverte a ideia tradicional de beleza, pois cria instrumentos que desfeiam o seu portador (Figura 10).

Este questionamento é feito também através de extensões de cabelo que ela coloca nas pálpebras, como se fossem as pestanas, criando, ao mesmo tempo, uma ambiguidade entre o cabelo e as pestanas (Figura 11).

Outra artista, Teresa Milheiro, explora duma forma acutilante a obsessão com a imagem física, focando a crescente predileção generalizada pela juventude e pela beleza. Teresa procura destacar duma maneira original, a relação entre a arte, a moda, a política e a ciência.

Embora a sua joalharia, à primeira vista, possa parecer um ornamento de joalharia tradicional, ela encerra sempre uma crítica à sociedade. A actual mania doentia de manter a juventude através de injeções de botox ou de cirurgias, foi motivo para a sua peça *Be Botox Be Fucking Beautiful*. Esta peça é um *kit de botox* que se pendura ao pescoço para que se possa combater as rugas em qualquer lugar e a qualquer hora.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Num mundo onde se dá tanta importância à perfeição do corpo, este colar frio e pesado, quase ameaçador porque lembra um instrumento de tortura em miniatura, torna-se um objeto perturbador para quem o use, contrastando com a mensagem inscrita nele.

Noutra peça, Milheiro ironiza sobre o uso quase patológico dos aparelhos para endireitar os dentes, combinando materiais pouco ortodoxos na joalharia atual, mas cheios de significado, que apesar de terem uma forma agressiva são de enorme beleza (Figura 12).

Conclusão

O corpo sempre foi um suporte e veículo de circulação de grafias, um espaço de partilha, um livro aberto. Levando até ao outro mensagens codificadas que pressupõem uma iniciação à leitura do discurso simbólico introduzido na carne através de inscrições, incisões ou modificações corporais.

O avanço tecnológico tem feito evoluir todas as práticas de modificação corporal quer pela utilização de novos instrumentos e materiais, quer pela incorporação de novos objectos. E, sendo o corpo o suporte privilegiado do ornamento, a joalharia contemporânea tornou-se um campo estudo e de aplicação de novos conceitos.

A década de 1970 funcionou como um laboratório de experimentalismo e de vanguarda no contexto artístico contaminando também a prática da joalharia. Casando a joalharia conceptual com a fotografia como meio intermediário de registo, as fronteiras entre o campo da joalharia e da não-joalharia foram-se diluindo. O campo da joalharia contemporânea está cada vez mais aberto, multiplicando-se em diversas direções e desenvolvendo um diálogo entre teoria e técnica que tem ajudado a ampliar o nosso relacionamento com a pele de nosso próprio corpo, o que nos tem proporcionado um grande entendimento dos valores pessoais e sociais.

Referências

AAVV, (2006) *New Directions in Jewellery II*, London, Black dog publishing. ISBN 10: 1904772552. ISBN 13: 9781904772552.

Abellón, Miquel, 2010) *Dreaming Jewelry*, Instituto Monsa de Ediciones. ISBN 978-84-96823-17-4. DL: B-11263-2010

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Cartografias de si: a partir do livro de artista *One Week* (2011) de Isabel Baraona

Cartographies of itself: from One Week (2011) by Isabel Baraona

JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista plástica. Investigadora nas áreas de museologia, artes e cultura contemporânea; consultora de educação artística. Habilitações: Licenciatura em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR); Mestrado em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: artista e investigadora independente. E-mail: joanahmarques@gmail.com

Resumo: Tomando como objecto de análise o livro de artista "One Week" (2011), de Isabel Baraona, procuraremos explorar os diálogos estabelecidos com o filme homónimo que o inspirou, contextualizando-o na obra da autora. Faremos ainda uma breve problematização a partir de um elemento central, a casa, e dos conceitos de habitar que lhe estão subjacentes.

Palavras chave: One Week / Isabel Baraona / Buster Keaton / casa / habitar.

Abstract: *Taking the book "One Week" (Isabel Baraona-2011) as the object of analysis, will try to explore the dialogues established with the namesake moovie that it inspired, contextualizing it in the work of the author. We will also have some questioning, starting from a central element, the House/Home, and the concepts of dwelling that are underlined.*

Keywords: *One Week / Isabel Baraona / Buster Keaton / house / dwell.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Isabel Baraona (1974, Cascais) é artista plástica, licenciada em Pintura pela La Cambre e docente na ESAD.CR. O seu trabalho desenvolve-se sobretudo à volta do desenho que com frequência materializa em livros de artista.

One Week (2011) de Isabel Baraona, editado pela Ao Norte na coleção "o filme da minha vida", nasceu a partir de uma interpretação idiossincrática do filme "One Week" (1920) de Buster Keaton. O filme relata a construção de uma casa "faça-você-mesmo" por parte de um casal recém-casado. A casa apresenta-se em caixas numeradas que, por intervenção de um terceiro personagem, são renumeradas. A narrativa é então construída à volta da luta do casal para montar esta impossível casa segundo uma lógica adulterada: a porta de entrada no primeiro andar, o telhado de lado, o lavatório do lado de fora da parede da casa, degraus que não começam no chão. Esta edificação é fatalmente marcada por uma série de eventos que vão determinar a sua destruição; ainda assim, o casal mantém-se unido.

Procuraremos neste artigo evidenciar os diálogos entre o livro e o filme que o inspirou, contextualizando o primeiro no corpo de obras da autora. Procederemos ainda a uma breve problematização a partir de um elemento central nesta obra, a casa, e dos conceitos de *habitar* que lhe estão subjacentes.

Cartografias de si

Ainda que não seja ilustrativo, "One Week" de Isabel Baraona nasce de uma estreita ligação com a obra de Keaton. Não existem decalques das cenas do filme mas apropriações, assim como referências directas ao nível narrativo e gráfico; no entanto a trama foi recriada de forma a permitir explorações próprias. Trata-se de um exercício de diálogo com o mundo a partir da aproximação a um outro, um artista e a sua obra. A artista utiliza a metáfora presente no filme para problematizar questões interiores, o que se traduz no exercício de procurar em Keaton aquilo que lhe diz respeito, aquilo em que a obra lhe toca e cruzá-la com outras referências e questões que são muitas vezes transversais ao corpo de trabalho já produzido.

O resultado foi um livro, monocromático como o filme, de quinze por dez centímetros com 34 páginas desenhadas, que se inicia com um (auto)retrato — a apresentação da personagem feminina (Figura 1). A sua narrativa pode ser decomposta em: 1) introdução das personagens — marcada essencialmente pelos retratos das personagens, do casal e dos sonhos; 2) a confusão — corresponde ao período da montagem da casa que é também a montagem da vida em comum. É um período de questionamento e angústias em que as coisas não têm ainda os

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





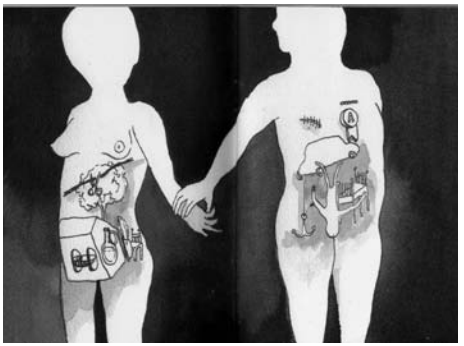


Figura 1 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 1. Fonte: One Week.
Figura 2 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 22. Fonte: One Week.
Figura 3 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 8-9. Fonte: One Week.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

seus sítios; 3) inauguração (*welcome)* — a apresentação; 4) a casa estranha — disfuncional, desfigurada; 5) a separação (*could you come home?)* — existe um momento de separação que nunca é referido nem intuído no filme; 6) a tempestade — que determina a transformação da casa; 7) a promessa — o fim da narrativa, que é também um novo começo — a casa sobrevive, transforma-se, e inicia um novo caminho, comum.

A questão do formato aqui é essencial: o livro é um objecto de proximidade porque o podemos tocar, manusear, transportar, porque nos permite abrirmo-nos a novos mundos; é um objecto que veicula em si algum grau de intimidade — um tema recorrente nas obras de Baraona. Por outro lado este formato é o meio por excelência para contar histórias — e são histórias desenhadas as obras de Baraona.

Estas obras são frequentemente impulsionadas pela leitura de diversos textos, mitológicos, contos infantis, bíblicos ou, neste caso, um filme, da qual a artista recolhe sugestões, impressões que, através de evocação ou apropriação, são transformados em fábulas pessoais. São obras com um forte carácter narrativo que a artista explora em toda a sua potencialidade e onde o modo de construção da narrativa é tão importante quanto o conteúdo. Toda a linguagem, e também o desenho enquanto tal, "é uma ferramenta de substituição que visa preservar uma memória, ciclicamente alterada no (e com o) contínuo passar do tempo" (Baraona, 2009: 111). Assim, o imediatismo quase instantâneo associado ao desenho, que surge sem esboço como resposta a uma leitura, permite estruturar o pensamento no gesto e é a rapidez que clarifica as ideias. É, como diz a autora, como se o papel devolvesse o gesto correspondente à imagem, ou seja, devolvesse a dose de violência exercido sobre si; é como se o suporte já contivesse o desenho que, arqueologicamente, deve ser trazido à superfície (Viana, 2012).

Isabel Baraona apresenta-nos uma obra sobre a difícil construção da relação íntima entre duas pessoas, sobre a dificuldade do desejo pelo outro, não na forma de poder e dominação mas na forma de uma procura conjunta. Através da metáfora da *casa estranha* (Figura 2) — que se torna, em última análise, inabitável — a artista reflecte sobre os modelos e as expectativas sociais em relação à mulher, à família, às relações pessoais e aos papéis tradicionalmente atribuídos a cada género. Trata-se de um exercício de profundo questionamento, sem censura, destes modelos que são abordados através de arquétipos: a mulher cujo contorno inclui os sapatos de salto-alto, a saia que define a sua condição feminina, a atribuição do espaço da acção e do mérito ao homem (o carro, a âncora, a medalha), deixando à mulher o espaço doméstico (agulha e linha, a faca, a forma da casa), onde predomina a passividade (Figura 3). Mas está também

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

presente uma reflexão sobre as expectativas emocionais e materiais associadas ao "ser casal": estar apaixonado, constituir família, ter um carro, ter uma casa. A estas exigências a artista responde com uma dualidade cómico-trágica sem moralidade: o objectivo final é sobreviver à *tempestade simbólica* — ou, no caso de One Week (2011), à metamorfose veiculada pelo e com o outro sobre a forma de amor/desejo para o qual é preciso construir e percorrer um caminho próprio, íntimo, singular.

Mas este livro permite também uma abordagem particular a um elemento já trabalhado pela artista noutras séries mas ocupa aqui um papel central e adquire uma dimensão que se diferencia da de Keaton: o elemento casa.

Bachelard apresenta-nos a casa como o espaço por excelência de criação de raízes do homem no mundo, um espaço vital para a integração de pensamentos, memórias e sonhos — é também a casa que "mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida" (Bachelard, 1993: 26).

A casa de Baraona não foi, como a de Keaton, sabotada; ela foi construída com esforço mas não serve, literalmente, ao casal — é como uns sapatos demasiado largos. Mais do que estranha esta é também uma *casa estrangeira (de e a si*). Os personagens esforçam-se por corresponder à expectativa, por seguir a regra: montaram a casa, fizeram a inauguração, mas depois veio a tempestade. Eles não encaixam no modelo que lhes é imposto — porque não querem, não lhes faz sentido, ou porque a sua natureza não lhes permite. E é por isso que a casa que a casa lhes é estrangeira, é-lhes estranha no interior de si próprios.

Assistimos assim a uma desconstrução face aos modelos sociais, que são encarados como não sendo mais do que indicações genéricas sobre o que é expectável de cada um. É preciso escapar a esse primeiro modelo que não deve ser, de modo algum, o objectivo final: é preciso individualizá-lo, cosê-lo à pele, torna-lo interno. Este é o processo a que assistimos em One Week (Baraona, 2011): no fim aquela casa já não existe mas ainda assim sobrevive; ela é já outra, e o casal segue estrada fora à procura de si e da casa que se vai fazendo à sua medida.

É também já desta metamorfose que fala a artista no início do livro: as caixas têm já a forma de casa — uma sombra, um contorno, um corpo aparente. Durante todo o livro, e nas várias representações ao longo da obra de Isabel Baraona, são sempre abertas estas casas; há uma transparência que é transversal a estas representações, seja na sua não opacidade ou na estrutura que se apresenta incompleta para nos permitir contemplar parte do seu interior. É uma casa que reflecte as personagens que a habitam: a configuração dos corpos, os arquitectónicos e os humanos, são modelados a partir da subjectividade interna dos personagens (Figura 4). Assim, a casa é, na obra de Isabel Baraona, um duplo do corpo ou o seu reflexo interior — está por isso a si subjacente uma dualidade no conceito adjacente ao elemento

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

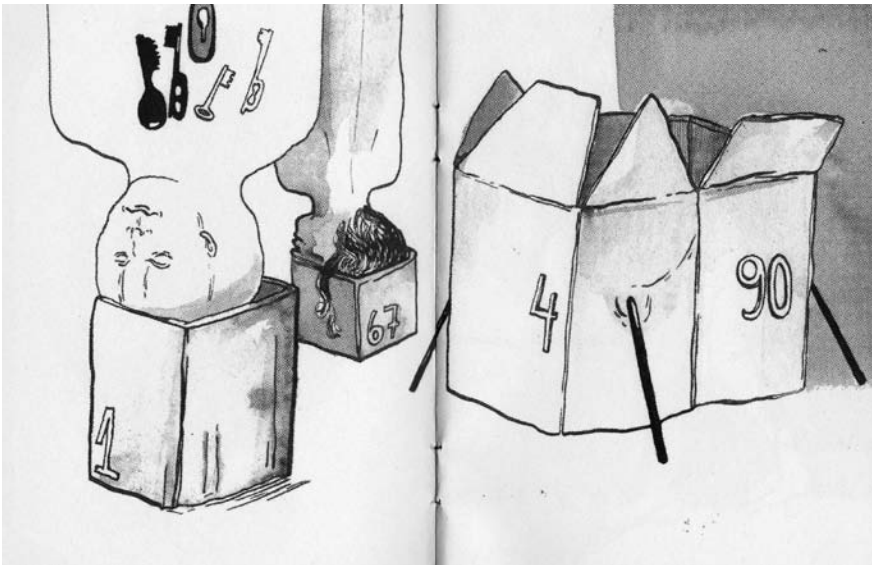


Figura 4 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 14-15. Fonte: One Week.

casa, o habitar: é a alma que habita o corpo e o corpo que procura habitar a casa.

Habitar é o traço fundamental do Ser-Homem: o Homem é à medida que habita (Heidegger, 2001). Heidegger identifica a origem da palavra habitar em *Bauan* (construir) e indica-nos 3 premissas para este conceito: a) construir é propriamente habitar; b) habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; no sentido de habitar, construir desdobra-se em dois sentidos — *colere*, referente ao cultivo e crescimento (de onde virá depois a palavra Cultura) e *aedificare*, referente à edificação de construções. Heidegger (2001) diz-nos também que não habitamos porque construímos, mas construímos porque e à medida que habitamos; habitar é assim demorar-se junto das coisas; é permanecer.

Encontramos nas casas de Isabel Baraona este habitar que está intimamente ligado ao construir. As suas casas estão sempre em construção: representativamente — são por natureza inacabadas — mas também simbolicamente, na construção de um percurso, e concretamente na construção do seu próprio pensamento). Elas são tributárias das premissas base do habitar: cultura e edificação. E é este seu estado de permanente impermanência, de (re)construção, de transparência, de metamorfose, que nos permite esta intuição.

Conclusão

A casa é o cenário do primeiro amor e do primeiro drama; é o lugar de todos os segredos e das primeiras relações afectivas. É um espaço físico concreto, delimitado, ordenado por afectos e lógicas que criamos com os objectos e os outros neste espaço; a casa é o nosso mapa habitado. Assim, habitar a casa, é também buscar a aderência às imagens dos nossos [íntimos] itinerários espaciais (Bachelard, 2008). E é por meio destas imagens que a casa cumpre uma função integradora de pensamentos, sonhos e lembranças: na obra de Baraona a casa não só cumpre como problematiza esta mesma função. Estas casas são ainda lugares iniciáticos que instruem sobre o mundo e a sobrevivência e permitem dizer, como dizia Bachelard (1993: 62).: "contra tudo e contra todos serei um habitante do mundo, apesar do mundo".

One Week (2011) é mais um testemunho de uma procura incessante por um registo, um mapeamento ou *cartografia* de si — dos seus lugares, das suas referências, dúvidas, afetos, angústias, vivências — onde o desenho se apresenta como um instrumento de (auto)esclarecimento, de lucidez. Inserido numa linha de pensamento própria e constante na obra da artista, onde a autorrepresentação é um tema transversal, este livro veicula questões relacionadas com a intimidade e o universo feminino. Juntas as séries de desenhos e os livros de Isabel Baraona formam o corpo de uma autobiografia ficcionada.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bachelard, Gaston (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 8533602340

Bachelard, Gaston (2008). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788533624184

Baraona, Isabel (2009) *Autor de um mundo, autor de si*, Cadernos PAR — Pensar a Representação, número 4. ISSN 1647-2063

Baraona, Isabel (2011) *One Week*. Viana do Castelo: Ao Norte. ISBN 9189899750401

Cardoso, Catarina Figueiredo (2011). *A Woman's World: the Artist's Books of Isabel Baraona*, The Journal of Artists' Books, N. 30 (USA)

Heidegger, Martin (2001) *Construir, habitar, pensar*, Ensaios e Conferências, Petrópolis: Vozes Editora.

Keaton, Buster (1920) *One Week* [filme]. Produção Metro Picture Corporation, duração 19'

Viana, Carlos Eduardo (2011) *Isabel Baraona* [Registo Vídeo]. Produção Ao Norte, duração 21'34.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La temporalidad y sus espacios. La fotografía como lugar de acontecimiento

Temporality and its spaces. The photography as event's place.

JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista y profesor universitario. Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jcantalozella@ub.edu

Resumen: En el trabajo de Marc Larré se invierten las lógicas disciplinares: el espacio escultórico se crea a través del tiempo fotografiado y, a su vez, la fotografía es el material con que se esculpe el volumen. Los resultados son una suerte de trampantojos que confunden la visión y proporcionan una levedad ilusoria a la presencia escultórica. Aquí se propone un análisis que hace hincapié en las problemáticas relacionadas con la imagen física y la virtual.
Palabras clave: Larré / escultura / fotografía / instalación / acontecimiento.

Abstract: *In the work of Marc Larré various disciplinary logics come together: sculptural space is created through photographed time and, in turn, photography is the material out of which volume is sculpted. The results are a set of illusions that confuse the vision and which provide an illusory lightness to the sculptural presence. This article analyses his work emphasizing the problems associated with the physical and virtual image.*
Keywords: *Larré / sculpture / photography / installation / event.*

Introducción: Dando pasos a la deriva

A mediados de los años noventa, Marc Larré (1978) decidió instalarse en Nueva York sin un plan aparente. Sus andaduras por la ciudad se prolongarían durante ocho años, convirtiéndose en un periplo vital de formación personal y artística.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

El deambular por la urbe con pocos recursos económicos hicieron de él una especie de nómada contemporáneo que sustentaba su aventura vendiendo cajas de cerillas intervenidas a los turistas (queda como testimonio el documental *Souvenir Views* (1993) dirigido por Begonya Plaza). Influenciado por los textos de Guy Debord y de la Internacional Situacionista, inició junto con Ana Marton un proyecto llamado *End of the Line* (2003-2008), que consistía en viajar a la deriva por el metro de la ciudad, dejándose transportar por flujos y corrientes. Tal vez los dos vieran en Nueva York algo parecido a una de esas ciudades lúdicas y utópicas que Constant había imaginado; como esa Nueva Babilonia donde "el hombre ha sido liberado de sus cargas, él mismo construye su propia vida" (Marcus, 1993: 412). *End of the Line* no llegó a concluir, sin embargo fue un éxito en la construcción de una actitud basada en la experiencia del acontecimiento, puesto que marcaría todo el pensamiento y posterior producción del artista.

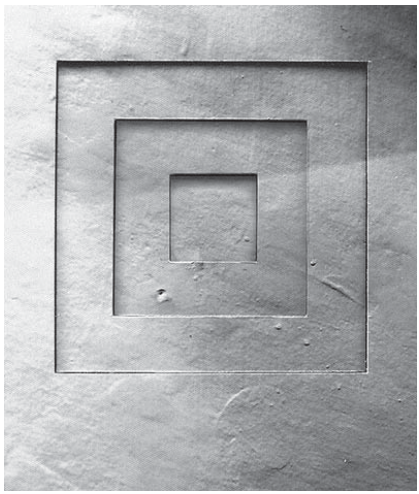
En las nuevas propuestas el objeto cobrará relevancia. Larré deja de lado su relación con el arte de acción para revisar las posibilidades técnicas y disciplinares de la escultura y la fotografía. La suya es una vuelta al taller que retoma la figura del artista como hacedor, sin que esto implique una renuncia a todo lo aprendido en las calles. A partir de ahora la acción y el acontecimiento se realizarán en la materia y en el espacio, y se especulará con la presencia, la apariencia y la representación del objeto.

1. Volúmenes inciertos

La obra de Larré mantiene una especial relación con el espacio y el tiempo, que se yuxtaponen y se confrontan en sus distintas manifestaciones. El suyo es un planteamiento complejo que implica indistintamente la escultura y la fotografía. Ambas se mezclan invirtiendo sus lógicas: el espacio escultórico se crea mediante la suma sucesiva de temporalidades fotografiadas y, a su vez, el papel fotográfico sensibilizado es el material con el que se esculpe y se elabora el volumen. Con estos recursos, el artista genera una especie de trampantojos que confunden la visión y proporcionan una levedad ilusoria a la presencia escultórica: en cierto sentido, ésta desaparece o se mimetiza con el espacio que la emplaza, como un camaleón. La fusión resultante permite desarrollar una crítica a la imagen que recobra especial fuerza en los textos que acompañan sus exposiciones.

A la fotografía se le excluyen sus características iconofílicas, puesto que más que una representación lo que en ella prevalece es la temporalidad del disparo, la acción. También se cuestionan las credenciales de veracidad de lo representado y, por extensión, su capacidad mnemónica. Las palabras de Larré sobre lo fotográfico delatan una actitud escéptica cuando se refiere a "la contradicción

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



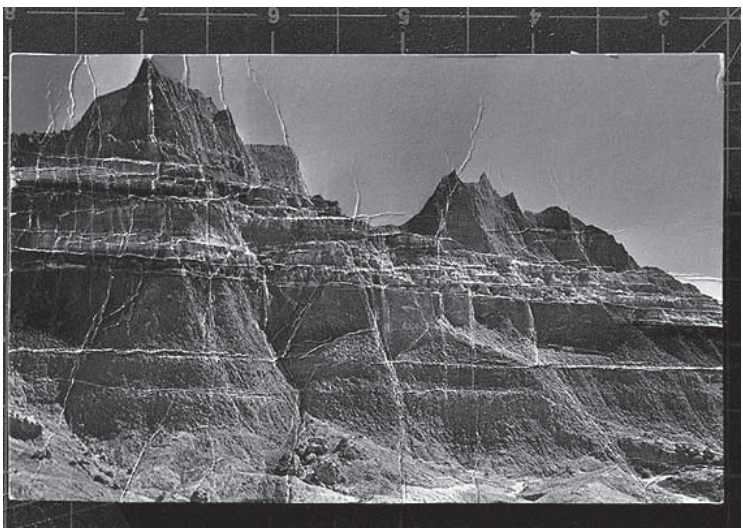


Figura 1 · Marc Larré (2012). *S/T.* Impresión digital.
70 × 60 cm. Barcelona. Colección particular.
(Fotografía cedida por el artista).
Figura 2 · Marc Larré (2009) *Badlands.* Fotografía.
15 × 10 cm. Barcelona. (Fotografía cedida por el artista).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Marc Larré (2009) *Mystic. CONNETICUT.* Fotografía. 15 × 10 cm. Barcelona. (Fotografía cedida por el artista).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

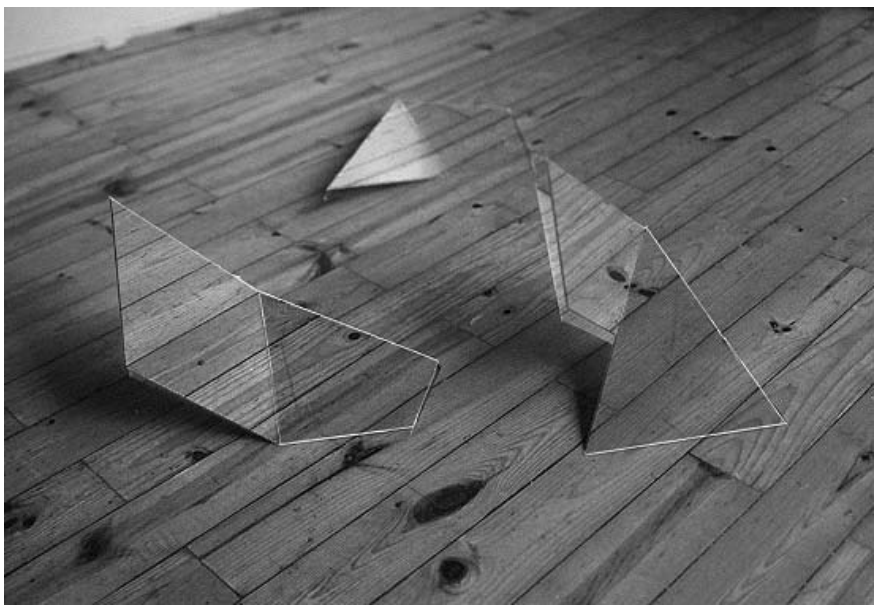


Figura 4 · Marc Larré (2013). *Sel·lecció imatges taula nº 3*. Medidas variables. Fotografía. Barcelona. (Fotografía cedida por el artista).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

que impide a la fotografía ser lo que dice, hacer lo que muestra y traer al presente lo que hay en ella representado" (Larré; Verdú, 2013: 52). La dimensión performativa es el núcleo de atención y se explora de dos maneras: a partir del propio acto de fotografiar (fijación de un tiempo y emplazamiento concretos), y mediante intervenciones sobre las superficies resultantes (cortes, pliegues o rozaduras en el papel). Larré indaga en la capacidad que tiene la fotografía para convertirse en lugar del acontecimiento, tal vez en un sentido parecido a como lo entiende Alain Badiou:

> *Un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba* (Badiou; Tarby, 2013: 21).

La idea de acción también está muy presente, en el sentido que "la fotografía no es un recipiente vacío donde se imprimen las fuerzas del mundo exterior, sino un agente que participa de las mismas fuerzas. La fotografía es acción, un cuerpo activo" (Larré 2013). Este aspecto concuerda con el concepto de "iconotopía", neologismo acuñado por el artista para definir "un híbrido entre el signo icónico y el espacio que el mismo ocupa, aquello que funciona de soporte, el cuerpo" (Larré; Verdú, 2013: 51). Lo que rechaza de la fotografía es su carga documental, de archivo y de memoria, para centrase en su cuerpo físico, su materialidad y su presencia; aquello que invoca el presente y evita la nostalgia. El cuerpo (fotográfico) es el sitio de discusión y es justo ahí donde se articula la poética de sus trabajos.

A nivel práctico todo esto se traduce de varias maneras. Destacan en primer término los fotomontajes, que aúnan en un plano las tomas fotográficas de un mismo motivo (generalmente elementos estructurales arquitectónicos), superponiéndolas en forma de geometrías que aluden a lo concreto, a lo objetivo (Figura 1). Los tiempos fotográficos delatan las variaciones de luz y atmósfera — en materias de aspecto perenne como son las piedras, muros o paredes — y añaden una gradación tonal a la composición. Los sujetos de las imágenes, las texturas que constituyen la piel de los artefactos, se someten a la virtualidad de la fotografía y son apariencia y materia a la vez. Los volúmenes (cuerpos) acogen al acontecimiento fotográfico, transformándolo en un escenario de cartón piedra que rápidamente se convierte en un simulacro o en el certificado de la imposibilidad de tocar la materia; es decir, un divertimiento entre mimetismos y apariencias con el espacio que ocupan. En un orden donde

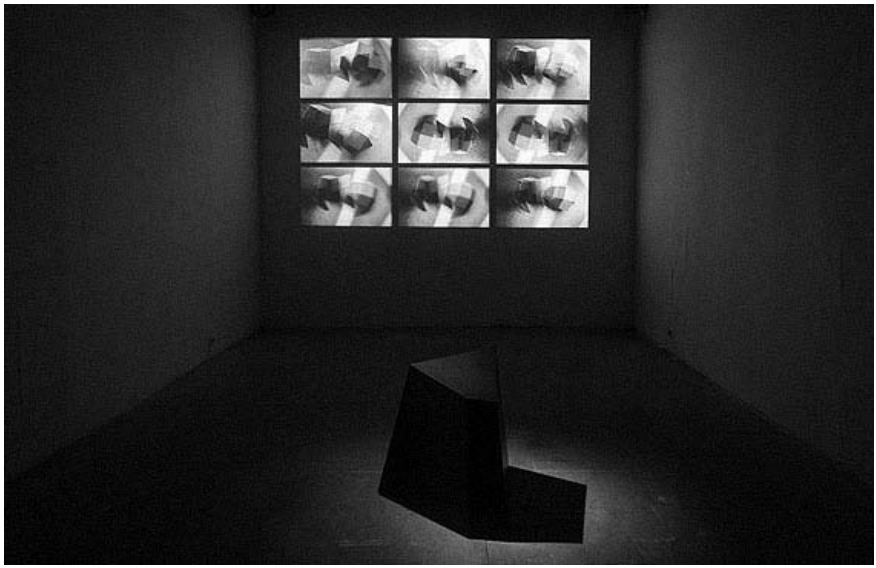


Figura 5 · Marc Larré (2013). *Interior fotosensible* y *Percepción total*. Escultura y vídeo. Medidas variables. Barcelona. (Fotografía de Pepe Herrero).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

las piedras devienen geometrías, tramas y retículas — el lugar de la no representación — las paradojas visuales se refieren tanto a la historia del arte como a la percepción fenomenológica. A nivel formal los vínculos con el minimalismo y el post-minimalismo son patentes, lo que le ayuda establecer un diálogo, a modo de deconstrucción, con estos movimientos históricos gracias a la acción y la posición crítica de la fotografía.

Ocurre algo no menos interesante en la serie *Mundo postal* (2009) en la que indaga en la materialidad de la fotografía. Las acciones manuales — surcos, cortes, destellos, etc. — sobre los papeles sensibilizados obligan a la imagen a actuar de modo diferente e imprevisto; esto es, a vulnerar la relación con el índice que les da origen. En *Badlands* (Figura 2), queda patente la obstinación del artista por enfatizar la topografía de la montaña mediante arrugas y pliegues, insistiendo en la reconstrucción de un volumen que en su formulación solo puede ser virtual, un espectro. Un entorno más fantástico se revela en *Mystic. CONNETICUT* (2009) (Figura 3), donde la ficción irrumpe mediante cortes y golpes de luz que trazan unas velas transparentes allí donde nada había.

2. Plegar el tiempo, plegar el espacio

En uno de sus últimos libros publicados en vida, Gilles Deleuze argumentaba que el barroco se caracterizaba porque cada arte tendía a prolongarse y a realizarse en el arte siguiente que lo desbordaba. Sin duda, esta era una proyección en cadena que permitía que la pintura se instalara en la escultura, ésta en la arquitectura y la arquitectura en el urbanismo, en "un encajamiento de marcos, cada uno de los cuales se ve superado por la materia que pasa a través" (Deleuze, 1989: 157). Según el filósofo, en el arte contemporáneo (en especial en el minimalismo) se dan aspectos paralelos, dado que la hibridación de disciplinas se puede entender como una sucesión de pliegues y despliegues. Hay muchas afinidades entre la obra de Larré y el pensamiento de Deleuze: las esculturas y las fotografías presentan pliegues físicos (sus estructuras se pliegan y repliegan sobre sí mismas) (Figura 4), y pliegues conceptuales (muy presentes en sus textos, así como en los significados que surgen de la confrontación entre técnicas). Se podría decir que en su trabajo se suceden en un continuo: las formas se pliegan, el material que las recubre es el producto (el pliegue) de dos o más disciplinas, y las piezas se integran (o se pliegan) en el espacio de tal manera que es imposible reducirlas a la condición de objeto único. A nivel conceptual cada uno de estos pliegues multiplica su potencial, desplazando sus significados desde la crítica de los medios fotográficos hasta cierta metafísica del espacio.

Se da una dialéctica entre el adentro y el afuera, tanto a pequeña escala



Figura 6 · Marc Larré (2013). *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala*. Piedra y madera. Medidas variables. Barcelona. (Fotografía de Pepe Herrero).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

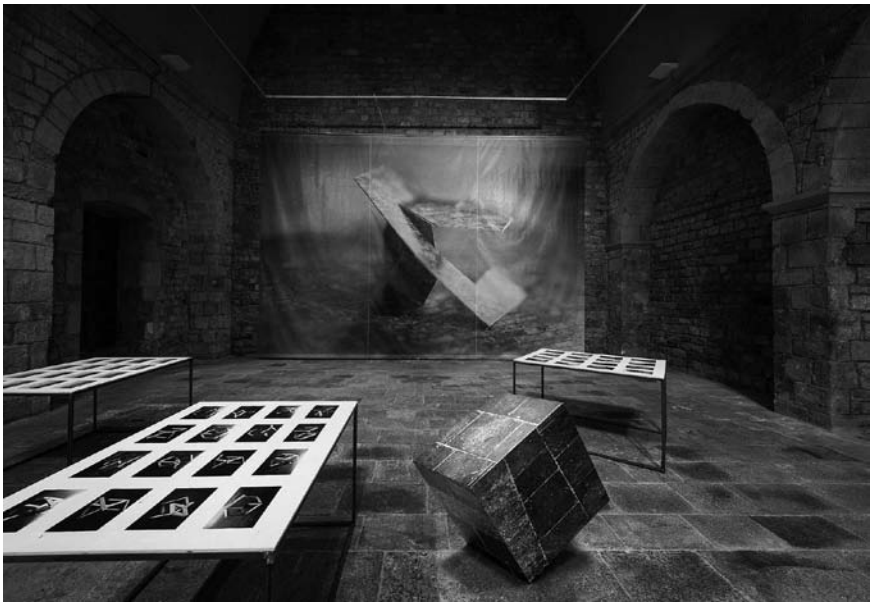


Figura 7 · Marc Larré. (2013). Vista de la exposición *Nom és acció*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

(esculturas y fotografías), como en el espacio que las emplaza. Observando algunas piezas de Larré podríamos poner en duda la calificación que entiende el afuera como lo extenso, lo inabarcable, y que encierra lo concreto en el adentro. Entre los objetos de la exposición *Nom és acció* (La Capella, 2013) sobresalían dos cuerpos que, pese a su discreción, eran los contrapuntos de toda la instalación: *Interior fotosensible* (módulo negro y vacío sellado con las paredes interiores recubiertas de papel fotosensible) y *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala* (todo ello materializado en un bloque de piedra vertical) (Figura 5 y Figura 6). Las dos piezas son antagónicas; sin embargo, se complementan gracias a las dialécticas de lo lleno y lo vacío, del adentro y del afuera. En *Interior fotosensible* la extensión encerrada es simétrica en dimensiones a la vastedad del exterior, puesto que el adentro se repliega en una contingencia infinita a la espera de una entrada de luz que concrete y cierre sus posibilidades. Por el contrario, el *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala* asume en su interior todo lo exterior, al menos en el radio de acción de la propia propuesta artística.

El espacio heterotópico (a modo de conclusión)

Las obras de Larré son los engranajes de un ensamblaje mayor que podría entenderse como una unidad, como un todo. Con este todo que se constituye en espacio — en realidad en un espacio de espacios — se puede hacer una analogía con el concepto de heterotopía propuesto por Michel Foucault:

> *Lugares reales, lugares efectivos, lugares diseñados en la misma institución de la sociedad, que son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables* (Foucault, 1984: 1062).

Foucault le añadía otros supuestos a esta definición, entre los que resaltaba que "la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles" (Foucault, 1984: 1064). A la suma espacial también le es implícita cierta heterocronía, que por pura simetría, añade la simultaneidad temporal. Foucault nombra múltiples posibilidades de heterotopías (asilos, cárceles, barcos, bibliotecas, cines, etc.) que agrupa según su función. En más de un sentido las exposiciones de Larré encajan en estos parámetros, dado que albergan en su interior variedades y disparidades que no cesan en su despliegue (Figura 7). El mismo continente

de la exposición *Nom és acció* — una antigua capilla en desuso — recupera su contenido simbólico cuando la piedra vista de sus muros se integra y da cobertura a las piezas que alberga. Sin duda la mencionada cadena deleuziana, que aquí empieza con la fotografía y termina en el emblemático barrio del Raval de Barcelona, hace posible que tiempos pasados, presentes y futuros convivan en un mismo receptáculo y, dentro de este territorio de extraña proximidad, suspendan la noción temporal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Badiou, Alain; Tarby, Fabien (2013) *La filosofía y el acontecimiento*. Madrid: Amorrortu. ISBN: 978-84-610-9043-3

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-556-9

Foucault, Michel (1984) "Espacios diferentes" en Foucault, Michel (2010) *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-493-2428-4

Larré, Marc; Verdú, Rubèn (2013) "Entrevista a Marc Larré" en Brahim, Àlex; Gutierrez, Soledad; Verdú, Rubén (2014) *BCN Producció'14*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. ISBN: 978-84-9850-447-7

Marcus, Greil (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-1365-4

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Elementos de intermediación: Malas formas: Txomin Badiola

Intermediation elements. Txomin Badiola

JON OTAMENDI AGINAGALDE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista, investigador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV), Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. Campus de Leioa Barrio de Sarriena s/n. 48940, Leioa — Bizkaia, Espanha. E-mail: otamendi.jon@gmail.com

Resumen: El artículo plantea un recorrido por la exposición Malas Formas, retrospectiva donde distintos elementos cumplían una función de intermediación al tiempo que eran los organizadores de un complejo sentido ambiental. Para estudiarlos nos apoyamos tanto en los planos de montaje de las dos exposiciones, maquetas y esquemas previos del propio artista; como en conceptos desarrollados por distintos autores como J. Baudrillard o J. L. Moraza.
Palabras clave: escultura contemporánea / peana / dispositivo / ambiente.

Abstract: *The article presents a tour through the exhibition Malas Formas, retrospective where different elements played an intermediary role while they organized a complex environmental sense. To study them we rely on both the display drawings of the two exhibitions, mockups and artist's own previous schemes, and concepts developed by various authors such as J. Baudrillard or J. L. Moraza.*
Keywords: *contemporary sculpture / pedestal / dispositif / environment.*

En el 2003 tuvo lugar en el MBAB (Museo de Bellas Artes de Bilbao) la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola (Bilbao, 1956).

Se dieron dos exposiciones de *Malas Formas*, la que tuvo lugar entre el 15 de

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

marzo y el 2 de junio de 2002 en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), y la que se dio en el MBAB entre el 28 de octubre de 2002 y el 26 de enero de 2003. La idea de la exposición surgió de José Lebrero Stals, entonces subdirector del MACBA, bajo la dirección de Manuel J. Borja-Villel. Como la que yo pude ver fue la que tuvo lugar en el MBAB es a la que me voy a referir. El concepto de la exposición era llevar a cabo una retrospectiva, pero no convencional.

El miércoles 9 de junio del 2010 tuve un encuentro con el artista para hablar de esta exposición y en él Badiola explica que su trabajo no progresa linealmente: avanza, retrocede... por lo que la propuesta de una exposición retrospectiva le interesó teniendo esto en cuenta; si no, no tenía sentido para él hacer una exposición retrospectiva en clave cronológica. Había que dar con otra manera. Para la disposición de los distintos trabajos, de manera que cada uno de ellos quedara trascendido, Badiola invento unos elementos de intermediación que soportaban estas disposiciones tanto física como sensiblemente. Estos elementos son, a fin de cuentas, peanas. Pero son peanas que nacen de la necesidad del montaje, de manera que dan cuenta en su plasticidad del sentido general de la exposición. Su manera de estar, su nivel de realidad sensible, hacía que la transición entre el espacio expositivo, la arquitectura de la sala, y los trabajos fuera tan suave como brillante.

Para poder ejemplificar esto que digo voy a presentar unos esquemas, basados en los planos de montaje que me facilitó el MBAB (Figura 1, planta de la exposición). A través de ellos señalaré dos cuestiones concretas; el ambiente generado en una exposición como valor propio de determinado orden y la peana como elemento de intermediación y ordenadora del espacio.

Lo primero será aclarar a qué me refiero por ambiente. Este concepto lo desarrolla Baudrillard en *El sistema de los objetos*. En esta obra Baudrillard hace un estudio de distintas tendencias de decoración de interiores para llevar a cabo una interesante clasificación. Entre ellos se refiere a lo que denomina el "sistema funcional" (Baudrillard, 1969: 2). Este sistema, dice, se funda sobre dos aspectos opuestos; la colocación y el ambiente. Para entender a qué se refiere por colocación hay que considerar que no es el resultado particular de cada uno de los elementos, sino que pasa al nivel de un sistema de signos. En este, se da la búsqueda de una coherencia de conjunto, donde las partes se simplifican para comportarse como elementos de código. Se lleva a cabo un cálculo de las relaciones en las que, conforme a una combinatoria, el hombre establece su "discurso estructural" (Baudrillard, 1969: 24). Según Baudrillard este valor de colocación no es instintivo y psicológico, sino táctico. La colocación resume el aspecto organizacional del entorno.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

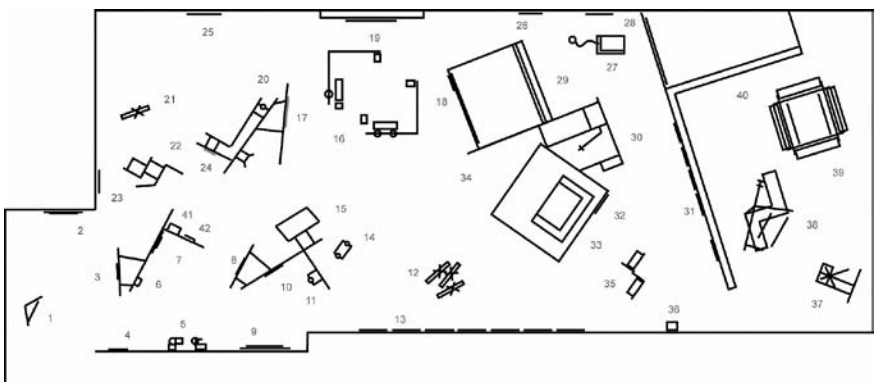


Figura 1 · Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Esto podía sentirse en la exposición de *Malas Formas*. Esa parte, táctica, ese diseño cuidadoso; una especie de distancia respecto del acontecimiento. Y pudiera parecer que esto conlleva una carga netamente negativa, manipuladora, controladora. Algo que recordaría a las interpretaciones más rancias y literales de los dispositivos foucaultianos. Pero en *Malas Formas* había un cuidado exquisito en evitar la literalidad. La ausencia de una jerarquía pro-narrativa estaba tan presente como la cuidada distribución espacial. La realidad material, tanto de las obras, como de los dispositivos (esos elementos de intermediación) eran el soporte de la experiencia *Malas Formas*, y no el relato, que aparecía y desaparecía, fragmentado y polisémico. Entonces, ¿cómo podemos llamar a eso que superaba el cálculo de la colocación? Pues, nos dice Baudrillard, que hay otros valores del sistema como el color, los materiales, las formas a los que él llama "ambiente" (Baudrillard, 1969: 24).

Este valor de ambiente sería, como el del propio sistema, de información, de control, de objetividad, etc. pero presentaría como valor propio la función de "movilizar un espacio" (Baudrillard, 1969: 25). Y en este sentido es muy interesante la valoración que hace del espacio intermedio de los elementos, del que dice que queda connotado como vacío; el "ambiente" sólo es una disposición formal, en la que un vacío calculado "personaliza" algunos objetos y se comporta ambiguamente como un lugar de proximidad y distancia, intimidad y rechazo de ésta, de comunicación y no-comunicación.

Como vemos la línea divisoria que traza la afirmación de que "el sistema funcional se funda sobre dos aspectos opuestos; la colocación y el ambiente" no es fácil de identificar. Entenderemos esta diferencia como que, mientras la colocación parece atender a la lógica del sistema desde valores intrínsecos de los elementos que lo constituyen, las estructuras de ambiente atienden directamente a los valores del conjunto.

Vamos pues a identificar sobre plano las distintas obras, conjuntos y grupos (como distintos grados de relación) y esos elementos de intermediación, esas peanas, que posibilitan la aparición del ambiente.

Dividimos ésta exposición en base a los distintos tipos de relación entre los elementos en: ambientes, grupos, conjuntos y elementos. Esta división traza la descomposición del comportamiento de las obras en su montaje, yendo de lo más complejo a lo más simple.

Tenemos el "ambiente", que en el caso de esta exposición era uno; el de la totalidad. Es la constante (sensación) que atravesaba toda la exposición.

Dentro de esta totalidad podían reconocerse, tal y como ahora iremos desarrollando, distintos "grupos". Grupos que se diferenciaban entre sí, con cierto grado

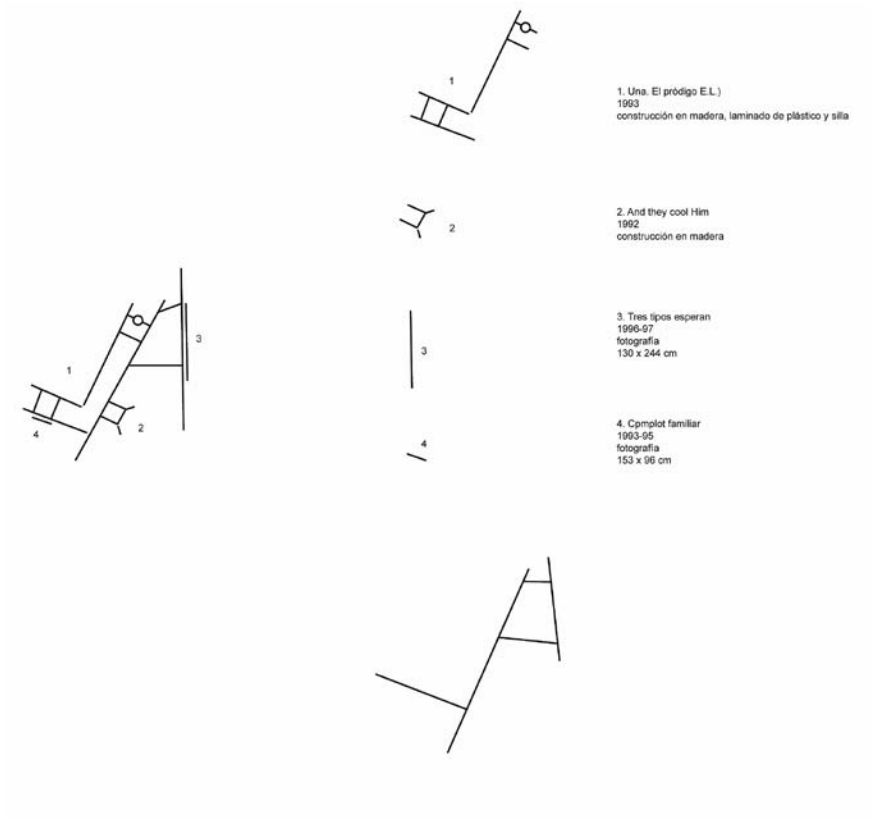


Figura 2 · Dispositivos a los que Badiola llama "elementos de intermediación:" las peanas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de autonomía en cuanto al modo de cumplir su función de cara a esa totalidad.

En los grupos había algo así como subgrupos, que llamaremos "conjuntos", en los que los elementos se agrupaban creando sensaciones, por encima del propio de cada elemento-obra. Y decimos por encima porque estas sensaciones estaban dirigidas, primero hacia los grupos y, a través de estos, hacia el ambiente, es decir, hacia el orden general.

Finalmente llegaríamos a los elementos que, como obras de arte autónomas y totales, generarían su propio sentido, germen de todo el resto.

En los pasos de elemento a conjunto, de conjunto a grupo y de grupo a ambiente se dan cambios, que pueden ser o no materiales. Por eso hemos marcado en el esquema esos espacios intermedios como zonas de relación. Recordemos que Baudrillard se refiere a estas zonas como el espacio intermedio de los elementos, del que dice que queda connotado como vacío; el "ambiente" sólo es una disposición formal, en la que un vacío calculado "personaliza" algunos objetos y se comporta ambiguamente como un lugar de proximidad y distancia. Cuando en estas zonas las relaciones se articulan a través de soluciones materiales coincidirán con los dispositivos a los que Badiola llama "elementos de intermediación" y que nosotros anteriormente habíamos identificado en este esquema como "elementos de transición": las peanas (Figura 2).

Ahora que ya hemos identificado los elementos a los que nos referimos y hemos comentado distintos aspectos refiriéndonos a ellos como elementos de intermediación, como una versión compleja de peana, conviene centrarse en la idea misma de peana.

La mayoría de los estudios que se han hecho sobre las peanas han considerado estos dispositivos como límites o cercos, pero no han prestado una atención específica a la propia materialidad de estos límites, a la propia materialidad de los dispositivos. Este trabajo lo llevó a cabo Juan Luís Moraza en su tesis doctoral *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. En ella hace un recorrido por la historia del arte analizando las distintas funciones que cumple el dispositivo, tanto físicas-constructivas de la propia obra, como emocionales o sensibles.

Lo primero que aclara Moraza es que los pedestales cumplen dos extremos funcionales: el apoyo y la elevación, directamente relacionados con la permanencia y la preeminencia respectivamente. Es decir, la peana le da a la escultura un lugar en el que quedarse (permanencia) y señala su valor (preeminencia) (Moraza, 1994: 116). Estos dispositivos cumplen por lo tanto una función de (dis)continuidad. Razona el paréntesis explicando que si bien por un lado el dispositivo, pongamos por caso, peana, separa la obra del lugar que ocupa

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Se pueden identificar cinco zonas en la planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003. Fonte: propria.

Figura 4 · Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

otorgándole un espacio propio, simbólico, lleva a cabo al mismo tiempo la función inversa. La peana, tanto como mecanismo de apoyo, tanto como elemento de transición, señala el lugar de la escultura, la sitúa, por lo que le da algo así como una continuidad en el espacio que ocupa (Moraza, 1994: 220).

Si pensamos en una escultura pública hay que tener en cuenta, además, lo siguiente: la peana fija en un lugar una escultura que ocupa espacio público. Esto, que en sí mismo es una obviedad, es tan natural como inadvertido el resultado; este espacio ocupado es un espacio al que el ciudadano no accede. La escultura tiene un lugar privilegiado con una vista única.

Todo esto son distintos grados de un mismo mecanismo de legitimación: arrogarle a la estatua el valor de lo singular y privilegiado. Y, advierte Moraza, esta capacidad de legitimación de la peana es un mecanismo de legitimación política, capaz de establecer una determinada jerarquía social. Es importante notar que la peana llega incluso a establecer ciertos órdenes, no sólo simbólicos, sino espaciales, contribuyendo, por ejemplo, a la ordenación de la plaza. Interviene por lo tanto en la ordenación urbanística (Moraza, 1994: 147).

Y esa es justo una parte importante de la ordenación de esta exposición, y una de las funciones más claras que estos elementos a los que nos referimos cumplen. La sensación que dan estos planos es la de responder a un plan tal y como podría hacerlo un proyecto de urbanismo. Dentro de ese orden se pueden, a partir de la planta, identificar cinco zonas (Figura 3).

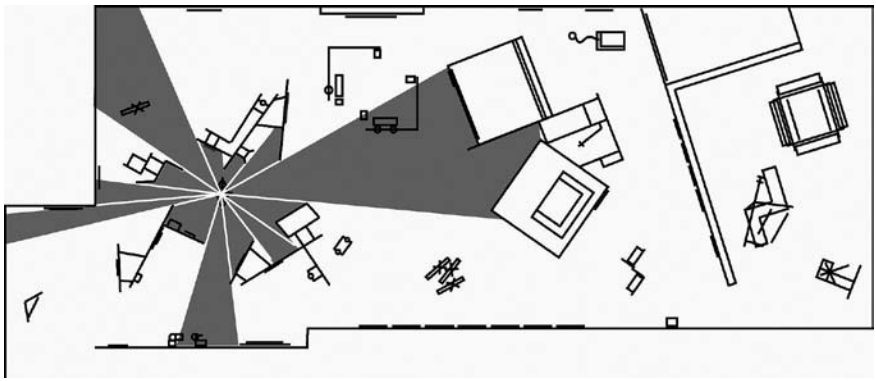
Puede verse que, entre unas zonas y otras, varía la densidad de piezas, así como la posible circulación espacial, y el tamaño de los elementos y conjuntos. Para ver esto gráficamente hemos puesto en los planos a un supuesto visitante que hemos ido moviendo por cada una de las zonas. De esta manera comprobamos gráficamente la extensión que éste podía abarcar con la mirada (Figura 4, Figura 5, Figura 6) dando lugar a las siguientes consideraciones:

Tenemos la zona I que es el acceso a la exposición. Desde aquí no tenemos acceso visual al total de la exposición, ya que nos lo impiden los conjuntos de la zona II (Figura 4).

La zona II es más compleja, cerrada pero con líneas de fuga a todas las direcciones (Figura 5).

Ésta, la zona III, es la más abierta, de mayores distancias y los trabajos que hay en ella son de poca altura, por lo que no bloquean el espacio ni visual ni sensiblemente (Figura 6). Es un espacio más tranquilo que el de la anterior zona con una relación de escala con el visitante muy distinta a la de antes. En el dibujo podemos ver cómo la zona II es ahora una barrera visual respecto de la salida: estamos dentro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



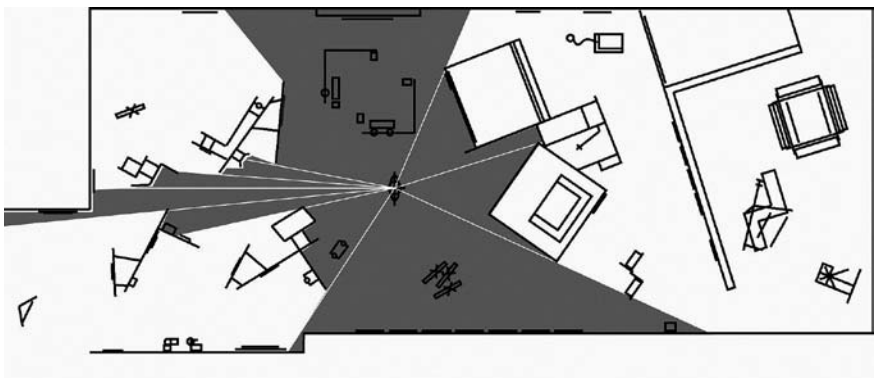


Figura 5 · Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
Figura 6 · Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Si seguimos moviéndonos por el espacio pasaremos ahora a la zona IV. En esta zona está el conjunto D, que es, como se ve en el esquema primero (Figura 1), bastante cerrado, pero en cuyo interior se podía circular. Lo constituían cuatro trabajos distintos que formaban un solo cuerpo arquitectónico.

Continuando el recorrido con el visitante llegaríamos finalmente a la zona V. En el anexo podemos ver que el campo visual que desde ahí se pudo tener del resto de la exposición quedaba anulado totalmente, pero no como lo hacía la zona II, que era una barrera transitable, permeable, sino mediante una pared.

Ahora hemos ido viendo el complejo uso de los dispositivos-peana que se dan en esta exposición y la complejidad con que se organiza el ambiente, estableciendo órdenes y sub-órdenes de relación en la sala y "moviendo el espacio". Es importante recalcar la dificultad que había en la exposición para establecer los comienzos y los finales de los distintos trabajos, sin que hubiera por ello ninguna falta de definición. Era una exposición asumida por el artista en toda su complejidad.

Para acabar quiero referirme a otra cuestión planteada por Juan Luis Moraza. Explica que la idea de un arte total (Moraza, 1994: 115) hará que el arte quiera instalarse en el espacio real, superando lo que el arte mismo parece interpretar como un aislamiento, es decir, superando ese obstáculo, esa discontinuidad respecto de la realidad, que son las peanas. Las peanas, como todos los dispositivos que funcionan en nuestras sociedades, no desaparecerán, pero sí que tomarán otra apariencia, y esto cambiará ligeramente su significado.

Referências

Badiola, Txomin. (2002) *Malas Formas 1990-2002*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. MBAB,. 236 p. ISBN 84-87184-71-5

Badiola, Txomin. (2002). *Malas Formas*. (Cat. Exp.) Barcelona: Edit. MACBA, 173 p. ISBN: 84-89771-98-7

Badiola, Txomin. (2007). La forme qui pense. The thinking form. 96-06. Edit. Museé d´art Moderne de Saint-Etienne Métropole. 255 p.

Badiola, Txomin. (1997) Bestearen jokoa / El juego del otro. (Texto: Brea, José Luis) Edit. Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián,. 107 p. ISBN: 84-7907-209-1

Baudrillard, Jean. (1969) *El sistema de* los objetos. México: Edit. Siglo XXI, 229 p.

Moraza, Juan Luís (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo.* (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación

Ibon Aranberri: converting a production project into a printing project

JON OTAMENDI AGINAGALDE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista, investigador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa — Bizkaia, Espanha. E-mail: otamendi.jon@gmail.com

Resumen: El artículo analiza las implicaciones de este trabajo desde distintos puntos de vista: como acto rememorativo en relación a T. Todorov, como construcción mítica en relación a los sistemas de segundo orden de R. Barthes y como trabajo plástico, en el marco del concepto de dispositivo de M. Foucault.
Palabras clave: escultura contemporánea / arte político / dispositivo.

Abstract: *The article analyzes the implications of this work from different points of view: as remindful act in relation to T. Todorov, as mythical construction in relation to R. Barthes' second order systems and as plastic work, under M. Foucault´s concept of dispositif.*
Keywords: *contemporary sculpture / political art / dispositif.*

La central de Lemoniz, una central nuclear que empezó a construirse en 1974 en el homónimo pueblo costero, nunca llegó a entrar en funcionamiento. El proyecto se presentaba como el camino a una supuesta independencia energética de Euskadi para unos, de España para otros, con la construcción de cuatro centrales nucleares. Pero no contó con el apoyo de gran parte de la sociedad

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

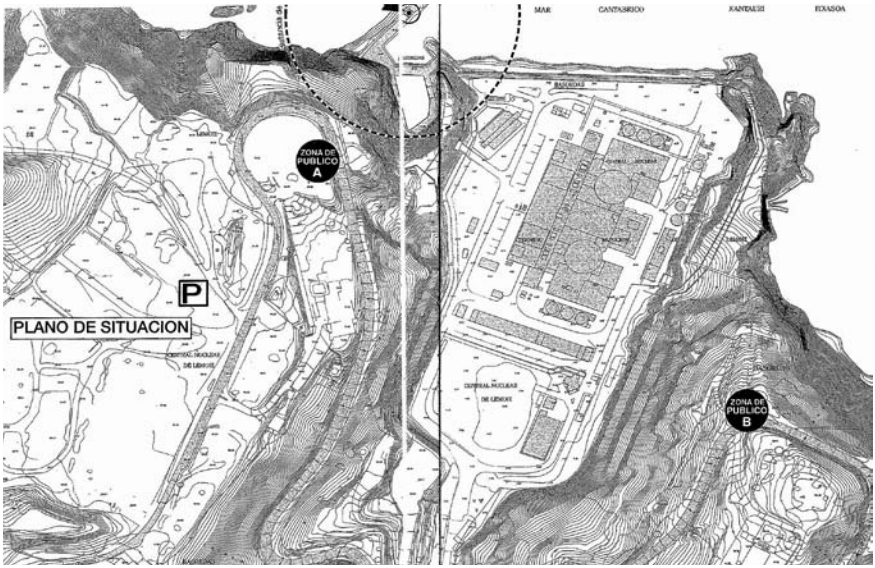


Figura 1 · Plano de localización. Publicado en la entrevista de *Papers s'Art.* 2001.

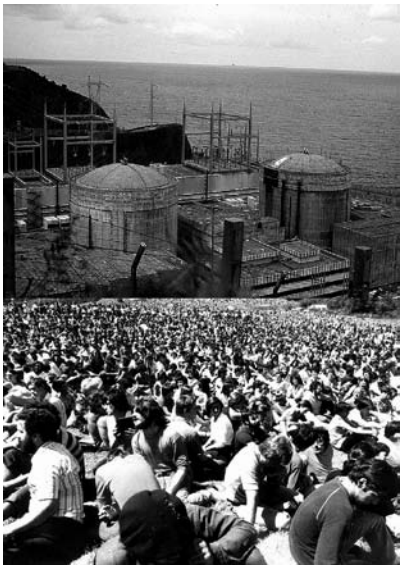
que se movilizó en torno a distintas asociaciones ecologistas. En una de estas movilizaciones, que sorprendieron a casi todos por su magnitud, un guardia civil asesinó a una manifestante ecologista, Gladis de Estal, y la organización terrorista ETA trató, a su manera, de interferir los planes del gobierno y de la empresa citada dejando tras de sí 6 víctimas mortales: los obreros Ángel Baños, Andrés Guerra y Alberto Negro, el ingeniero José María Ryan, el directivo Ángel Pascual Mújica y el etarra David Álvarez Peña.

El punto final al proyecto lo puso la derogación de energía nuclear de 1984. Con las obras ya acabadas y sólo a falta de poner en marcha la central, está se empezó a desmantelar dejando como único resultado la mole de hormigón que hoy conocemos.

Esa mole muerta es, por lo tanto, monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas en España. Un lugar sobre-significado. Pero para que apareciera de esa manera alguien tenía que señalarlo.

El trabajo *Luces de Lemoniz* (2000), de Ibon Aranberri (Deba, 1969), consistía en crear un espectáculo pirotécnico sobre la inactiva central. La génesis del trabajo incluía una parte importante de gestión que se llevó a cabo a través de la productora Consonni en 1999. Se establecían unos espacios delimitados

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figuras 2 y 3 · Central de Lemoniz, manifestantes, fuegos artificiales. Aranberri (2000)-

para el público y se garantizaban las infraestructuras y dotaciones necesarias para poder llevarlo a cabo con la máxima seguridad. Pero el proyecto de Ibon Aranberri no recibió los permisos necesarios y, al igual que la central, quedó paralizado (Figura 1).

En el primer trimestre de 2001 "la invitación de Papers d´Art a participar en 'Territoris d´assaig' le permite a Aranberri trabajar con el concepto de traslación y de adecuación de los proyectos a los diferentes espacios, provocando la reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación" (Aranberri, Eraso, 2001: 17). Hace pública, así, dentro del marco de una revista mensual sobre arte, una selección de las imágenes y documentos que había manejado durante la preparación del proyecto junto con una entrevista llevada a cabo por Miren Eraso (entonces directora de la revista *Zehar*, Arteleku).

Aranberri explica en esta entrevista que tenían "todo menos el permiso de la empresa propietaria" (Aranberri, Eraso, 2001: 18). No era, tal y como aclara el propio autor, que *Luces de Lemoniz* entrañara ningún tipo de riesgo deducido de las explosiones controladas sobre una central nuclear inactiva. "Los riesgos no son de tipo físico... la central nuclear de Lemoniz nunca llegó a tener actividad, por lo que no hay radioactividad, y es a la vez un lugar seguro por su ubicación..." (Aranberri, Eraso, 2001: 18). El riesgo específico del trabajo era la reaparición de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

una serie de elementos concretos del pasado de la central que, tal y como dice Aranberri, "después de más de 15 años (...) sigue representando una memoria cargada de sucesos trágicos" (Aranberri, Eraso, 2001: 19).

Símbolos nacionalistas, fotografías de movilizaciones, ETA como agente, la energía nuclear, explosiones... el proyecto de Aranberri hacía aparecer de nuevo todos estos elementos sin un enjuiciamiento previo (Figura 2, Figura 3). Es probable que eso fuera a lo que Iberduero, empresa propietaria de la central, no quería enfrentarse. Los riesgos no eran de tipo físico, sino que eran los "riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

A la pregunta de cómo un espectáculo pirotécnico puede entrañar un riesgo de este tipo el propio artista responde que "Los fuegos artificiales son una forma clásica de placer visual y constituyen como consecuencia un acto social. Llevando fuegos artificiales a Lemoniz se da una acumulación de elementos aislados que en su conjunto adquieren un significado concreto. Hay... ...un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular." (Aranberri, Eraso, 2001: 19) "...No se trata de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

Vamos a fijarnos especialmente en estas dos últimas citas del autor. En contra de lo que dice, creemos que no es cierto que los signos adquirieran un significado concreto, sino todo lo contrario. Y el riesgo que se intuye, que desde luego intuyeron en su momento las instituciones y la empresa implicada, es que para rediseñar ese "espacio lleno de significado", sí que se lleva a cabo una rememoración (Figura 4).

A pesar de la relación existente entre ambas, hay una diferencia importante entre la recuperación del pasado y su utilización. Es posible que la primera no pueda darse sin la segunda, pero desde luego la segunda, la utilización, puede darse mucho más allá de esa inevitable relación. En este trabajo Aranberri está usando el pasado y no deja claro de antemano con qué fin. Esto provoca un margen de incertidumbre.

Refiriéndose a estos usos de la memoria T. Todorov establece una diferencia interesante entre un uso literal y uno ejemplar. El primero permanece intransitivo: Subraya, dice, "las causas y las consecuencias" (Todorov, 2009: 33) de ese acto, y descubre a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial del sufrimiento propio. Así, no se establece una diferencia real entre pasado y presente, que aparecen ligados en la persona a través del afecto, y las circunstancias de percepción se insertan en los hechos. Todo es un mismo bloque,

rígido. El riesgo que entraña esta literalidad de la memoria está bastante claro. Un inmovilismo, una imposibilidad de cambio, una cristalización que sólo genera violencia. Un riesgo tanto personal como político. A esta literalidad le opone un uso ejemplar de la memoria. En este, "sin negar la singularidad propia del suceso" (Todorov, 2009: 33), se decide hacer uso de él para utilizar ese recuerdo como modelo para comprender situaciones nuevas. Para lo que es necesario coger la distancia precisa respecto de la afección propia y tratar de reconocer los rasgos esenciales de esa experiencia. Y dice: "Es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública... ...El pasado se convierte por tanto en principio de una acción para el presente" (Todorov, 2009: 33).

Esta explicación de los usos de la memoria, es un comienzo interesante para estudiar este trabajo. Pensar que el trabajo pone en jaque los afectos de nuestra memoria política reciente frente a un posible uso modélico de los hechos. Pero aún así, aún parece insuficiente para entender cómo él mismo, el trabajo de Aranberri, pasa de ser una rememoración a un trabajo artístico. Hay, sin duda, en ese funcionar ejemplarmente un valor, pero eso no es arte. Todos literalizamos y ejemplarizamos sin parar en un frágil equilibrio. *Luces de Lemoniz* es más específico que todo eso. No puede entenderse simplemente como una rememoración ya que aquí no se neutralizan las afecciones, sino que se desestructuran los elementos del relato en el que esas afecciones tienen lugar. No se modeliza el hecho, sino que se desarticulan los elementos que lo constituyen. Al negar la jerarquía de esos elementos, al saltarse la gramática de los distintos discursos que explicaban los hechos, se define, tal y como dice el propio artista, "un espacio propio del significado" pero no, como hemos dicho antes, para "un significado concreto", sino para su significación. Esa apertura del signo puede ser entendida como lo que Barthes llama un sistema semiológico segundo. Que es, según el mismo autor, un modo concreto de significación; la del mito (Barthes, 1980: 174).

Lo que era una foto de prensa, documento de un acontecimiento puntual del pasado, ahora es material de otro tipo; elemento de un trabajo artístico. Elemento de un conjunto nuevo cuyo sentido será nuevo. Pero esa novedad no es total. Lo que antes era signo ahora es significante de otro sistema (segundo). Y ese signo (ahora signo-significante), esa foto de prensa, ese documento testimonial, arrastra consigo algo de lo que ya era y queda a la espera de lo que aún no es (en ese segundo sistema). Es decir, su nueva posibilidad se apoya totalmente en su anterior participación en el significado (otro) (Barthes, 1980: 172).

Esto es importante. La foto en ningún momento deja de ser foto. Pero antes era foto testimonio, y ahora es foto-elemento-arte. Pero, como hemos dicho,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Adaptación de logotipos de la época. De Ibon Aranberri.

ese cambio no implica un cambio total, si no sería simplemente otra cosa. Cambia en parte, y en parte mantiene las características de su origen. En el caso concreto de este trabajo, por ser arte, nos resulta especialmente importante esta consideración desde un punto de vista plástico. La foto se apoya en la factualidad de su anterior sistema, donde no había duda de su ser y dota a ese estado nuevo de inconclusión del carácter de realidad que tenía antes, a favor de la representación.

En su nueva apariencia, este *no ser lo que era hasta el instante antes de ser elementos de este conjunto*, radica en la plasticidad. Es materia en otra forma. Lo que nos dice tres cosas. Que estos materiales existen por sí mismos, es decir, que hay en ellos un principio de verdad que les dota de existencia; que se pueden alterar al ponerlos en relación; y lo más importante para nosotros, que esas transformaciones se pueden detener en un instante. Que se pueden fijar, hacia la permanencia. Es en esa permanencia donde la experiencia de este trabajo se vuelve potencia.

Pensemos en la escultura del *niño de la espina*. No conocemos el original, pero si todas sus réplicas, alguna en mármol. Ese niño se quita la espina del pie porque la importancia política que le hacía correr, también le hacía no parar. Porque hasta que cumplió con todos, no tuvo tiempo de cumplir consigo mismo. Este es más o menos el mensaje más o menos moralizante. Y es desde luego una referencia hacia lo político. Pero este relato del niño de la espina no parece justificar suficientemente la existencia de la escultura, ni la de todas sus réplicas. Lo relatado ya se ha dado en este texto, y se da mejor aún en los mitos que lo recogen. Si su sentido fuera el relato no habría diferencia entre un San Jorge de Rubens o uno de Ucello. Entonces ¿qué es lo específicamente propio de esa

figura? Su presencia. Se podrían referir muchas características fundamentales: estabilidad, posición, forma... pero el niño de la espina es un niño de mármol. El mármol de una estatua no es el mismo mármol que el de una encimera. No es el mismo mármol que el bloque de origen, ni el mismo que el mineral. El mármol de esta estatua es mármol niño. Mármol carne niño. La carne de este niño no tiene células, no enferma, no muere. Delante de él me sobrevive. Me está sobreviviendo. Me preexisten sus dos mil años. Mi tiempo se escala sobre una referencia de lo humano mucho mayor que a la que acostumbro, mucho mayor de la que obtengo en mi realidad. Es otro tiempo. Este niño mármol detenido justo antes, justo después, ha sido hecho. Toda su superficie, y es importante remarcar el "toda", ha sido decidida. Es una decisión mantenida: por un artista, por un motivo, por una sensibilidad, por una técnica, por un contexto, un momento cultural; y conservada, por una historia, por un deseo, por un sentido político. Delante de esa piedra no necesito entender nada. Es un niño detenido en un instante que representa a todos los niños, a todos los cuerpos, a todos los movimientos y a todos los instantes. Eso es político y es arte.

Y ¿qué diferencia hay entre interpretar el trabajo como una treta semántica o la analogía con la escultura? La sensibilidad. Que la técnica será una u otra pero la intención es más hacia una sensación de verdad primera, pre-semántica, que hacia una construcción mítica.

Podría ser un trabajo de documentación, un artículo, un espectáculo de entretenimiento. No es así como *Luces de Lemoniz* llega a ser objeto del tratamiento que se le da.

En Aranberri esa recopilación de datos deviene de una estructura anterior que es necesariamente de origen sensible. Un interés por el mundo, suyo. Una percepción de realidad. Si no fuera así estos elementos usados, por su falta de jerarquía narrativa, no tendrían estructura alguna.

Desde su deseo de conocer planteó, planeó, una intervención en la realidad que devolviera, que desvelara, algo que más que lo evidente. Hizo todo lo posible por concretarlo pero la empresa propietaria de la central no dio su permiso. Esa es también parte de las condiciones de realidad del trabajo, de la manera de este de aparecer. No se hizo el espectáculo pirotécnico, pero se hizo la publicación, y esa traslación fue coherente con su sensibilidad respecto de su deseo de conocer. Es esto último, el deseo, la coherencia, la obstinación, la que empuja al resto a ese algo más, inaprensible, incomprensible, del arte.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Agamben, Giorgio (2006(. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottotempo, 2006. 40 p. Serie i sassi. ISBN 978-88-7452-087-5.

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones.* Barcelona: Edit. Anagrama. Colección Argumentos. 124 p. ISBN 84-339-6232-9.

Aranberri, Ibon. Eraso, Miren. *Territoris d´assaig. Papers d´art.* Girona: Edit. Fundació Espais. Primer trimestre de 2001. 17-29.

Aranberri, Ibon (2000). Dossier de prensa del proyecto *Luz sobre Lemoniz*, Edit. Consonni. [en línea] http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=11 [consultado: 1 octubre del 2010]

Aranberri, Ibon (2003). *No trees damaged.* (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. Sala Recalde, Bilbao.

Barthes, Roland. *Mitologías.* Ed. Siglo XXI de España, 1980. 214 p. ISBN 978-84-323-1320-2.

Berten, André (1999). *Hermes. Cognition, communication, politique*, nº 25, p. 34.

Foucault, Michel (2005). *Las palbras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas.* 3ª Ed. Madrid: Edit. Siglo XXI de España. ISBN 84-323-0950-8.

Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso.* Barcelona: Ed. Tusquets Editores, 76 p. Fábula. ISBN 84-8310-654-X.

Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, 150 p. ISBN 84-7509-558-5.

Moraza, Juan Luís (1994). *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo.* (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria.* Ed. Espasa libros, 2008. 62 p. ISBN 978-84-493-2861-9.

VVAA (1999). *Michel Foucault, filósofo.* 2ª ed. Barcelona: Edit. Gedisa, 1999. Serie Cla-de-ma filosofía. 342 p. ISBN 84-7432-389-4.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

El sol, el viento, la lluvia y el pintor. La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz

The sun, the wind, the rain and the painter. Nature and chance as creative agents in Lucio Muñoz's painting.

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA*

Artigo completo submetido a 15 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*España, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes (FBAUS).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: josegperera@gmail.com

Resumen: Este artículo se centra en la figura del pintor español Lucio Muñoz para reflexionar sobre el azar como fuerza creadora en su pintura en particular y en la pintura española de posguerra en general. Muñoz permite que sea primero la naturaleza quien pinte su obra, y tras ella interviene el azar. Es gracias a ello que sus relieves de madera guardan el misterio de lo que parece tener vida propia. El pintor se convierte en espectador de su obra y se acerca al enigma de la creación.

Palabras clave: pintura / posguerra / España / azar.

Abstract: *This article focuses on the figure of the Spanish painter Lucio Muñoz to reflect on chance as a creative force in his painting in particular and in spanish postwar's painting in general. Muñoz allows nature to be the first who paints his work, and later chance participates. It is thanks to it that his wooden reliefs keep the mystery of what appears to have its own life. The painter becomes a spectator of his work and approaches the enigma of creation.*

Keywords: *painting / postwar / Spain / chance.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

Tras la Segunda Guerra Mundial la razón es señalada como culpable de los males del ser humano en el siglo XX. Los prodigios del hombre ilustrado han desembocado en una matanza avivada por inventos complejísimos salidos de mentes brillantes. Contagiado de ideas existencialistas, el arte informal que a mediados de la centuria se extiende por Europa se opone a lo tecnificado con una pintura orgánica e informe, y con el azar como arma por su condición de enemigo natural de la razón. De entre los pintores que entonces abrieron al azar las puertas de su espacio creativo fue el español Lucio Muñoz (1929-1998) quien lo hizo de manera más vehemente: no sólo permitiendo que este interviniera durante el proceso pictórico desactivando ciertos resortes de la mente consciente, sino entregándose por entero a los caprichos de la naturaleza; no sólo buscando la huella del accidente natural en los objetos, sino acotando un tiempo y un espacio para que dicha huella se manifestara.

Esta ponencia se acerca a su figura con el objetivo de indagar en las implicaciones que plantea el azar como fuerza creadora y en el porqué de su presencia en parte importante de la pintura del momento. El interés por lo irracional permite la poco común entrada de agentes naturales en la obra de arte, rasgo que singulariza el trabajo de este artista y que nos acerca a una mejor comprensión de su concepción del acto creativo, así como a la de algunos compañeros de generación, cuyos nombres, léase Tàpies o Millares, han ensombrecido la labor de Muñoz. Su pintura, menos convulsa quizá, menos doliente, disuelve la clara contraposición entre las maneras de los dos agentes dadores de forma, lo humano (lo artificial, lo calculado, lo rectilíneo, lo plano) y lo natural (lo caótico, lo impreciso, lo orgánico), y se revela como un luminoso y singular testimonio en esa España gris poco propicia para otra cosa que no fuera el grito desgarrado.

1. La razón enemiga

La introducción del azar en el proceso de creación es una de las aportaciones esenciales de la herencia surrealista, pues abrió el camino para las liberadoras exploraciones del subconsciente. El surrealismo otorgó el protagonismo a un mundo irracional y onírico que hasta entonces carecía de sentido. Del automatismo psíquico nació una nueva libertad, la de la razón adormecida, la cual pretendía anular la represión que ejercía la mente consciente sobre la creatividad.

La vuelta al azar en el ecuador del siglo XX no es por tanto casual: forma parte de un discurso coherente que desdeña el absoluto control de la técnica mediante la razón. Ya Gillo Dorfles (1973: 121) nos advierte:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

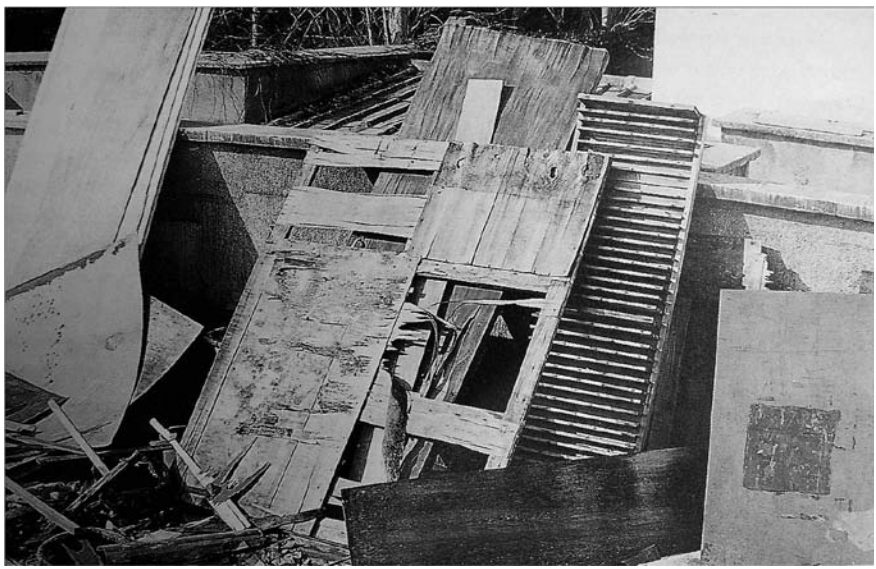


Figura 1 · Maderas expuestas al sol y a la lluvia en la terraza del estudio de Lucio Muñoz. Fotografía de Álvaro Negro (1998).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> [...] *la reducción del arte a un elemento producido mecánicamente le despojaría de pronto de todo el vasto territorio del inconsciente, del impulso automático, de la expresión libre e irracional; el único territorio humano que todavía ha resultado parcialmente indemne de la intervención de la máquina* [...]*, de la abominación de la estadística*.

Esta parcela de territorio aún no contaminada ofrece un nuevo campo lleno de posibilidades sin explorar en el que tal vez pueda hallarse una mejor versión de la naturaleza humana. En su busca van los pintores en gran parte del viejo continente, también en España, todavía convaleciente de una guerra civil y en plena dictadura franquista. En su busca va Lucio Muñoz cuando abandona sus maderas en la terraza de su estudio (Figura 1), al aire libre, dando un giro a la tradición del objeto encontrado, cultivándolo más que buscándolo. Allí la madera se cura al sol, madura, adquiere matices que ni el más portentoso pintor sabría encontrar. Parece como si, tras varios siglos, el artista se hubiera cansado por fin de fracasar ante el anhelo imposible de imitar la naturaleza ¿Para qué imitarla cuando está a nuestro alcance y podemos tomarla?

El sol, el viento y la lluvia son, podemos decir, los autores primeros de los relieves de Muñoz. Pueden transcurrir meses, incluso años, antes de que el pintor recoja de su terraza uno de estos tablones para hacerlo formar parte de su obra; es el lapso necesario para que el material lleve impregnado el enigma de la naturaleza. Así Lucio se asegura de no forzar a la madera a expresar aquello que por su esencia no le corresponde. Ella lo dice todo "en su propia lengua" (Muñoz, 2006: 59). La manipulación humana puede corromper su nobleza: "me gustaría ser capaz de tratar la madera como la trata el mar" (Muñoz, 2006: 58), ha comentado alguna vez el pintor, anhelando el tacto siempre benigno de los agentes naturales sobre la materia. En la terraza de su estudio, ante las tablas manchadas y agrietadas, el pintor asume el papel de mero observador: "Todos esos accidentes llevan implícita la razón de la naturaleza y hacen sentir como una analogía del orden universal [...] que debe ser como la razón del impulso" (Muñoz, Nieva y Tusell, 1993: 23).

La enemistad con la razón humana conlleva la plena aceptación de la razón natural; sus acciones no admiten cuestionamientos ni juicios, su existencia es amoral, sus gestos son empujes para que el mundo avance. No puede equivocarse, no hay un porqué, simplemente es. Ante ella el artista se sobrecoge, y no tiene otra opción que entregarle el protagonismo.

2. Vivir en el alambre

Cuando la naturaleza ha hecho su trabajo Lucio Muñoz entra en escena y se

inicia una nueva etapa en el proceso de creación: deja de ser espectador y asume por primera vez su condición de autor. Pero incluso entonces impera un deseo de ocultamiento: el puro accidente da paso a un azar controlado por cuyos resquicios se escapa algo de la razón inherente a la acción humana, por mucho que esta pretenda desposeerse de su pesada carga. El artista no puede entregarse a lo casual sin paliativos, necesita de lo racional para equilibrar lo que de otro modo podría desbocarse: "si [...] aparecieran en mi obra signos de excesivo control o caos manifiesto, no tendría inconveniente en demolerla o iniciar un período revolucionario" (Muñoz, 2006: 43).

Entre una vía y otra, entre el hacer humano y el natural, Muñoz se acomoda adoptando una serie de recursos que le permite controlar sólo hasta cierto punto el futuro resultado: derrama pintura, arranca pedazos de madera o los quema... El azar elimina el tacto humano sobre la materia, la pincelada desaparece frecuentemente, y con ella el fantasma del brazo y la mano que la genera. De esta manera respeta el pintor la labor previa a la suya, completando pero nunca enmascarando. Así concilia las fuerzas naturales y las suyas propias.

El cuadro, libre de la severa tutela de su creador, cobra vida. Respira, burbujea, se agrieta... La pasta untuosa que lo conforma se mueve sin necesidad de que el pintor la desplace aplicando una pincelada. "¿Asistimos, pues, a una voluntaria desaparición del pintor para dejar puesto a la Naturaleza pintora, al Azar artista?", se pregunta Umberto Eco (2002: 215) ante la orgía de manchas y salpicaduras que genera la superficie animada del arte informal. El cuadro no está predeterminado, se va haciendo a sí mismo en continua comunicación con su creador. Lucio Muñoz, como muchos otros pintores de su tiempo, se descubre sorprendido ante lo que su creación le muestra, ante una nueva faceta propia por la cual imita no ya la apariencia de la naturaleza sino más bien su proceso de creación, sembrando el germen de varias cosas que luego verá prosperar o decaer, atacando luego, arañando, quebrando, abrasando con la misma crueldad de un agente erosivo, volcando sobre la creación nueva el peso de décadas de desgaste. Sin embargo, la violencia que subyace tras este modo de abordar el acto creativo y que caracteriza el temperamento del arte informal está ausente del trabajo de Muñoz. La nueva relación creador-creación lo acerca más que nunca a la Madre Naturaleza, puede tomar lo que ella crea y obrar luego a su imagen y semejanza configurando realidades con entidad y vida propias, impulso este que no debe verse únicamente como un deseo de alejamiento del avasallador proceder humano o como una señal de protesta; es también el gesto de quien se siente profundamente atraído por todo aquello que se manifiesta sin razón aparente, con la pureza de la que sólo el medio natural es capaz.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

El nuevo papel que con tanta convicción asume Lucio Muñoz es también el de un mediador que revela lo que la obra crea y no puede mostrar por sí sola (Rubert de Ventós, 1978). Esta, ineludiblemente, cambia también su rol, de paciente a agente, y se presenta ante el pintor como un animal que se niega a ser domado. Su resistencia impide que la creación se convierta en un trayecto memorizado, mecánico, y hace de ella una continua búsqueda de no se sabe muy bien qué. Las fórmulas cerradas no conducen a nada: "la creatividad es enemiga de lo conocido, lo conocido sólo sirve como palanca [...]. Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en estímulo" (Muñoz, 2006: 43). Sin la duda no existe la pregunta, y sin la pregunta no existe la sorpresa, sólo la respuesta prefabricada. Ahí está, nos dice Lucio Muñoz, la falsedad en el arte.

Conclusión

Un gesto tan básico como recoger un objeto del suelo se convierte, en una España dominada por la ampulosidad de la fanfarria y el estruendo, en una protesta callada. Los mencionados coetáneos de Lucio Muñoz, Antoni Tàpies y Manolo Millares, recorren similares senderos para tomar armas en una batalla contra la alienación. Les unen no pocos ni insignificantes rasgos a la hora de abordar el cuadro; les separa precisamente el fuerte vínculo con el contorno social presente en las obras del pintor catalán y del pintor canario, ese que genera una pintura desgarrada y primordialmente preocupada por el devenir de la raza humana. Su ausencia parece situar la obra de Lucio Muñoz en otro lugar, allí donde la calma poética sepulta la agitación del drama. Y el contexto es el mismo, el mismo lugar y el mismo tiempo, pero la pintura de Lucio no se posiciona como una protesta, no es un grito silencioso. Él deja que sean otros quienes pinten su obra porque es un observador del mundo. A buen seguro el recelo hacia la técnica y la razón está ahí, pero no tanto como rebelión contra un panorama desolador sino como medio para acercarse al enigma de la creación, para alcanzar la perfección de un agente natural en su modo de tratar la materia. Con la presencia del azar el pintor no pretende sino ocultarse. Su pintura rastrea el misterio de lo que no lo tiene: una charca, el hueco de un árbol, una piedra... Pero Lucio no puede buscarlo a solas porque su cuerpo y su mente humanos no están capacitados para ello. Por eso necesita aliarse con la naturaleza y el azar. El sol, el viento y la lluvia participan de ese misterio, es su lenguaje y no conocen otro. Lucio espera pacientemente que hagan su trabajo. Son prodigiosos pintores.

Referencias

Dorfles, Gillo (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.

Eco, Umberto (2002). *La definición del arte*. Madrid: Destino.

Muñoz, Lucio (2006). *Lucio Muñoz. El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis.

Muñoz, Lucio, Nieva, Francisco y Tusell, Javier (1993). *Lucio Muñoz*. Zaragoza: Ibercaja.

Negro, Álvaro (1998). Maderas expuestas al sol y a la lluvia en la terraza del estudio de Lucio Muñoz. Extraída de Calvo, Francisco, Castaño, Adolfo, Muñoz, Lucio, Muñoz, Rodrigo y Nieva, Franciso (1999). *Lucio Muñoz 1950-1998*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa. Madrid: Fundación Central-Hispano. San Sebastián: Museo San Telmo, p. 141.

Rubert de Ventós, Xavier (1978). *El arte ensimismado*. Barcelona: Península.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural

Party and popular culture in Ocaña´s work. An alternative reinterpretation.

JOSÉ NARANJO FERRARI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual-pintor. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes (especialidad pintura) y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: jnaranjo@us.es

Resumen: En este artículo abordamos la presencia y reactivación de las fiestas y la cultura popular vernácula en la obra del artista andaluz Ocaña (Cantillana, 1947-1983). La reinterpretación de estos aspectos desde la perspectiva homosexual y contracultural de este artista, convierte su producción en una obra cargada de contemporáneidad. Estudiaremos como acude a las tradiciones autóctonas para abrir caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes.
Palabras clave: Ocaña / fiesta / popular / contemporáneo.

Abstract: *In this article we approach the presence and reappear of the parties and the popular local culture in the work of the andalusian artist Ocaña (1947-1983, Cantillana, Seville). The reintepretation of these aspects from the homosexual and alternative perspective os this artist, turns his production into a loaded work of contemporaneity. We will study how he uses his autochonous tradition in order to open ways towards a cultural panorame which vas needed from new models.*
Keywords: *Ocaña / party / popular / contemporary.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

Son muchos los artistas que a lo largo de la historia han bebido de sus orígenes y sus recuerdos más personales para articular el discurso de su obra. En la transgresora y precursora obra de José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947-1983), las vivencias religiosas y festivas de su infancia y la admiración y recuerdos de su pueblo, se convierten en el referente y fuente de creatividad de su producción. ¿Cómo logró Ocaña dotar a su obra de modernidad y vigencia utilizando los componentes y estéticas *más tradicionales de su cultura?*

La revisión actual de su obra nos permite identificar y valorar en la pintura, instalaciones y performances que componen su legado artístico, la huella de la fiesta y su cultura popular vernácula. Analizaremos cómo la unión de estos aspectos tradicionales con la homosexualidad más revolucionaria y los movimientos políticos del periodo de la transición española en lucha constante por las libertades, origina un producto artístico y cultural representativo del periodo de la transición española.

Ocaña realiza una resignificación de las identidades y la cultura popular española y andaluza desde las clases subalternas, desde la contracultura; acudiendo a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la democracia.

El objetivo principal es poner en valor la aportación de Ocaña al arte contemporáneo analizando su propuesta artística basada en la reactivación de la cultura popular y la identidad homosexual, que fue acogida como transgresora, novedosa y representativa del arte contracultural barcelonés y español.

Partimos de la idea principal en la obra de Ocaña: convertir el arte en una fiesta.

1. Claves de la cultura andaluza en Ocaña

La cultura popular andaluza constituye la base plástica, estética y conceptual de la obra de Ocaña. El flamenco y otras variantes musicales como la copla conforman un lenguaje particular de cante, baile, vestuario, costumbres... Ocaña recurrirá a ellos tanto en su vida cotidiana como en sus creaciones performáticas. Pone en valor toda una cultura que ha aprendido en el pueblo, una música que identifica al pueblo andaluz, pero que al mismo tiempo, el régimen promocionó como una de sus señas de identidad durante la postguerra. Ocaña subvierte esa connotación franquista y utiliza el flamenco en sus vertientes de copla y saeta como dos eficaces herramientas expresivas para sus performances, no solo a nivel musical, si no utilizando también su lenguaje de vestuario como: mantones, trajes, peinetas, mantillas... etc. (Figura 1).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Fotograma de la performance
Procesión de Semana Santa. Barcelona, 1977.
Fuente: Película *Ocaña, retrato intermitente*.
Director: Ventura Pons.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Las formas de sociabilidad y la fiesta, es otro rasgo definitorio de la cultura andaluza Estas particulares formas de sociabilidad del pueblo andaluz propician las fiestas como un referente de identificación de una colectividad. Las fiestas populares como las cruces de mayo, las romerías, los carnavales, las ferias (Figura 2), o la semana santa, expresan la forma de ver el mundo, los modos de vivir y el sentido estético de su gente. Ocaña reinterpretó las fiestas de su pueblo y las convirtió en fuente de inspiración, tanto en su pintura, exposiciones y performances.

Estas fiestas que Ocaña reinterpreta, a pesar de tener siglos de tradición, tienen un carácter de fenómeno vivo, puntual y efímero,... aunque repetido cíclicamente, están sujetas a un continuo proceso de transformación, ligado a las transformaciones sociales. El carácter de arte efímero, vivo, festivo y popular en la obra de Ocaña encuentra su referente directo en las fiestas andaluzas, y especialmente en las de Cantillana, pueblo del autor. Como resumen a estas primeras reflexiones, podemos decir que Ocaña, refiriéndose al uso de las fiestas y cultura popular en su obra, es consciente de los valores universales que lleva implícitos, y destaca el carácter que ello aporta a sus creaciones, lo cual hace que cualquier tipo de espectador pueda identificarse con su obra.

Para Ocaña su obra tuvo siempre un pozo profundo de donde obtener referencias: la fuerza arrebatadora del mundo de las tradiciones y de la cultura popular de su Cantillana natal. Con toda una carga de símbolos iconográficos populares consigue hacer suya la vanguardia o cuanto menos personalizar las formas.

Nuestro artista contribuye a destapar una nueva forma narrativa sobre el cuerpo social de los años 70 en el que confluyen nuevas y viejas formas de conducta generacional, cultural y religiosa.

Como si desde las ramblas de Barcelona presenciara las escena cotidianas del día a día de su Cantillana natal, Ocaña integra en cada obra parte de su personal relación con esta tierra, continuamente se repiten en su obra las tradiciones andaluzas, las escenas con las viejas mantoneras, los niños, los monaguillos, las Vírgenes, las estrellas, la luna y el sol. Son un guiño de felicidad, el triunfo de la alegría, de la sabiduría popular, de la inocencia y de la ingenuidad que proclaman la libertad humana tan ansiada por nuestro artista: El propio Ocaña define su pintura como una mezcla de fiesta y tradición:

> *Es que todo eso es como una poesía, como tradición, superstición,... y yo lo mezclo todo eso con mi pintura, me recuerda a todas las cosas de mi pueblo, las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros. Todo eso es parte de mi pintura, parte de mi vida, por eso yo mezclo cementerio, con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folclore* (Pons, Ventura. 1978).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 2 · Fotografía de la instalación de una caseta de feria de Sevilla en la exposición *Un poco de Andalucía*, en la galería *Mec-Mec*. Barcelona. 1977. Foto: Marta Sentís. Archivo Familia Ocaña.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La condición sexual de Ocaña aporta una importante carga a la realidad festiva y religiosa del artista, y su forma de interpretación. Ocaña representa su homosexualidad en la pintura a través de la religión y el gusto femenino, evitando el tópico homosexual de la sexualidad explícita. Opta por representar la feminidad del travestismo, a través de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo tales como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos o a sus propios autorretratos, como documento pictórico del travestismo de sus disfraces y performances (Figura 3)

Como vemos, no le fue difícil conciliar su proposición artística extraída de la cultura popular andaluza, de la fiesta colectiva y de la vida marginal, con el arte underground y alternativo que surgía promovido por la contracultura y la influencia del arte conceptual. El "fenómeno Ocaña" como denominamos al cúmulo de expresiones artísticas y sociales que se concentraban en la producción expositiva del creador andaluz, unifica lo más tradicional del arte y las artesanías populares, con el concepto de arte universal y rupturista que promovían las nuevas poéticas.

Las premisas que defendía el arte conceptual no aparecían en la obra de Ocaña por imposición o moda, esas características son propias de la cultura, el arte y la fiesta popular andaluza sobre la cual el artista fundamenta sus creaciones. Las propuestas expositivas de Ocaña intrínsecamente ya eran partícipes del concepto de arte alternativo que se estaba implantando desde diversos sectores porque su propia cultura popular y festiva, aprendida en las manifestaciones ancestrales del pueblo, ya le había inculcado esos principios. Los títulos de las exposiciones: "Un poco de Andalucía", "Color y fiesta popular", "Incienso y romero", "Viva la Virgen del Rocío" o "La primavera", evidencian el trabajo de reapropiación de elementos significativos de su tierra y su pasado.

Para Ocaña no es moderno olvidar el pasado y aceptar la nueva cultura impuesta por las modas externas y artificiales. La modernidad y transgresión en Ocaña radica en potenciar la tradición más auténtica y poner en valor aspectos marginales o denostados por la sociedad. Si la sociedad dominante marginaba y criticaba la cultura popular, las artesanías efímeras, las fiestas religiosas,... Ocaña las exaltó hasta situarlas como tema de interés y debate entre las esferas culturales del momento.

En el caso de Ocaña resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidad homosexual, y podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su origen rural y pasado en Andalucía, vivencias y folclore, interpretando de manera muy personal los principios de la cultura popular como materia de representación estética.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · *Autorretrato vestido de flamenca.* Óleo sobre lienzo. Propiedad Carlos Paniagua. Cantillana. Sevilla. Fuente propia.

Calificamos de "traducción cultural" a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus orígenes andaluces, con los que el pintor se inició en el ámbito artístico rural y con los que se sintió verdaderamente identificado; utilizó todo ese pasado como identidad y como forma de representar y exponer su creatividad.

La fiesta y la religión se unen en las performances de Ocaña, al igual que en Andalucía y Cantillana. La fiesta implica la activación de una serie de experiencias y comportamientos que Ocaña aprendió en el pueblo y mantendrá vigente en su obra performática y exposiciones.

Vemos estas representaciones en la performance de la procesión de Semana Santa (Figura 1) o la acción de "la subida" en la exposición de *La Primavera* (Figura 4), donde el artista revive y reactiva esos códigos, pero descontextualizados territorialmente y socialmente, ya que el colectivo femenino protagonista de las fiestas en Cantillana, es sustituido por el colectivo homosexual.

2. La contracultura: reinterpretaciones hacia lo contemporáneo

Trasportándonos a la transición española y el momento de cambios de la época, debemos tener en cuenta que en la construcción de la contracultura de los setenta se abre en España una multiplicidad de relatos de vida posibles, especialmente para los jóvenes y los círculos libertarios, que mostraban un especial interés hacia las fiestas populares y revisión de ciertas culturas autóctonas. En este ámbito, Ocaña, junto a otros artistas como Nazario, van a producir en sus obras y forma de vida una "traducción cultural" apropiándose de la herencia de la fiesta popular y manifestándola a través de la perspectiva homosexual.

Ocaña mezcla en su obra elementos aparentemente incompatibles modernos y pasados, que suponen la verdadera aportación en su producción artística, anteponiéndose a aspectos técnicos y formales en su obra pictórica, exposiciones y performances, donde el artista no suele adaptarse a la ortodoxia establecida.

Para comprender e interpretar la obra del artista andaluz debemos volver nuestra mirada a sus orígenes, a una cultura que para unos representaba el pasado nefasto de una parte de la historia de España, y que Ocaña nos presenta como la más transgresora modernidad en sus obras y en su vida. Por incongruentes que parezcan sus propuestas, las enlazó mediante un discurso común, incoherente con las "*escuelas y críticos*" pero coherente con su identidad, sus principios y su concepto de arte.

Debemos pensar, que en esa época de transición, había sectores que buscaban una ruptura drástica con todo lo que tenía algo que ver con la dictadura: la copla, el flamenco, la religión, el folclore.... En cierto modo eran símbolos representativos de la cultura del régimen, pero Ocaña, en lugar de romper con

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

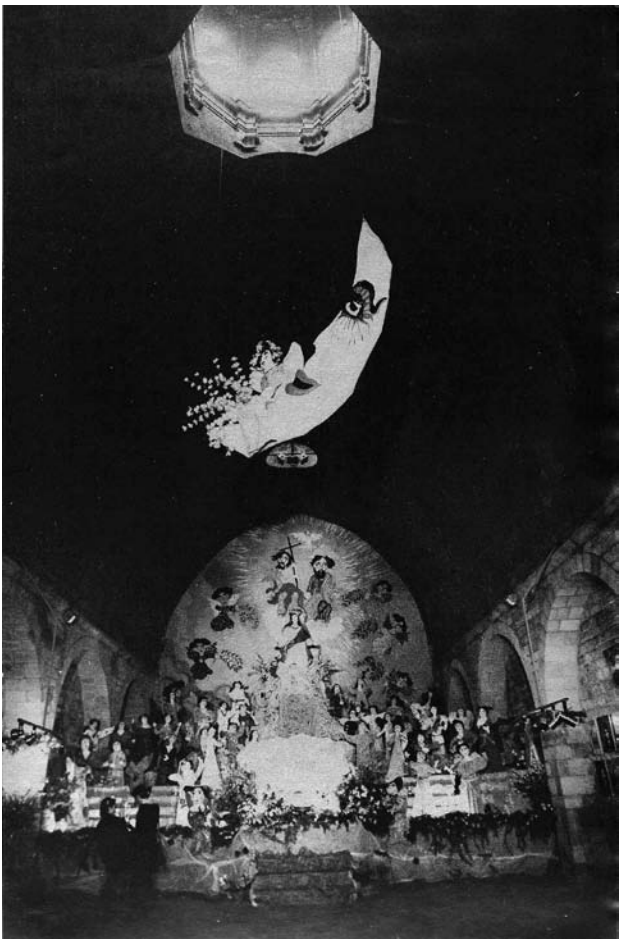


Figura 4 · Escenografía de "la subida" de en la exposición "La primavera", Capilla del Hospital de la santa Cruz, Barcelona, 1982. Foto: Colita. Archivo Familia Ocaña.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

todo eso, lo asume, y lo reinterpreta, hasta colocarlo dentro del arte contemporáneo más transgresor del momento. Lo verdaderamente novedoso en la obra de Ocaña es la relectura de la cultura tradicional y los elementos en común con la cultura promovida por el régimen, desde el prisma y el campo de actuación de un gay. No sería nada contradictorio que un artista andaluz trabajara temas religiosos o de folclore (festivos, taurinos, copla,..). La utilización de los citados elementos de índole tradicional, popular, religiosa o "franquista" no tendría ninguna relevancia en la obra de Ocaña sin la carga de subversión que le aporta ser utilizados por un artista homosexual y activista. La aportación de Ocaña es la descontextualización de todos esos iconos y la creatividad para transportarlos a en un mundo personal, homosexual y contracultural.

La actitud camp de Ocaña se hace efectiva en sus exageradas y esperpénticas interpretaciones copleras y teatrales y en la manifestación de su religiosidad reinterpretada. Al amparo del contexto histórico de la transición, el auge del movimiento homosexual permite al artista andaluz crear un discurso personal que revisado en la actualidad, podemos inscribir dentro de la estética de la sensibilidad camp. Lo camp dentro del movimiento homosexual en España se circunscribió a la etapa de la transición e inicio de la democracia ya que continuó siendo el referente estético de la posterior movida madrileña.

Como vemos, la contracultura de la transición y la sociedad libertaria de aquel contexto permitió y aceptó el discurso y las propuestas de Ocaña; por tanto, es cierto que no hubiésemos tenido a un Ocaña sin una Barcelona como la de aquel momento, pero habría sido imposible tener a un Ocaña así, sin la Cantillana donde nació, vivió y donde adquirió todo el bagaje de arte popular, fiestas y religión, que después exportó a Barcelona como un producto nuevo, universal y moderno.... Reinterpretado bajo su forma de entender la vida.

Las actuaciones de Ocaña en estos círculos contraculturales no fueron forzadas ni premeditadas, el artista simplemente se mostró tal como era, no reprimió sus impulsos naturales de cantar, bailar o recitar, ... dejó fluir su faceta más lúdica y festiva, lo que había vivido y aprendido en su pueblo desde niño.

Conclusión

Es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo, y en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura popular andaluza como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un producto artístico personal y universal a la vez.

Lo novedoso en la obra de Ocaña es la relectura de la cultura tradicional

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

desde el campo de actuación homosexual; la utilización de los citados elementos de índole tradicional, popular, religiosa o "franquista" adquieren la carga subversiva al ser utilizados por un artista homosexual y activista.

Por tanto concluimos que la resignificación de las identidades y la cultura popular española es llevada a cabo desde las clases subalternas, desde la contracultura, que acude a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir nuevos caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la nueva democracia. La nueva cultura no es importada ni creada desde cero, si no que es reciclada bajo nuevos conceptos y formas de vida.

Con su audaz reinterpretación de las tradiciones más entrañables de nuestra cultura, Ocaña aportó la faceta alegre, festiva y popular a un panorama artístico que estaba olvidando la parte lúdica del arte.

Referencias

Chamorro, Paloma (1983) Entrevista a Ocaña en programa "Trazos"1977. *La edad de oro*. [DVD. Programa TV] Madrid: RTVE.

Colita (1982) *Reportaje fotográfico de la exposición "La primavera"*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.

Cooper, Enmanuel (1991) *Artes plasticas y homosexualidad*. Barcelona: Leartes. ISBN: 978-84-7584-175-5

Nazario (2004) *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones. ISBN: 84-95881-38-1

Pons, Ventura (1978) *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Procesa, Teide P. C.

Pedrals, P.; Sánchez, R,; Romero, P.G. [et al] (2011) *Ocaña 1973- 1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa. ISBN: 978-84-9850-357-9

Sentís, Marta (1977) *Reportaje fotográfico de la exposición "Un poco de Andalucía"*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.

Villarós, M. T. (1998) El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española. 1973-1983. Madrid: Siglo XXI de España Editores. ISBN: 84-323-0960-5

Wynn, M.J. (1985) Ocaña. Pinturas. Madrid: Museo Español de Arte Ccomtemoráneo, Ministero de Cultura.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O corpo político de Fernanda Magalhães: Reflexões sobre "Classificações científicas da obesidade"

The political body of Fernanda Magalhães: Reflections on the series "Scientific classifications of obesity"project

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, designer de moda. Bacharel em Design com Habilitação em Moda; Licenciada em Música; Pós-graduada em MBA Design e Produção de Moda. Proprietária da marca de vestuário *Blue Tree*.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória, ES, CEP 29075-910, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES). E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com

Resumo: Este artigo visa trazer à tona uma reflexão acerca do corpo feminino obeso em "Classificações científicas da obesidade"(1997) de Fernanda Magalhães. A artista realizou uma instalação fazendo referência às tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal e com isso buscou uma discussão sobre os padrões estéticos da contemporaneidade.
Palavras chave: arte / Fernanda Magalhães / obesidade / gênero.

Abstract: *This article aims to bring up a reflection on the female obese body on "Scientific classifications of obesity" (1997) by Fernanda Magalhães. The artist made an installation with reference to the medical charts used to classify the level of body fat and thus sought a discussion on the aesthetic standards of contemporaneity.*
Keywords: *arts / Fernanda Magalhães / obesity / gender.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Fernanda Magalhães (1962-), fotógrafa, artista visual híbrida na utilização de técnicas e materiais é londrinense e possui uma poética autorreferencial. Apresenta projetos que podem ser tidos, entre outras coisas, como questionamentos frente ao padrão estético feminino aparentemente imposto pela mídia, cultura e sociedade de uma maneira geral. Estende sua forma ao próprio trabalho. Inconformada com a frequente associação do obeso com algo que incomoda, que é deslocado, utiliza o corpo como protesto, posicionamento político contra a hegemonia da magreza. Busca o dissenso que

> [...] *é em sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e os sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão* (Rancière apud Canclini, 2012: 136).

A arte de Magalhães insiste na extensão de olhares e na amplitude das formas. Como indica, sua produção inicia-se com o sentimento de opressão por seu corpo não figurar nos ideais de beleza femininos:

> *Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato e as autobiografias vieram à tona* (Magalhães, 2008: 94).

No período em que saiu de Londrina para estudar fotografia no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, se viu diante de um desconforto pela sua corpulência e seus trabalhos iniciais são o resultado disso. "Auto-retrato no RJ" (1993) e "Auto-retrato, Nus no RJ" (1993) expressam o sentimento de exclusão e opressão da artista. Seu corpo é exposto com dificuldade, sob sombras ou através de fotografias recortadas cobertas por lenços que camuflam os excessos.

Com o desenvolvimento da poética através do autorretrato e das próprias referências, a artista aos poucos passa a buscar uma homologação da sua forma. Ela vê a necessidade em utilizar a arte para discutir parâmetros, instituições e modos de ser e viver. Engajada em questões concernentes a gênero, identidade e política, amplia seus discursos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

"Classificações científicas da obesidade" (1997) é um exemplo dessa amplitude de questionamentos. A artista não mais se esconde e inclui outras mulheres para trazer uma visão da arte como refletora da situação dos corpos na contemporaneidade. Fernanda Magalhães se apropria de elementos oriundos dos discursos médicos, para questionar espaços e visões e apresenta-se como possuidora de um corpo político, como veremos a seguir.

1. Classificações científicas da obesidade: corpo político

> *Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos* (Magalhães, 2008: 93).

Quando realizou "Classificações científicas da obesidade", Magalhães já havia esclarecido os pontos que gostaria de tratar na sua arte. Se no início de 1990 a londrinense sentia-se excluída pelos excessos corpóreos, em 1997, após embates entre emagrecer e manter-se gorda, buscava a homologação da sua forma "estendendo-se ao corpo do outro, em especial ao das mulheres (Magalhães, 2008: 90)".

Pensar o corpo feminino, sobretudo o obeso significa considerar os efeitos dos discursos hegemônicos sobre ele. Em nossa cultura, como sugere Bordo (2003: 301), o corpo é tido como principal caminho para a autorrealização. Moldando-o, esculpindo-o, construindo-o, estaremos fazendo o mesmo com a própria vida. A medicina tem um importante papel na disseminação do corpo magro como aliado à autorrealização. Pouco índice de gordura corpórea é frequentemente associado à saúde. Junto a isso, importantes canais como a moda e a mídia expõem o corpo magro, esbelto, torneado em imagens diárias que denotam, muitas vezes, aceitação, segurança e autocontrole.

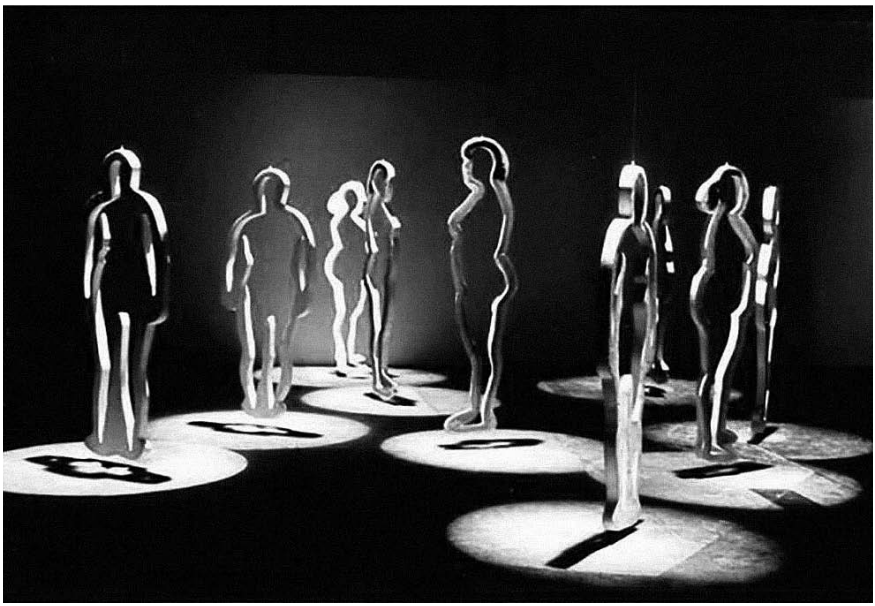
> *Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado.* (Magalhães, 2008: 97)

Embora as inseguranças em torno da própria forma corpórea atinja qualquer um, independente do gênero, ainda é o feminino que parece sofrer maiores pressões (Bordo, 2003).

Magalhães pareceu considerar a situação desse corpo na contemporaneidade

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Figura 1 · Classificações científicas da obesidade, Fernanda Magalhães, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000. Fonte: "Fernanda Magalhães: arte, corpo, obesidade" (Tvardovskas; Rago, 2007).



Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

e através da ampliação de fotografias de mulheres nuas em tamanho natural incluindo ela mesma, realizou uma instalação. Vários corpos referenciavam as tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal. Cada um com a sua forma, mostrando que não se pode generalizar. Nem toda gorda é "doente" ou infeliz, nem toda magra é "saudável" ou autorrealizada. A produção indica que devemos nos ater ao poder de todas essas demandas culturais sobre nossa corporeidade.

As tabelas médicas que regulamentam o quão gorda uma pessoa é através de denominações como "normal", "sobrepeso", "obesa" e "obesa mórbida" serviram de base para a construção do trabalho que parece combater a generalização de corpos e indivíduos. Levanta a questão sobre a eficácia dessas categorizações e a frequente associação negativa a que essas nomenclaturas recebem, na medida em que aumentam o índice de gordura.

Como mostra a Figura 1, foram mantidas apenas as bordas dos corpos fotografados. As "massas" foram recortadas. Tratava-se de revelar corpos vazios, sem carne ou gordura. Uma maneira de ironizar o discurso da medicina que favorece a redução ou o corte de gordura corporal.

Os visitantes poderiam se dispor ao lado destes contornos e experimentar novos "lugares-corpos" que se encontravam suspensos sob fios de nylon. Formas corpóreas de diversos tamanhos em suportes que pareciam flutuar traziam o contraste entre pesado e leve.

O jogo de provocação se dava justamente pela permanência dos excessos afinal, embora a "massa corpórea" tenha sido retirada, sobraram as margens que davam forma a estes corpos generalizados, vistos muitas vezes apenas superficialmente. Era possível se imaginar dentro deles, estando neles. Essa experiência de vivenciar vários e diferentes corpos permite uma melhor compreensão do outro e do espaço.

O público não foi o único a usufruir do projeto. As mulheres que cederam suas formas para a fotografia certamente compartilharam experiências e se mostraram como modelos que rompem estereótipos negativos. Para Ribeiro (2013), transgrediram por estremecerem a idealização do corpo saudável. Nuas recondicionavam o olhar do espectador, acostumado às imagens diárias de corpos femininos longilíneos atrelados à sensualidade.

Podemos ler esse trabalho como um reposicionamento sobre os corpos que escapam das normas médicas, dos discursos científicos e da hegemonia da magreza ainda perpetuada. Um exemplo da indissociação da esfera artística com a ética e a política que permite um melhor entendimento sobre nós mesmos e o outro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Fernanda Magalhães se apresenta, nesse sentido, como uma artista cujo trabalho contribui para "la impugnación de la hegemonia dominante" (Mouffe, 2007: 67). A utilização do próprio corpo para contruir sua arte indica o desejo de romper ordens. Cabe abrir um parêntesis para consideramos o que chamamos de ordem como sendo "[...] la articulación temporal y precária de prácticas contingentes" (Mouffe, 2007: 62) e que resulta de práticas hegemônicas sedimentadas. "Nunca es la manifestación de una objectividad más profunda y exterior a las prácticas que le dan su ser" (Mouffe, 2007: 63). Assim, pode ser vista como um "sujeito-corpo que resiste à normalização" buscando "pontos de fuga frente a códigos" que envolvem imagens e instituições (Preciado; Carrillo, 2010: 55).

Podemos ler também os corpos femininos da instalação como aprisionados pela construção das linhas da teoria da evolução. Desta forma, devemos enxergar que não só as obesas, mas as magras e "médias", precisam se dar conta de seu aprisionamento como mulher. Parece-nos apropriado usar a frase de Deutsche (2006: 10) para resumir outra intenção de Magalhães: "[...] introducir tensión em sus dicotomias jerárquicas marcadas por el gênero[...]".

Assim, incluímos o trabalho de Magalhães em um conjunto de práticas voltadas "[...] a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonia existente" (Mouffe, 2007: 67), lembrando que "desde luego, su objetivo no es el de hacer una ruptura total con el estado de cosas existente para crear algo absolutamente nuevo" (Mouffe, 2007: 69). A artista não busca extinguir a magreza, a medicina ou diminuir o gênero masculino, mas exigir um espaço livre (ou pelo menos mais distante) de críticas ao corpo da mulher gorda.

Conclusão

A arte de Fernanda Magalhães tem papel fundamental na amplitude do campo político e na consequente luta contra saberes hegemônicos. Partindo de uma busca sobre si, idealizou um espaço sensível para compor suas vivências, tormentos e frustrações. Com as descobertas ao longo do caminho, observou que deveria adentrar outros patamares e refletir também o outro. Passou então a se misturar, ver, enxergar a pessoa ao lado, o mundo e traduzir diferentes vozes. Sua produção se tornou "mais localizada" dentro das estruturas sociais.

"Classificações científicas da obesidade" é um exemplo da extensão dos questionamentos da artista. Ela mantém seu corpo e unida a outros demonstra a importância em não se manter uma atitude passiva frente às imposições médicas e culturais. Revela uma arte apoiada na subversão. Incorpora autores, envolve o público que torna-se "nômade das formas" ao apoiar-se e dispor-se em/sobre outros territórios. Pensa as fragilidades e potências do corpo e sua relação

com o eu e o espaço público, considerando as materialidades e imaterialidades.

É um trabalho que transmite mensagens sobre a diversidade e brinca com os perigos das categorizações em nossa sociedade ao mesmo tempo em que desenvolve uma rede de formas interrelacionadas que transcende fronteiras. Permite uma interação que ocasiona certa autonomia. Faz corpos "vazios" permanecerem "cheios" e dançarem, mesmo que estejam suspensos.

Falando metaforicamente, em meio a cortes, recortes e dobras apresenta uma liberdade que a sociedade, centrada em discursos por vezes generalizados, ainda não foi capaz de oferecer.

Referências

Bordo, Susan (2003) *Unbearable Weight: feminism, western culture and the body*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press. ISBN: 0520930711, 9780520930711.

Canclini, Nestor (2012) *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 8531413699

Deutsche, Rosalyn (2006) "El rudo museo de Louise Lawler" (2006). *Transversal*. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>.

Magalhães, Fernanda (2008) *Corpo Reconstrução Ação Ritual Performance*. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes, Campinas.

Mouffe, Chantal (2007) Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB.

Preciado, Beatriz; Carrillo, Jesús (2010) Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiesis*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, nº 15, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis15/Poiesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf>.

Ribeiro, Vinicios (2013) Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. *Com Ciência*. Revista eletrônica de jornalismo científico. 10 fev. 2013. Disponível em: < http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=85&id=1043>.

Tvardovskas, Luana; Rago, Luzia (2007) "Fernanda Magalhães: Arte, corpo e obesidade." *Caderno Espaço Feminino*, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, nº1, jan./jul. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Prácticas artísticas colectivas. En[tre] el arte y la política

Collective artistic practices. In [between] the art and politics

JULIO E. PEREYRA* & VALERIA LEPRA**

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Uruguai, curaduria, instalacionismo. Licenciado en Artes Plásticas y Visuales.

AFILIAÇÃO: Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Departamento de las Estéticas (IENBA-UDELAR) José Martí, Montevideo 11300, Uruguai. E-mail: jempereyra@gmail.com

**Uruguai, curaduria, instalacionismo. Licenciado en Artes Plásticas y Visuales.

AFILIAÇÃO: Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Departamento de las Estéticas (IENBA-UDELAR) José Martí, Montevideo 11300, Uruguai. E-mail: vlepra@gmail.com

Resumen: Con este trabajo nos proponemos rever los elementos de producción de dos colectivos artísticos latinoamericanos, el "Grupo de Arte Callejero", y el "Frente 3 de Fevereiro" (Brasil) a partir de sus trabajos en el espacio urbano.

Palabras clave: espacio urbano / arte y política / público.

Abstract: *With this work we intend to review the elements of two Latin American groups, the "Grupo de Arte Callejero" (Argentina) and the "Frente 3 de Fevereiro" (Brazil) from their jobs in the urban space.*

Keywords: *urban space / art and politics / spectators.*

Introducción

Señalar algunas características del trabajo de los colectivos "Grupo de Arte Callejero", y el "Frente 3 de Fevereiro":

1 — La elección de temáticas relacionadas con el conflicto urbano partiendo

de un compromiso activo con la realidad política de sus respectivos países.

2 — Su trabajo en el campo de acción urbano, tomando elementos propios de este o desarrollándolos dentro del mismo.

3 — El uso mínimo de recursos, con los que ambos colectivos han logrado en sus respectivas acciones, un máximo impacto en el público.

Ambos colectivos parten de la observación de los conflictos sociales que se desarrollan en sus espacios urbanos. Toman partido y desarrollan acciones en consonancia con su postura. Estas acciones mantienen una clara relación con Meireles a partir de su obra "Inserciones en circuitos ideológicos".

Vale hacer la aclaración de cómo entendemos al público, en el marco de acciones directas en la calle. Dicho público puede configurarse por un transeúnte distraído, alguien que entra en un aula, va al estadio o espera un tren; siempre esta noción de público supone un observador que entra en relación interpelando lo producido y en este proceso construye sentidos y establece relaciones de intercambio con otros, proponiéndose a sí mismo como agente, en tanto productor de sentidos posibles. Es en este sentido que buscaremos los puntos de encuentro entre estos dos colectivos que desarrollan su actividad en dos de las urbes más complejas de América Latina como lo son Buenos Aires y San Pablo.

1. Lo político

Lo político entendido como lo que ocurre en la *polis,* a sus habitantes y entre ellos, es desde hace mucho tiempo uno de los temas principales del arte contemporáneo y, en Latinoamérica, ha tenido un desarrollo particularmente intenso. Este ha sido el tema que artistas, museos, bienales y encuentros del cono sur han elegido con insistencia llamativa. Podemos señalar múltiples encuentros en la última década en Sudamérica donde ese ha sido el foco de atención con diferente nivel de explicitación o intención en las propuesta o marcos conceptuales (Cuadro 1).

O los muchos artistas que reflejan en su obra la circunstancia política en sus más variadas acepciones, por ejemplo Roberto Jacoby, Regina Galindo, Doris Salcedo o Rosângela Rennó. Las cuestiones relacionadas con la convivencia, los derechos sobre el cuerpo, la relación con el otro y con el Estado, los problemas de lo biopolítico, se han afianzado en el campo artístico, reforzando en los artistas el rol de partícipes activos de los cambios sociales de su lugar y época.

Tomar como material de trabajo la conflictividad sociopolítica, ha sido el camino que el Grupo de Arte Callejero (GAC) en Buenos Aires y el Frente 3 de Fevereiro (F3F) en San Pablo han elegido para desarrollar sus líneas de trabajo. Ponen en tensión aquellos elementos que constituyen lo que puede ser

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Cuadro 1 · Encuentros en la última década en Sudamérica

AÑO	ACTIVIDAD	TÍTULO
2002	25° Bienal de Sao Paulo, Brasil	*Iconografías Metropolitanas*
2003	Mesa redonda, Malba, Buenos Aires, Argentina	*Arte rosa Light o arte Rosa Luxemburgo*
2004	26° Bienal de Sao Paulo, Brasil	*Territorio libre*
2006	Bienal Internacional de Performance, Chile	*El cuerpo y el otro*
2006	27° Bienal de Sao Paulo, Brasil	*Como vivir juntos*
2007	Encuentro Internacional Medellín 07, Colombia	*Prácticas artísticas contemporáneas. Espacios de hospitalidad*
2007	Inauguración del Parque de la Memoria, Buenos Aires , Argentina,	*Parque de la Memoria — Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*
2008	2° Bienal Internacional de Performance, Chile	*Por qué? Para qué?*
2009/2011	Investigación y muestra itinerante Goethe Institute, Latinoamerica	*Menos tiempo que lugar*
2010	29° Bienal de Sao Paulo, Brasil	*Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar*
2011	8ª Bienal do Mercosul, Brasil	*Ensayos de Geopolítica*
2012/2013	Bienal de Montevideo, Uruguay	*El gran sur*

entendido como "obra de arte" y la relación con ella. Su trabajo se mueve en el espacio lucha social.

Su accionar toma partido por causas que siguen siendo polémicas en de sus sociedades, como el conflicto racial en Brasil o los efectos de la represión en la sociedad en Argentina.

La toma de posición de ambos colectivos es sus principal característica, ya que no representan ni recrean, sino muestran que están inmersos en ella y que es posible que ellos mismos sean víctimas de los sistemas contra los que luchan. Su participación se transforma entonces en acto de militancia, dejando en el espectador la decisión de si esto le quita o agrega valor como hecho artístico. Esta duda sobre su trabajo no parece preocupar a ninguno de los dos colectivos, que si bien utilizan el medio artístico para desarrollar sus acciones, dirigen sus esfuerzos a la lucha en contra de los modelos que consideran opresivos.

Si bien la política es tradicionalmente entendida en Latinoamérica, de forma básica como la disputa electoral y los modelos de gobierno, el F3F y el GAC toman como campo de acción lo que consideramos la biopolítica. No están al servicio de un partido o intentando tomar el poder o conseguir cargo alguno. Su lucha va por los efectos que los actos de gobierno o los modelos de sociedad tienen sobre los cuerpos de los habitantes de sus comunidades:

> *Existen prácticas diversas,colectivas, individuales, anónimas o públicas, que corporizan transformaciones reales en cada contexto.Ésta es la lucha política de lo simbólico, que no sólo nombra a los olvidados y las víctimas de la violencia del poder, sino que nos restituye hacia nosotros mismos como hacia los demás, el poder de construcción de una identidad autónoma ante lo imperante, que encuentra la libertad en ese proceso vivencial que tienen las utopías* (GAC, 2009: 304).

La segregación más o menos explícita contra negros, jóvenes o pobres es claramente la lucha por los derechos que les son negados por sus cuerpos, por las marcas identitarias que estos portan. La represión que se realiza sobre los que manifiestan su disconformidad en la sociedad en la que viven, fue y es efectuada sobre sus cuerpos; ya sea desapareciéndolos, ya sea encancerlándolos o con los efectos que las medidas económicas y de seguridad tienen sobre sus cuerpos. Reflexiona sobre esto el F3F: "Esses mecanismos de exclusão se inserem em uma lógica maior, característica do planejamiento das cidades modernas, que classsificam áreas de prosperidade, as quais se associam todas a idéias positivas, e de atraso, as quais se associa tudo o que he ruim" (F3F, 2006: 10) Estos estados con sus medidas sobre estas poblaciones son quienes proveen

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de forma constante material para la producción de la obra de ambos colectivos. De forma continua dan sentido a supractica artistica, su lucha política.

2. Lo urbano

> *As ações artísticas do grupo sintetizam "áreas" desta cartografia. O foco direcionado para o espaço urbano,resignificaa elementos cotidianos através do "desvio" simbólico. A potencia da ação direta, sem mediação institucional, e a criação de situações poéticas abrem a subjetividades para a construç*ão de um outro futuro possível (F3F, 2006: 9).

En lo que respecta a tomar la ciudad como un dispositivo más para la acción artística, está siempre presente el riesgo de que esta acción pase desapercibida en el ritmo de la ciudad, aunque tambien puede suceder lo contrario. Es que allí radica su potencia, el que se apropien de ella y se produzca un efecto multiplicador en la población a la que se dirige. Estas formas favorecen nociones ampliadas de autoría pues favorecen que el otro, transformado en observador-agente-activista, tome y utilice ese recurso en su contexto de movilización. Como propone el GAC:

> *La mayor parte de nuestros trabajos tiene un carácter anónimo, que enfatiza la ambigüedad de su origen (...). Fomentamos la re-apropiación de nuestros trabajos y sus metodologías por parte de grupos o individuos con intereses afines a los nuestros* (GAC, 2009: 12)

La toma del espacio público supone un acto de rebeldía al integrarlo a una plataforma de lucha, al reconocerlo como parte de lo que está en disputa, usándolo para dar lugar a voces invisibilizadas.

Tanto el GAC como el F3F juegan a hacer visible lo que en la ciudad se esconde (desalojos, brutalidad policial, precarización laboral, racismo institucional) a través de mecanismos provenientes del mundo del arte en un contexto menos amigable: la calle. Menos amigable porque pone en contacto a la producción no con aquellos que eligen verla sino con todos: simpatizantes, detractores, indiferentes. No la aísla y protege para el consumo de "entendidos" la pone en la rutina cotidiana de los transeúntes ensimismados en los detalles de su propia vida. La idea de "ir a ver" por parte del espectador se diluye, al colocar la "obra" a su paso, en un gesto arriesgado que problematiza el lugar del "artista" y su visibilidad para la comunidad artística.

Sus propuestas se metamorfosean con la gráfica de la ciudad, ya sea la

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

cartelería institucional (mecanismo usado por el GAC en los escraches)(Figura 1) o fuentes más cercanas a la cartelería popular (como en el caso del F3F) (Figura 2). Se entrometen en la pantalla de televisión o a través de los escalones de una estación de metro. Reformulan la reinserción meirelliana aprovechando los espacios que la ciudad va dejando a su paso (Figura 3).

3. Los recursos

La utilización de recursos de bajo costo, les permite continuar sorteando el escollo del financiamiento. Si bien han participado de instancias que usualmente se reconocen como legitimadoras en el mundo del arte, no parece ser este el acicate para su participación. En una entrevista realizada al GAC y publicada en su libro uno de sus integrantes responde como utilizaron el dinero que recibieron por su participación en la Bienal de Venecia:

> *Venecia representó para nosotros 2.400 euros y se optó por participar por esa cifra, que significó imprimir miles de carteles de 'Aquí viven genocidas' y otros trabajos.* (GAC, 2009:13-14)

En relación a esto el GAC declara también que en la medida en que esta participación se vivió como contradictoria con las prácticas del colectivo se dejó de participar en instancias de este tipo:

> *...decidimos no asistir más a muestras.* [Las convocatorias] *siguieron llegando, las rechazamos, y después no llegaron más. Nos tienen tildados. Mucha gente piensa que no existimos más. Y tuvimos que bancar muchas críticas, discusiones, comentarios de gente que no nos conoce y habla de nuestras contradicciones o problemas. Todo eso incidió en nuestra decisión radical de no participar más. Hay gente en el grupo a la que hace rato que no la afecta en lo más mínimo ese ámbito. Su vida pasa por otro lado. Queremos pensarnos sí o sí fuera del ámbito artístico, no como una hipótesis, sino instaladas allí realmente. A mí me podía seducir un poco la cuestión de viajar. ¡Viajar gratis es buenísimo! Pero termina no siendo gratis.* [...] *Las cosas no pasan porque sí. Una cree que puede cagarse en ese mundo y aprovechar para viajar, pero no es gratuito, algo nos pasa.* (GAC, 2009:13).

La utilización del término recursos alude también a elementos y estrategias que se despliegan a la hora de producir una intervención; y en ese sentido la utilización de referencias cercanas a las comunidades con las que se trabaja. No supone esto que las herramientas que utilizan para la construcción del discurso

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 1 · Fotografía del GAC, Carteles viales, Buenos Aires,Argentina, (1998).
Figura 2 · Fotografía del F3F. Ocupación del edificio Prestes Maia, Sao Paulo, Brasil 2006
Figura 3 · Fotografía del GAC, Afiche de la campaña "Segurisimo", Buenos Aires, Argentina, 2003
Figura 4 · Fotografía del F3F. Detalle de billete sellado con datos sobre racismo. São Paulo, Brasil, 2004

carezcan de cierta complejidad sino que hacen presente la potencia que emerge del subvertir los elementos del código para significar otra cosa: como los folletos publicitarios alterados que propone el GAC, que emulan el boletín de ofertas de un supermercado o la intervención sobre el billete (de reminiscencias meirellianas) que propone el F3F a partir del cual se pone a circular un nuevo mensaje en uso de una técnica popular (intervención de billetes, pero también de muros y espacios públicos) (Figura 4, Cuadro 1).

Conclusión

Podemos concluir que tanto el GAC como el F3F, presentan dispositivos artísticos en los que lo político es un componente ineludible. Los elementos referidos a lo urbano y político son insumos imprescindibles en lo que también es su militancia. El uso de los recursos va en concordancia con su idea de lucha contra el sistema, al que consideran opresor, proponiendo modelos posibles de ser apropiados y replicados por quienes comparten su prédica. Su vínculo con el sistema de las artes está condicionado a la no contradicción con sus convicciones. Proponen un modelo artístico ético y comprometido con su tiempo y lugar.

Referencias

Bossi, Lorena Fabrizia; Bossi, Vanesa Yanil; Carrizo, Fernanda; Corral, Mariana Cecilia; Golde Nadia Carolina (2009) *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. — 1a ed. — Buenos Aires: Tinta Limón. ISBN 978-987-25185-0-9.

Frente 3 de Fevereiro (2006), *Zumbi somos nós, Cartografia do racismo para o jovem urbano*, Valorização de iniciativas culturais — São Paulo: Prefeitura da cidade de São Paulo.

Fotografía del GAC, *Carteles viales, Buenos Aires, Argentina,* (1998), http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2009/09/blog-post.html

Fotografía del F3F. *Ocupación del edificio Prestes Maia, Sao Paulo, Brasil 2006,* http:/artecontemporaneanaocupacaoprestesmaia.wordpress.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Informação e comunicação: observações sobre um experimento de Mario Ramiro e Morio Nishimura

Information and communication — observations about an experiment of Mario Ramiro e Morio Nishimura

KATIA MARIA KARIYA PRATES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Doutora em Poéticas Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS. E-mail: prateskatia@yahoo.com

Resumo: Este artigo aborda a importância da informação dada pelos artistas visuais Mario Ramiro e Morio Nishimura sobre a elaboração da instalação "Entre o Norte e o Sul". A partir desse dado, a obra passa a comunicar aspectos mais complexos e intangíveis e propor ao observador dimensões de apreensão antes impensadas.

Palavras chave: informação / texto de artista / instalação / relíquias budistas.

Abstract: *This article addresses the importance of the information given by the visual artists Mario Ramiro e Morio Nishimura about the conception of the installation "Entre o Norte e o Sul" (Between North and South). From such data, the artwork begins to communicate more complex and intangible aspects and to propose previously unthought dimensions of apprehension to the observer.*

Keywords: *information / artist's text / installation / buddhist relics.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O texto escrito, a informação além do próprio trabalho de arte, conforma uma área controversa que abrange grande parte das mostras atuais. Na quase totalidade das exposições de artes visuais nos deparamos com algum texto escrito. Sobre o que ele nos fala? Quem decide o teor dessa informação para que ela permeie o conteúdo de um trabalho visual? Esse impulso chamado educativo que presenciamos incessantemente no ambiente das mostras nos oferece informação variada, mas não se subtrai à questão de sua relevância para o acesso à obra. O quanto aquele texto, que deve ter sido colocado com a intenção de elucidar, pode acabar suprimindo facetas possíveis de apreensão ao sobrepor ao que vejo um dado que tem uma agenda de valores que pode não corresponder à minha? Talvez somente possamos abandonar essa dúvida quando é o próprio artista quem se propõe a trazer um dado informativo — que não é poético nem plástico — como parte constituinte da obra. É o que ocorre no trabalho de Ramiro e Nishimura.

Em agosto de 1992, os artistas visuais Mario Ramiro e Morio Nishimura realizaram a instalação "Entre o Norte e o Sul" simultaneamente na ilha de Amorgós na Grécia e na floresta de Lieksa na Finlândia. Essa obra tinha a intenção de efetivar uma comunicação entre ambos sem meios tradicionais, isto é, somente pelo contato de suas vibrações mentais. Para isso, eles elaboraram alguns objetos que poderiam facilitar esse contato. Na época, ambos residiam em Colônia na Alemanha e utilizaram a água do rio Reno para envolver em dois tubos de vidro, fios de cabelos dos artistas ligados por um cabo revestido de ouro (Figura 1). Cada artista transportou seu tubo para o local onde seria montada sua instalação e o preparou para o evento com a água natural do lugar, Ramiro com as águas gregas do mar Egeu e Nishimura com as finlandesas do lago Pitkajarvi.

Nesses locais, os artistas construíram suas instalações sem nenhum acordo prévio sobre materiais ou formas e, a partir delas, em dia e hora marcados, projetaram sua transmissão para o outro. O resultado desse contato foi fixado por meio de desenhos feitos pelos artistas ao receberem as transmissões no circuito entre Amorgós e Lieksa (Figura 2).

Nesses documentos, podemos identificar algumas reverberações entre a instalação de um e o decorrente desenho do outro, mas essa não é uma particularidade à qual os artistas tenham atribuído maior importância: "como poderíamos explicar tais coincidências entre as imagens recebidas e as transmitidas de um lugar para outro? Isso não importa." (Ramiro; Nishimura, 1998: 6). Em "Entre o Norte e o Sul", seu interesse está em "uma experiência de interseção de culturas" (Ramiro; Nishimura, 1998: 6). Já em seu titulo, o trabalho aponta inclinação para a grade de coordenadas geográficas aplicada sobre a superfície

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



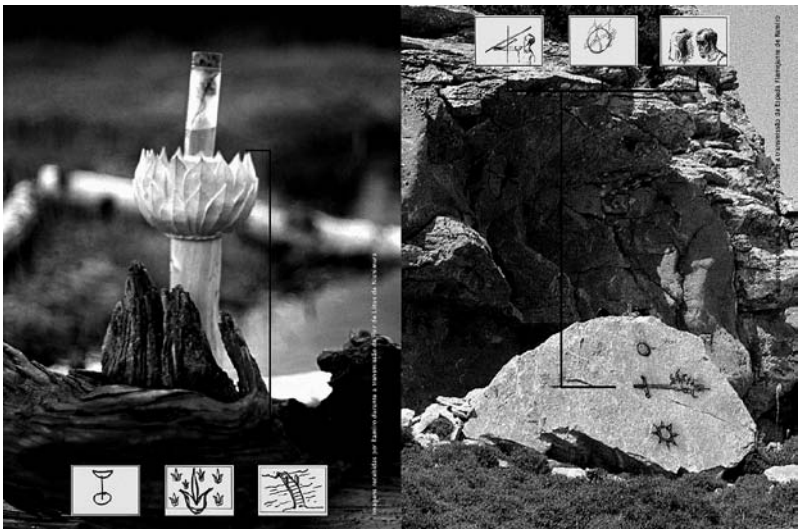


Figura 1 · Objetos: tubos de vidro com cabelos dos artistas, água e cabo revestido de ouro; à esquerda: objeto de Morio Nishimura, à direita: objeto de Mario Ramiro (Ramiro; Nishimura, 1998).
Figura 2 · À esquerda: desenhos de Ramiro sobrepostos à fotografia da instalação de Nishimura na Finlândia; à direita: desenhos de Nishimura sobrepostos à fotografia da instalação de Ramiro na Grécia (Ramiro; Nishimura, 1998).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

do planeta. Eles também citam no catálogo da instalação suas próprias origens pessoais como influência para o projeto: Ramiro, brasileiro e Nishimura, japonês; à época desse trabalho, ambos estavam desenvolvendo pesquisas de pós-graduação na Alemanha. Com esses dados, podemos vislumbrar uma teia de diferenças e aproximações. Essa é uma dinâmica que se dá no próprio contato entre os artistas e é elaborado dentro de seu projeto de trabalho de forma estrita quando é proposto o contato entre vibrações vitais e, mais pontualmente, o desejo de comunicar-se com o outro de forma espontânea atravessando a grade geográfica e as diferenças culturais que ambos carregam. Os artistas e o conjunto de sua instalação formam um fluxo oscilante de aproximação e distanciamento, sempre a distância levando à proximidade e essa proximidade resultando num reverso, visto que a proximidade demonstra alguma outra faceta de diferença e, por sua vez, o distanciamento faz ver alguma possível similaridade antes imprevista. É uma proposta que enfrenta o desafio tanto das possíveis aproximações quanto das potenciais distâncias.

Mas há uma outra base que suporta "Entre o Norte e o Sul" e ela nos levará a dinâmicas de outra natureza. Apesar de toda a complexidade da ação dessa instalação, para Mario Ramiro, a documentação fotográfica ou descritiva das ações realizadas que tratamos até aqui é insuficiente para expor ou apresentar esse trabalho (Ramiro, 2013). É fundamental para sua compreensão que uma outra informação seja dada junto à sua apresentação, o fato de que esse trabalho se origina de situações comunicacionais encontradas em templos budistas. No catálogo da instalação, podemos ler que em centenas de torres construídas em templos budistas (Figura 3), estão depositadas relíquias que supostamente pertenceram ao Buda (Ramiro; Nishimura, 1998: 5). Essas peças sagradas seriam capazes de gerar um campo de conexão entre si e, consequentemente, entre aqueles locais religiosos. Esse contato entre as peças e os locais é a ideia propulsora da ação de "Entre o Norte e o Sul". Como pode ocorrer com as próprias relíquias, para o processo dos artistas são utilizadas partes corpóreas (cabelos dos artistas) e também referências de locais como as águas de procedências diversas dentro de vidros que, podemos imaginar, agem como relicários ou ainda como pequenos templos móveis. O ouro, que liga os fios de cabelos de ambos, é também no Ocidente um dos mais tradicionais materiais usados como invólucros para relíquias religiosas. Nishimura e Ramiro replicam assim uma proposta de contato e comunicação que está estabelecida no profundo misticismo budista. Com isso, sua instalação migra de uma simples comunicação de imagens para a ideia da possibilidade de um fluxo que permearia incessantemente qualquer espaço e leva o que poderia ser uma experiência "de pretenções exóticas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

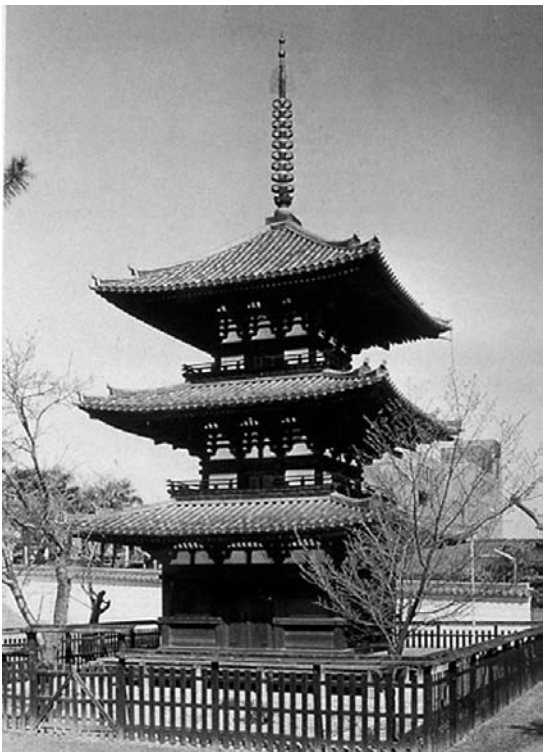


Figura 3 · Templo budista Kofuku (1143), Nara/Japão (Ramiro; Nishimura, 1998).

de uma arte telecomunicativa" (Ramiro; Nishimura, 1998: 6) à projeção de uma massa de emanações voláteis com potências independentes de nosso conhecimento ou interação em eventos sutis que talvez nos perpassem continuamente.

O suposto contato entre os templos funciona a partir de um substrato anterior — a relíquia — que presentifica o passado e impulsiona a dinâmica religiosa. Além da mística que aciona esse fluxo, há uma aproximação por semelhança entre torres e pela própria origem das relíquias. Da mesma forma, Ramiro e Nishimura deslocam seus objetos, que talvez poderíamos chamar ritualísticos, para pontos geográficos diferentes refletindo a ação à distância das torres budistas.

O norte e o sul, o oriental e o ocidental, o pessoal e o coletivo, a percepção e a imaginação, a religião e a arte, se entrecruzam não simplesmente ao pares mas rebatendo-se em desordem, elaborando uma teia de reverberações. Gilles Deleuze nos fala sobre a dinâmica daquilo que é presente: "O atual não é o que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

somos, mas antes o que nos tornamos, aquilo que estamos nos tornando, isto é o Outro, nosso tornar-se outro" (Deleuze, 1989: 190). Assim como um trabalho de arte não é um amontoado de coisas, imagens e ideias, mas é aquilo que ele vem a acionar, isto é, o que o trabalho se torna quando "atualizado" pelo observador. A obra, como nós, está em fluxo, sempre outra, migrando e fluindo entre diferentes planos de contato com seus observadores. Aqui, seria possível pensar que o observador se torna também um participante na experiência de comunicação dos artistas ou ele mesmo se faz mais uma torre que é acionada pela vibração que a instalação "Entre o Norte e o Sul" faz emergir em seu movimento. Trata-se de um deslocamento oscilante que ocorre não mais entre pólos, mas entre pontos dispersos que criam uma rede de possibilidades particulares a cada indivíduo. O trabalho de arte é potencializado pela informação sobre as origens de sua elaboração que convocam a existência e a presença constante de fluxos imateriais. Para Jean-Luc Nancy, há uma instância da presença que não possui representação, a co-presença que "surge de contato e lateralidade e não de visão e frontalidade" (Nancy, 2004: 84), como ocorre com a comunicabilidade de uma ideia que vem a nos atingir na extensão com a qual nós mesmos — os observadores — somos capazes de elaborar e injetar novamente à proposta artística. A ideia da conexão entre templos é como uma intervenção lateral — uma co-presença — que age sobre nossa apreensão da obra e modifica sua potência.

No trabalho de Ramiro e Nishimura, oferecer a informação de que a base de sua concepção está na capacidade de comunicação entre os templos budistas provoca o observador a perceber como ocorreu aquele processo criativo e também a contemplar a possibilidade de acontecimentos intangíveis na obra "Entre o Norte e o Sul", no evento místico budista e, especialmente, no cotidiano no qual estamos mergulhados.

Referências

Deleuze, Gilles (1989) *Qu'est-ce qu'un dispositif?* In Canguilhem, Georges (org.) *Michel Foulcault philosophe. Rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Seuil. ISBN: 978-2020102568. Tradução: Dias, Ruy de Souza (2001). [Consult. 2013-12-20] Disponível em <URL: http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/practicas_profesionales/812_clinica/cursada/archivos/deleuze_que_es_un_dispositivo.pdf>

Jean-Luc Nancy (2004) *The end of the world.* In Ohanian, Melik; Royoux, Jean-Christophe *Cosmograms*. New York: Lukas & Sternberg.

Ramiro, Mario; Nishimura, Morio (1998) *Entre o Norte e o Sul***.** Köln: Kunsthochschule für Medien.

Ramiro, Mario (2013). Entrevista concedida a Katia Prates. Porto Alegre: Centro de Documentação e Pesquisa/Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ UFRGS.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis: Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro

Visual scores: discordant temporalities, visuality and sound in transit in the work-art of Isabel Carneiro

LUCIANO VINHOSA SIMÃO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFF), Mestrado: Artes Visuais / História e Crítica da Arte (Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro — EBA/UFRJ). Doutorado Études et Pratiques des Arts (Université du Québec à Montreal — UQÀM/Montréal, Canadá).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense (UFF), Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes. Rua Tiradentes 148 — Ingá — Niterói — RJ — CEP 24210-510, Brasil. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo discuto certos aspectos da obra da artista brasileira Isabel Carneiro que transita entre a visualidade e a sonoridade. Em geral, as pinturas/colagens da artista são pensadas como partituras a serem executadas da mesma forma que certas "músicas" podem ser pintadas ou desenhadas. O elemento que faz este trânsito é o corpo performático, que pode ser o da artista ou o de qualquer outro, quando as executa.

Palavras chave: Isabel Carneiro / visualidade / sonoridade / colagem.

Abstract: *In this article I discuss certain aspects of the work of Brazilian artist Isabel Carneiro transiting between visuality and sound. In general, in his work, paintings/ collages are created as music to be performed. Similarly, certain "music" created by the artist can be painted or drawn. The element that makes this transit is performing body of the artist or any other.*

Keywords: *Isabel Carneiro / visuality / sound / collages.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A tentativa em conciliar pintura (cores) e música (sonoridades) não é inédita nem na história da arte, nem na história da música. Foi observada já no século XVIII na invenção frustrada do padre Jesuíta Louis-Bertrand Castel, o *clavecin oculaire*, espécie de órgão construído para projetar luzes coloridas quando as notas eram acionadas. Aparecerá também nas concepções teóricas dos simbolistas que pretendiam que suas pinturas soassem como música aos ouvidos, abrindo todo um caminho para arte abstrata. Kandinsky, que a certa altura passou a titular suas pinturas de *Composição*, certamente foi influenciado por essas idéias. Estava convicto que entre os ritmos das pinceladas, formas e tons de cores residia uma relação oculta que soava para os olhos como os acordes para os ouvidos. A história das vanguardas modernas é repleta de exemplos que vão de Paul Klee à Mondrian, passando pelo argentino Xul Solar que construiu um cravo cuja escala tonal era disponibilizada por um teclado em que atribuiu valores cromáticos. Muitos exemplos de mesma empreitada podem ser encontrados na arte contemporânea. O fato é que, embora acene no horizonte do possível, a relação direta entre música/sonoridade e as artes plásticas/visualidades permanece uma hipótese circunscrita nos limites das subjetividades e das sugestões. A obra que Isabel Carneiro vem elaborando nos últimos anos assume esse risco e investe na imanência expressiva do tempo. Portanto, a fim de superar as dificuldades impostas pelo simples processo de tradução de uma coisa à outra, como normalmente se tenta fazer, Isabel constrói o trânsito entre música e visualidade no ato performático da *execução*. Em grande parte de suas invenções a lacuna entre partitura-quase-pintura e pintura-quase-partitura é ocupada por uma relação arbitrária que não responde à hipótese acima mencionada, mas a reformula de outro modo: Seria Possível se tocar uma pintura? Ao contrário, seria possível se pintar uma partitura? A ponte de incertezas que une essas duas entidades, não fosse o caráter positivo que assume na obra da artista, permaneceria intacta. No entanto, Isabel a explora como força poética, arrancando dela toda emanação expressiva. O presente artigo pretende analisar algumas proposições em que o fragmento, a ambiência, a temporalidade, o humor, a serialidade e as ações programadas que a artista se impõe diariamente como norma criativa são atravessadas pelo *ato performático* que, no caso específico, deve ser entendido no sentido próprio do termo "obra em processo" e, como tal, inacabada e transitória.

1. A obra é um fragmento

A colagem talvez seja o meio de expressão mais constante na obra de Isabel

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Carneiro. Normalmente a artista usa como suporte para seus trabalhos pequenos formatos seriais, de dimensões modestas e padronizados industrialmente (papel A4). Nessas pequenas superfícies, estão dispostas algumas áreas mal cobertas de matéria pictórica, rala e pouco trabalhada, pedaços de diferentes partituras coladas, signos gráficos indicando ritmos, escalas e compassos em dispersão, pedaços de jornais rasgados e mal aderidos ao fundo e muitos... muitos intervalos e vazios. Uma escritura convencionada, mas que permanece enigmática aos olhos de quem as contempla. A sensação que essas colagens nos passa é a de um certo incômodo visual marcado por um quase desolamento estético. A falta de vigor plástico a primeira vista faz com que tudo flutue sem elegância sobre o fundo branco, muito aparente, do papel ordinário. Os elementos heterogêneos parecem francamente conspirarem uns contra outros, mantendo suas individualidades, sem nunca aderir ao todo. Somos levados ao quase impulso de interferir diretamente no trabalho, arrancando um pedaço de jornal mal colado, por exemplo. Tudo parece escorrer e esvair pelas bordas, pelas laterais líquidas em que se transformam os limites pouco afirmativos do papel, contaminando o módulo seguinte. No conjunto, uma folha comunica com a outra e revela, na sucessão dos acidentes e convenções intrínsecas, a partitura singular que espera ser *performada*. São séries, portanto. A visualidade fraca torna-se, então, força ao converter-se potencialmente no ato de execução que lhe daria finalmente corpo de expressão sonora. Vejamos, por exemplo, o trabalho *Acordes* (2013). Uma série formada por nove partituras/ pinturas em formato A4 (Figura 1).

Em cada trabalho individual a artista estabelece uma correspondência entre um acorde sonoro com as cores e formas aplicadas à pintura. Para construir o motivo sonoro das pinturas, a artista se apropriou da relação cor-nota que o padre jesuíta Louis-Bertrand Castel criou para seu *Clavecin*. As lacunas [intervalos] que residem entre os módulos de pintura são potencialmente preenchidas pelos acordes que, por sua vez, são tomados como instâncias isoladas que não trazem em si nenhum senso de harmonia intrínseco. São, por isso mesmo, colados uns contra outros sem jamais induzir aos ouvidos qualquer música que seja quando executados. Tudo como nas "pinturas", em que sobre as manchas mais extensas recortam-se outras figuras cromáticas menores, outras intensidades e texturas independentes, os acordes, simplesmente justapostos ou superpostos, são como massas de cores que vibram em seus tons individuais. *Florais de Bach* (2012) é um outro exemplo (Figura 2). A partir de prescrições de *florais*, a artista estabelece uma relação entre a essência, a cor e a nota. Como cada essência tem um numero "x" de vezes que é administrada ao dia, ela criou, para cada uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



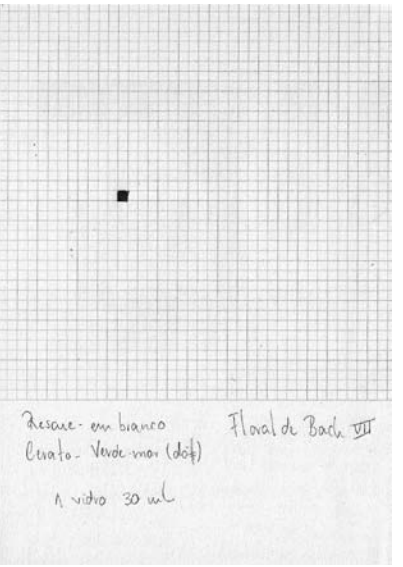


Figura 1 · da série *Acordes*, Isabel Carneiro, 2013
(imagem digitalizada a partir de colagem original)
Figura 2 · da série *Florais de Bach*, Isabel Carneiro, 2012
(Imagem digitalizada a partir de desenho original)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

delas, um desenho específico em papel milimetrado. No conjunto esses desenhos funcionam como instruções para uma ambiência. Trata-se, no entanto, de notações sonoras, cujas insinuações tonais se atêm às suas explícitas visualidades que podem ser, a qualquer momento, executadas.

2. Ambiência

Nem música nem pintura, mas campo de decisões performáticas reunindo cores *e* formas coligados aleatoriamente pelo som que evocam. O som é assim o elemento plástico que preenche o espaço tridimensionalmente. Falemos, portanto, de ambiências visuais habitadas por sonoridades plásticas, uma quase escultura. Mais recentemente, a artista tem criado alguns vídeos que deixam suas intenções mais claras. No curto *Intervalo* (2012, duração 1':56''), a artista aparece parcialmente de costas ao piano onde foi afixada uma partitura (Carneiro, 2013a). Apoiadas ao alto do piano de armário estão os vidros com os florais de Bach e aos quais atribuiu notas individuais correspondendo a um fragmento de partitura escrita por Johann Sebastian Bach. Ao furo e a medida em que a artista consome as gotas essenciais, executa a partitura. O resultado é carregado de humor, experimentalismo e certa melancolia. No vídeo em questão, o silêncio ganha conotação sombria e confere densidade à ação. O aspecto amador com que é realizado, a luz fraca, o som direto e as longas pausas reforçam essa sensação. Apresentado normalmente em mines monitores com fones de ouvido, afixados à parede em uma altura um pouco abaixo dos olhos, o modo expositivo do trabalho reforça a introspecção e a intimidade, convidando o espectador a mergulhar solitário no ambiente sonoro da imagem. Por outro lado, a preferência da artista pelas estruturas seriais faz do tempo um fator evidente participando ativamente de suas colagens.

3. Ações programáticas e tempo serial

Em muitos dos trabalhos Isabel impõe a si mesmo um ritual cotidiano, estabelecendo a priori uma regra, um método de criação. Em *1 compasso por dia* (2012), por exemplo, ela se propõe a realizar uma colagem por dia reunindo aleatoriamente em uma pequena superfície um fragmento de partitura, correspondendo a um compasso, a um pedaço de pintura de modo a criar uma nova partitura. O trabalho inicia-se em 15 de março e termina no dia 31 de maio, se delongando, portanto, por 77 dias. Toda a ação é registrada em vídeo. Em *90 telas em 90 dias* (2009) o mesmo ritual se impõe (Figura 3). Como o título indica, durante 90 dias consecutivos a artista se propôs a realizar uma pintura/ colagem por dia no formato 30 × 30 cm. Embora esse último trabalho não resulte diretamente

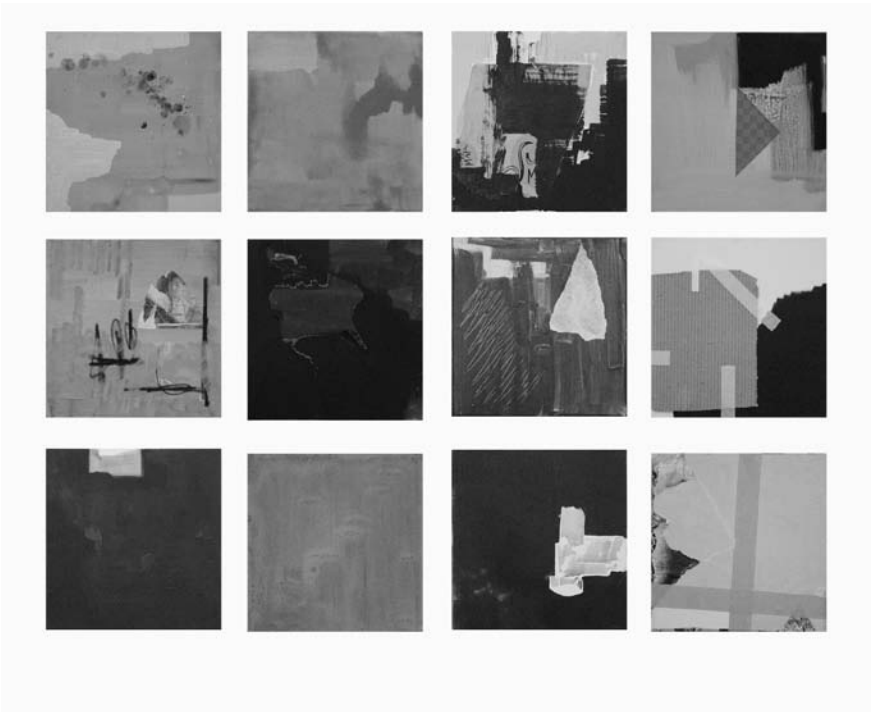


Figura 3 · da série *90 telas em 90 dias*,
Isabel Carneiro, 2009

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

em uma "partitura" que possa ser executada como no primeiro caso, guarda familiaridade com os processos de criação musical que enfatizam ritmo, serialidade, repetições, variações, escalas tonais, modulações e intervalos.

4. Humor senão dor

O humor, carregado por vez de um tom de melancólico e pontuado por uma auto-ironia, como remarcado anteriormente no vídeo *Intervalo*, é uma constante na obra de Isabel Carneiro. Ele parece no trabalho *Farsa* (2012), de fato uma série em que a artista registra sua própria voz, de 11/08 a 24/11/2012, todos os dias ao acordar, pronunciando a seguinte frase: "Hoje acordei feliz. Tudo faz sentido!". Segundo Isabel, o trabalho é um jogo sarcástico com os métodos de auto-ajuda. Em *Embate com a obra*, vídeo (1': 15'') que pode ser apreciado em sua página no *Youtoobe*, fazendo uso de câmera subjetiva, a artista, conduzindo o aparelho na altura de sua cabeça a conduz ao encontro de uma escultura de Amilcar de Castro (Carneiro, 2013b). Bate insistentemente com a câmera contra o aço de sua superfície, produzindo um som metálico e estridente. O resultado, tomado por uma leveza espontânea, ao mesmo tempo que revela a angustia do não-saber diante da arte é, cômico.

Para concluir

Seja nas pinturas seriais, seja nas notações visuais para serem executadas, seja nos vídeos em que a artista registra suas ações ou naqueles em que executa suas *partituras visuais de temporalidades inconciliáveis*, o que atravessa toda sua obra é um corpo performático, muitas vezes invisível, mas subentendido na ação. A performance, na obra de Isabel Carneiro, não é nunca espetacular, está marcada pelo ritual da rotina, das decisões aleatórias e impessoais das prescrições. O próprio corpo quando age, se comporta como elemento ativo de uma colagem forçando a união dos materiais heteromorfos sem contudo se impor como presença narcisista. Manifesta-se antes de tudo como cola, o quase transparente adesivo dos heterogêneos.

Referências

Carneiro, Isabel (2013a) *Intervalo*. Gravação vídeo. [Consult. 2014-01-02] Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=z0eMvzHwSak

Carneiro, Isabel (2013b) *Embate com a obra*. Gravação vídeo. [Consult. 2014-01-02] Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=TbYp7HRNsH4

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A poética da imagem em Joana Rêgo

Image poetics at Joana Rêgo

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) (1996); Mestrado em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (2007).

AFILIAÇÃO: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Centro de Investigação e Arquitetura Urbanismo e Design (CIAUD). E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo: Na análise das pinturas de Joana Rego, não tento fazer uma tradução linear, mas sim experimentar uma experiência fenomenológica. Na poesia, por um lado, omite-se informação superficial, fazendo ligações entre ideias, de tal modo subtis e sintéticas, que nos levam a suspender a memória, a razão e pensamento. O que proporciona uma repercussão subliminar sobre a nossa alma. Uma tal repercussão que significa um contágio de sentidos/sentimentos que nos transformam em poetas em potência.

Palavras chave: imagem / poesia / fenomenologia / alma.

Abstract: *In my approach of Joana Rêgos's painting, I don't want to do a linear translate, but I try a phenomenological experience. On the poetry the superficial information is omitted and we can make connections between ideas in such a subtle and synthetic manner that lead us to suspend memory, reason and thought. It establishes a subliminal effect on our soul. And this effect means a contagion of senses / feelings that make us poets in potency.*

Keywords: *image / poetry / phenomenology / soul.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Joana Rêgo "Poetics of Space" de 2013, acrílico s/ MDF, medidas variáveis.

> *As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria experiência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos e ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser* (Bachelard, 2005: 7).

A imagem poética, segundo Bachelard, não está sujeita a um impulso e não é um eco do passado, dado nos lançar para a experiência fenomenológica. Esta perspetiva relaciona-se com a sua ideia de que a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio e tem origem numa ontologia direta do fenómeno único de a perceber sentindo-a. O que quer dizer que a imagem faz emergir da alma sentidos e sentimentos a que damos *a posteriori* sentidos e significados. A imagem não é o efeito de um instinto, mas de uma manifestação natural do Ser Humano no seu limiar mais etéreo, não do seu eu autobiográfico nem do seu memorial histórico. Diria que a imagem poética é uma verdade incorpórea cuja vida é intemporal, porque pertencente só a este momento. Ela só nos seduz se a despirmos da razão e da lógica. Portanto, não "penso, logo existo", não "sinto, logo existo", mas sim, experimento a alma, logo existo — experimento a essência da alma, sinto a liberdade do ser, logo existo.

A poética da imagem não coincide necessariamente com uma perspetiva surrealista, embora possa ser onírica. A imagem está carregada de sentidos que alimentam a potencialidade de interpretações e, por consequência, uma

flutuação de ideias sugestivas, ao contrário da canalização biunívoca de informações literais e universais, ou unívoca como acontece no caso extremo da leitura dos sinais de trânsito.

A poética não veicula conteúdos (afetuosos), desperta-os, porque eles estão em nós, latentes e com energia para reconciliarem o inconsciente oprimido e oculto com a consciência racional e manifesta. Com isto não afirmo que o poeta, da palavra ou da imagem, nos transmita o seu passado ou desperte o nosso passado, através das imagens (no sentido lato); quero dizer que o poeta faz excitar a nossa vontade de viver, contagiando-nos a vida através do desenvolvimento das suas raízes. O que passa, não pela restauração e aferição de memórias concretas mas, por atualização de indícios memorias através da sua harmonização afetiva. Ou seja, mais do que, mas também, intersubjetividade, há, a referida por Bachelard (2005), transubjetividade. É a ativação da alma e, esta, a ativação do amor.

A imagem pode criar uma poética ao seu redor, permitindo-nos entrar num contexto subliminar e contagiante, ao nível de afetos, ideias e conceitos latentes ou suas relações divergentes ou convergentes. Mas, verbalizar uma sua interpretação pode ser aleatório, arbitrário, dado ser muito circunstancial e eventualmente muito distante do que sentia e pensava latentemente o autor. Verbalizar essa envolvência poética onde somos capturados significa mais, dentro das amarras da inevitável razão a que nos obrigam as palavras, transmitir a energia que a linguagem veicula por entre uma relação sistémica de sentidos latentes e profundos.

Focando-nos na obra de Joana Rêgo, deparamo-nos com imagens às quais ela associa palavras ou frases, cuja ligação não é literal mas sim simbólica. Esta ambiguidade torna-se, não inquietante mas sim, estimulante. Pois somos induzidos, primeiro a criar um vazio, desconstruindo pensamentos estabelecidos, e depois a procurar afetos entre a imagem e o discurso verbal, de que resultam significados implícitos, ou seja, sentidos que interiorizamos e consciencializamos no fenómeno de receção destas obras. Com os afetos somos conduzidos a sentidos mais profundos do que a superficialidade da literalidade. O que não impede que por vezes cheguemos aos mesmos resultados significativos, que uns ou outros atribuem às imagens; mas isso não é o importante; o importante é o caminho de movimentação interna que cada um faz perante o trajeto oscilante entre a imagem e a(s) palavra(s), pois é aí que nos despimos dos preconceitos e ideias predefinidas (Figura 1, Figura 2).

A associação das palavras às imagens é um ato poético, e não é uma legenda, pois Joana Rêgo torna imprevisível a palavra, e com esta

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

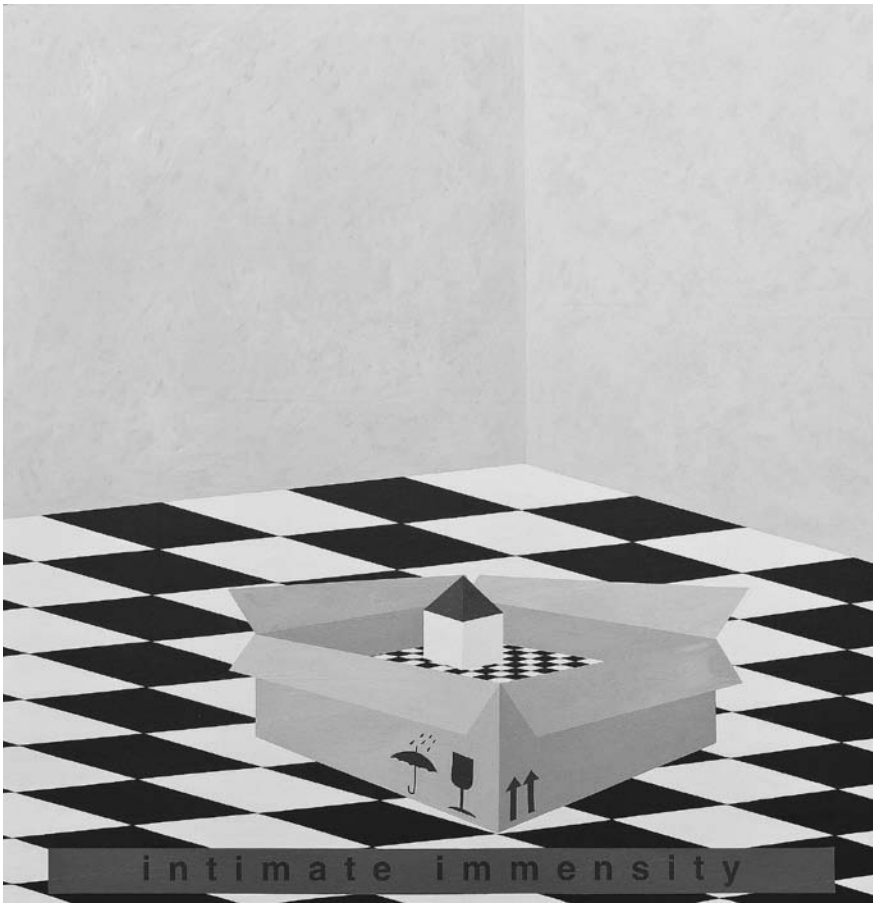


Figura 2 · Joana Rêgo "Intimate Immensity",
2011/ 2012, acrílico s/ tela 160 × 160 cm

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

imprevisibilidade permite(-nos), evocando Bachelard, a "aprendizagem da liberdade." Não o faz de um modo humorístico como Marcel Duchamp, fá-lo de modo subtil e seduzido pelos afetos de associação das coisas, mesmo que tudo isso se estruture em projetos ricos em intelectualidade, ao contrário da, aparente, arbitrariedade do expressionismo abstrato, por exemplo, de Jackson Pollock.

Seria frio e cru estipular relações entre imagens e palavras, se, mesmo sendo metafóricas, esses dois elementos, o visual e o verbal, não tivessem uma estética inerente. E a estética não significa coisas; aprecia-se. Tanto a imagem como a palavra são portadoras de uma estética potencial que se atualiza no fenómeno relacional entre elas. Isto é, a estética revela-se. Digo estética, e não beleza, pois, muito embora as imagens sejam belas, a inter-relação, de que somos espectadores e fonte, ultrapassa a harmonia formal para se transformar numa estética sublime e afetiva, numa estética de fenómeno — num sentido em que a imagem "atinge as profundezas antes de emocionar a superfície" (Bachelard: 7); em que as profundezas são a harmonia do inconsciente na relação com o consciente, e a superfície a matéria que exerce uma alteração do nosso organismo por via da perceção dos sentidos.

A poesia exige que nos dirijamos ao subconsciente, que percamos a estabilidade e o conforto da racionalidade. A poesia estimula o movimento das memórias mais recônditas e as ideias mais consensuais. Isso acontece sem sabermos, mas sentindo, por vezes fugazmente, uma instabilidade, que agradecemos e que nos torna mais felizes, porque mais despertos. O que nos conduz para a perspetiva da Fenomenologia da Imaginação, que, segundo Bachelard (2005: 2), seria "um estudo do fenómeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade." Nesta ótica, quando se fala em memórias, não me refiro a conteúdos concretos, mas a energias anímicas, as do coração, as do amor. Este sentimento não é algo do passado que se recorde, é algo do presente; pelo que a imagem poética que o desperte não é um eco do passado, mas sim um indício do presente. O presente passou a passado neste preciso momento. Entende-se, portanto, que a imagem poética seja, segundo Bachelard (2005), o produto mais fugaz da consciência. Fugaz mas que acorda a intemporalidade do amor-à-vida (Figura 3).

Por vezes, a palavra ou pequena frase, que Joana Rêgo aplica como âncora para as imagens (que flutuam livremente, talvez demasiado livremente, daí que recorra ao discurso verbal), conduz-nos para uma reflexão, para um alerta, para uma abertura ao entendimento das coisas. Uma reflexão emocionada, sem conteúdo e intuitiva. Induz-nos à intuição tácita de coisas como: o tempo,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

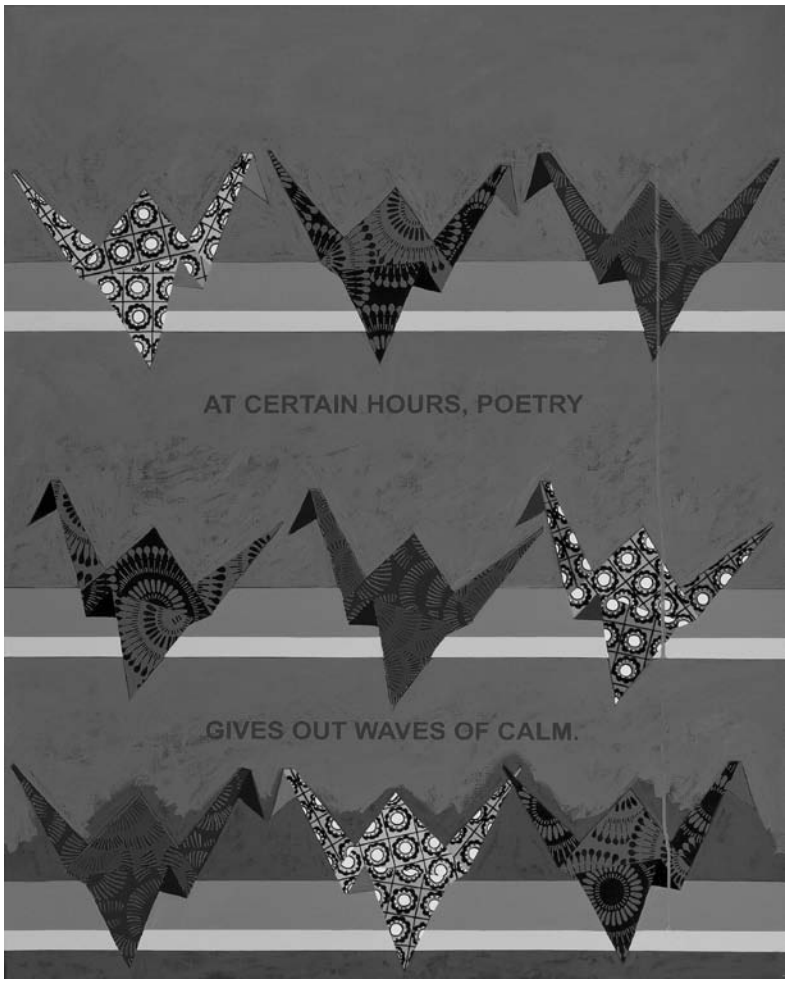


Figura 3 · Joana Rêgo "Poetry"
100 × 80 cm acrílico s/tela 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 4 · Joana Rêgo "Roundness"
100 × 80 cm acrílico s/tela 2013.
Figura 5 · Joana Rêgo "Impermanence"
100 × 80 cm acrílico s/tela 2013

o eu, o sentimento. A imagem, como as palavras, nesta poética, não são objetos nem substitutos dos objetos; são o que proporcionam a saída para a consciencialização dos afetos que temos em relação a objetos internos. Trata-se de uma experiência que as crianças têm naturalmente e que nós procuramos insaciavelmente, pois a atração pela transparência dos afetos que fluem quase incondicionalmente na criança é uma fonte da poética das imagens. Pela mesma razão, Bachelard (2005: 4) diz que a expressão da imagem é uma linguagem de criança, que não necessita de "saber."

O último projeto que Joana Rêgo apresentou intitulou-se "A poética do espaço", pois esta obra de Gaston Bachelard foi determinante para encontrar e desenvolver este caminho, como alega a autora. Talvez este caminho pela poesia, usando um diálogo entre a imagem e a palavra, tenha sido a necessidade de um compromisso da sua alma, em que nos poemas se manifestam forças que não passam pelos circuitos do "saber" (Bachelard, 2005). Não que queira guardar para si a experiência, mas que talvez nos/lhe queira proporcionar a experiência em que "o poema nos toma por inteiro" (Bachelard, 2005: 7), transportando, altruisticamente, o observador para "a origem do ser falante" (idem, ibidem).

O perverso de tudo isto é o nosso impulso natural para decifrar as palavras dos outros, as imagens dos outros, os discursos dos outros, adulterando

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

a poética suspensão da razão no momento de experimentar as emoções. Se quiséssemos comunicar pelos interstícios das palavras, convocaríamos a nossa alma para criar imagens poéticas, porque encontraríamos o caminho mais curto de relação entre as coisas, nivelando as razões das coisas. Todavia, a nossa necessidade de comunicar para sermos compreendidos manifestamente, como que querendo a reversibilidade do nosso discurso para sentirmos que somos acolhidos pelo entendimento do Outro, caímos no impulso da palavra racional. O ideal seria, nesta minha abordagem, apresentar as minhas obras de arte como resposta às de Joana Rêgo. E aí, mais do que uma leitura ou interpretação, seguiria um caminho de comunhão com poética da imagem, com um outro estilo, com outras intenções, mas com um fim originário da expressão da alma. Também não farei a pausa que John Cage fez, mas calar-me-ei perante estas duas pinturas, tentando que cada espectador as veja, como eu o fiz, em silêncio (Figura 4, Figura 5).

Referências

Bachelard, G. (2005). *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2ºed. São Paulo: Martins Fontes

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino

Acácia Maria Thiele: Feminine forbidden grounds

LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES FERREIRA NUNES*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (F.B.A.U.L.).

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes. Rua Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: luisherberto@gmail.com

Resumo: Acácia Thiele é provavelmente uma dos artistas contemporâneas portuguesas, cujo trabalho é definitivamente mais provocativo, dada a natureza crua e explícita da exploração da própria nudez. Estruturado em referências que exploram linguagens visuais do erótico, o seu trabalho é no entanto eficaz nas questões de género que enuncia nos territórios interditos em que se move.

Palavras chave: provocação / género / nudez / auto-representação / feminino.

Abstract: *Acácia Thiele is probably one of the contemporary artists in Portugal, whose work is definitively more provocative, given the raw and explicit nature of her self-exploitation of the naked body. Structured in the erotic mainstream languages, her work is nevertheless effective in the purposes of gender issues that addresses the forbidden grounds she performs.*

Keywords: *provocation / gender / nudity / self-representation / feminine.*

Acho que no meu trabalho há mais interrogações que manifestos...
— Acácia Maria Thiele

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Acácia Thiele (n. 1964) é talvez das artistas visuais com obra mais provocativa no território nacional, dada a natureza crua e explícita no modo como explora sistematicamente a própria nudez nas relações de género que propõe, recorrendo a referências que exploram tangencialmente as linguagens visuais do erótico e do explícito. A partir de meados dos anos 1990, produz uma obra cuja essência visual lhe permite discutir num registo crítico as problemáticas do seu tempo. Não sendo declaradamente feminista, faz parte de um reduzido universo que recorre à auto-representação, configurando composições que estão à partida condenadas à exclusão, pela carga visualmente subversiva. Propõe um contexto reflexivo e intimista que passa ao lado do grande público, dissipado por leituras do imaginário erótico contrárias à ironia que oferece.

Não se conhecessem registos documentados de oposição à sua obra. Tudo o que arrisco acrescentar é que foi gradualmente remetida para um esquecimento desproporcional ao seu dinâmico início de carreira, que envolveu um forte apoio da crítica institucional, sobretudo com Carlos Vidal, que desfruta do mérito de a arrastar para a linha da frente do panorama artístico ibérico (*Desvíos. El arte portugués hoy*, 1996; Democracia e Livre Iniciativa, 1996). Tem também algumas referências em textos de Cerveira Pinto (1996), ou Bernardo Pinto de Almeida (2002), num enquadramento que nomeia estas temáticas provocatórias a par do aparecimento de uma nova geração de mulheres artistas na década de 1990 — com destaque para o Colectivo Zoina (Catarina Carneiro de Sousa (n. 1975), Isabel Carvalho (n. 1977), Carla Cruz (n. 1977) e Ana Luísa Medeira (n. 1974), sem esquecer Maria José Aguiar (n. 1948), cuja obra se tornou uma referência no que diz respeito às questões de género na arte portuguesa.

Pretendo aqui mostrar não apenas as características subversivas na pertinência social da sua obra, como propor-lhe um território de acção que ultrapassa as fronteiras geográficas e formais nas temáticas que enuncia e nos limites que se propõe romper.

1. Enquadramento territorial

A obra de Thiele, desde meados dos anos 1990 até ao presente, é uma obra visualmente subversiva, provocatória e incomodativa. Vidal (Out./ Dez. 1996), a seu propósito, refere-se à desconstrução dos géneros na arte pós-feminista a partir dos finais dos anos 1970, mas para tal, seria necessário que os pressupostos do feminismo deixassem totalmente de fazer sentido. Não podemos esquecer que no universo feminista, existem oposições declaradamente antagónicas relativas à utilização do nu feminino, em parte devido à sua recorrência

histórica como referente erótico destinado a consumidores masculinos. Artistas representativas das décadas de 1970 e 1980, como Lynda Benglis, Cindy Sherman, Judy Chicago ou Clara Menéres, marcaram definitivamente a sua posição neste domínio, contribuindo para a discussão polémica, abrindo um leque de possibilidades para as novas gerações, na continuação das primeiras feministas representativas nas artes visuais, com relativa invisibilidade (Minioudaki, 2010) — como Rosalyn Drexter (1926), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Evelyne Axell (1935-1972), Martha Rosler (1943), entre outras, enquadradas nos movimentos proto feministas da Arte *Pop*, que na década de 1960 tem grande visibilidade nos Estados Unidos da América e se estende naturalmente ao continente Europeu, contrariando uma ideia que este movimento apenas se servia da iconografia feminina na mulher-objecto representada por artistas homens, como Ronald Kitaj ou Tom Wesselmann. Vidal (Out./ Dez. 1996) apresenta como exemplo o facto de Sherman ter retirado o próprio corpo do espaço de representação, para evitar as interpretações estereotipadas do seu trabalho, acrescentando ainda 'ingenuamente' que Thiele não o poderia fazer: "Acácia Maria Thiele tal não fará certamente, porque não teme que na banalidade perversa das suas imagens se veja tão-somente ela mesma ou a representação desinteressada, opaca..." Esta visão assumiu contornos proféticos e manteve-se na obra de Thiele, que até hoje afirma esta característica crua e transparente do seu trabalho a par da desconstrução intencional dos padrões no género. O que Vidal não previu foi a visão redutora dos públicos com o seu puritanismo moral camuflado, que permite todo um universo mediático e sexualizado (Attwood, 2010) e rejeita estas semelhanças formais no campo da *'high art.'* O conceito coloquial de *'chic'* apenso ao pornográfico, que McNair constrói a partir da análise da cultura das sociedades capitalistas (2002), que basicamente se refere ao cruzamento da pornografia, da esfera privada para a pública e no que Linda Williams sustenta como uma passagem do obsceno para o espaço visível (*Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, 1989), parece não ter lugar na sociedade portuguesa, que até há pouco tempo, mantinha de um modo furtivo e recatado, os espaços de prevaricação associados às sub-culturas do sexo.

2. Nudez, provocação e auto-representação

A nudez é constante ao longo de toda a sua obra, apresentando-se como um caso ímpar, pela frontalidade com que apresenta o próprio corpo nas suas encenações críticas. Determina as suas imagens com uma intencionalidade que requer do espectador a sua validação, no que Giorgio Agamben expõe como uma potencialidade necessária, sob pena da sua restrição implicar um

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Acácia Maria Thiele. *Lavando o pipi todas somos Marias* (tríptico), 2000. Fonte: autora.
Figura 2 · Acácia Maria Thiele. *Ecce Homo*, 1995. Fonte: autora.
Figura 3 · Acácia Maria Thiele. *Maja yo*, 1995. Fonte: autora.

empobrecimento das liberdades criativas e de fruição (*Nudities*, 2011). A nudez dos corpos comuns tem algo de interdito, historicamente aliada à pobreza e à humilhação e essa propriedade remete a representação do nu masculino para um ideal físico e espiritual e onde a nudez feminina, parcial ou integral, pode significar fraqueza e perda de poder espiritual (Bonfante, Oct. 1989) (Figura 1). A nudez que testemunhamos em *Ecce Homo ou Maria Surpreendida*, uma série de 1995, mais que um estatuto formal, tem uma natureza reveladora de uma realidade que está habitualmente escondida e como refere ainda Agamben (2011), faz também parte de uma assinatura teológica presente na nossa cultura. A ambiguidade com que Vidal apresenta esperma ou leite é reveladora dos sinais que dirigem estas obras para o exterior de conteúdos por vezes considerados obscenos. Destaca-a na revista Colóquio Artes (Out./ Dez. 1996), projectando uma visão orgânica, em aproximações a um tronco comum entre a vida e a morte, e como a própria artista refere, *'la petite mort'*, na pulsão cíclica entre a vida e a morte. Aliás, a sugestão ao esperma é pelas mãos da autora, mais uma metáfora à condição humana, perpetuando-se em *Vomitando Amor* ou *Defecando Amor*, de 1995, que formalizam uma procriação ficcional pela boca ou pelo ânus, na verborreia ou na metáfora estéril da merda (Figura 2).

Ao optar por uma exploração da nudez comum, intromete-se nas questões morais particulares de um público com tendências puritanas e que a associa às revistas eróticas e pornográficas. *Maja yo* (1995), por exemplo, numa declarada citação a Goya e formalmente à Vénus de Urbino, de Ticiano, enquadra-se neste contexto e explora de um modo directo o papel do *voyeur* masculino habituado ao papel subordinado da imagem da mulher, numa construção intencionalmente performativa que requer do espectador a sua participação (Figura 3). Provocando ocasionalmente algum desconforto, através da interacção com o olhar do modelo representado, este é um ponto fulcral destas representações que flutuam numa fronteira ainda indefinida entre o erótico e o pornográfico.

Na sua obra interessa-me o carácter provocatório e performativo visível nas suas representações para a objectiva. São os desafios à sensibilidade dos públicos que me seduzem, nas suas construções ficcionais e que se assumem como reais nos reflexos dos espectadores mais incrédulos e pouco avisados para o confronto dos géneros e da sexualidade. Algumas composições têm o efeito de provocar uma leitura grosseira e a roçar os limites do inconveniente na sua aproximação ao obsceno, contudo, atenuadas pelo que Vidal designa como uma representação significativa e com 'carácter *fake* dos objectos' (Out./ Dez. 1996). É justamente esta aura de artificialidade que lhes confere uma poderosa intenção no seu papel a passar a mensagem.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · Acácia Maria Thiele. *Miando ou o Lobo Mau*, 1998. Fonte: autora.
Figura 5 · Acácia Maria Thiele. *Miando ou o Lobo Mau*, 1998. Fonte: autora.
Figura 6 · Acácia Maria Thiele. *Leda*, 2006. Fonte: autora.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Cerveira Pinto, no texto crítico de *Pequeno Conto Apócrifo*, exposição que Thiele apresenta no C.A.P.C. (1996), afirma a imagem da mulher/vítima, na denúncia à exploração do feminino erótico como objecto. E para acentuar ainda mais este carácter de provocação *'engagé'*, há ainda o replicar do realismo que as fotografias *'polaroid'* permitem, ampliado pelo aumento da escala das imagens originais, aumentando a eficácia da relação com o espectador, como podemos testemunhar na série, *Miando, ou o Lobo Mau*, de 1998. Socorrendo-se de um modelo masculino, numa caracterização *'crossdresser'* e de um recurso a uma expressão popular francófona para a zona púbica (*chatte*), promove um discurso raro na realidade portuguesa feminina a favor da representação da sexualidade, mesmo quando este carrega em si profundas objecções aos manifestos feministas e radicais das décadas de 1970 e de 1980 (McNair, 2010) e no que Camille Paglia afirma como uma nova forma de feminismo, aberto à arte e ao sexo (*Sex, Art and American Culture*, 1992) (Figura 4, Figura 5).

Obras como *Maja yo* (Figura 3) ou o tríptico *Lavando o Pipi todas somos Marias*, de 2000 (Figura 1), detêm claras conotações à condição feminina. São também a representação de todas as mulheres subordinadas aos territórios da misoginia e em sentido figurado, a não representação do homem, visível nestas composições pela sua ausência no campo da imagem, é estrategicamente situada no espectador. Em *Leda* (2006), porém, transcendendo a ironia da metáfora mitológica, anunciada já em *Maya yo*, esta ausência é substituída na transfiguração *queer* de Zeus, assumindo a irónica troca de papéis na subordinação imposta pela violência do estupro, na passividade inevitável desta 'Leda', em que o modelo masculino transfigura todos os homens comuns (Figura 6). Esta inversão dos papéis culturalmente construídos para homem e mulher em territórios envoltos com um filtro heterossexual e que no espaço oculto, procura outras formas de sexualidade, mostra-se como uma representação eficaz na crítica mordaz aos padrões de comportamento.

Notas conclusivas

As referências construídas pela crítica são-lhe extremamente vantajosas, enriquecendo o seu discurso provocatório, que cedo atinge uma maturidade conceptual. Thiele perdeu reconhecimento apenas pelo anonimato a que se forçou, condição essa que impede a sedimentação da sua obra nos públicos gerais, pouco dados aos conteúdos movediços, ainda que nos territórios do género, que a década de 1990 apresenta de um modo crescente até ao virar do século.

De qualquer modo, Acácia Maria Thiele fica como uma artista sobre a qual

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

é quase impossível encontrar informações e as suas obras não ficaram ainda na memória colectiva com um impacto forte sobre as questões morais portuguesas, como refere Giulia Lamoni (Out. 2013), ou sequer nas problemáticas de género ou de crítica social. Contudo, o seu trabalho não será certamente menos eficaz nos propósitos que enuncia e nos territórios interditos em que se move.

Referências

Agamben, G. (2011). *Nudities.* Stanford, California: Stanford University Press.

Almeida, B. P. (2002). *As imagens e as coisas.* Porto: Campo das Letras.

Almeida, B. P. (2002). *Transição. Cíclopes, Mutantes e Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX.* Lisboa: Assírio e Alvim.

Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture.* New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.

Bonfante, L. (Oct. 1989). Nudity as a Costume in Classical Art. *American Journal of Archaelogy, Vol. 93 No. 4*, pp. 543-570.

Danto, A. C. (Dec de 1998). The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory, Vol. 37, No. 4*(Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art), pp. 127-143.

Gilbert, & George. (2002). *A Arte de Gilbert & George.* Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Herberto, L. (2013). Maria José Aguiar. Uma erupção provocativa. *Revista Croma, Estudos Artísticos, Vol. 1 (1)*, pp. 38-42.

Lamoni, G. (Out. 2013). Conversas de Café. (L. Herberto, Entrevistador)

Manzoni, P. (2008). *The Artist's Shit.* Obtido de http://www.pieromanzoni.org: http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm

McNair, B. (Ed.). (2002). *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire.* London: Routledge.

McNair, B. (2010). From Porn Chic to Porn Fear: The Return of the Repressed? Em F. Attwood, *Mainstreaming Sex. The sexualization of Western Culture* (pp. 55-73). New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.

Minioudaki, K. (2010). Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist. Em S. Sachs, & K. Minioudaki (Edits.), *Seductive Subversion. Women Pop Artists (1958-1968)* (pp. 90-143). New York: Abbeville Press Publishers.

Paglia, C. (1992). *Sex, Art and American Culture.* New York: Vintage Books.

Pettersson, J. Å. (1998). *Odd Nerdrum, Storyteller and Self-Revealer.* Oslo: Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Pinto, A. C. (1986). *Quarto Escuro (Nueve fotógrafos portugueses).* La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña/ Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso.

Pinto, A. C. (1999). A Mulher e a Política (conversando com Gerhard Richter). Em C. Vidal, *Carlos Vidal.* Porto: Galeria Quadrado Azul.

Thiele, A. M. (Outubro de 2013). Conversas de Café. (L. Herberto, Entrevistador)

Vidal, C. (1996). *Democracia e Livre Iniciativa.* Lisboa: Fenda.

Vidal, C. (Abril de 1996). Desvíos. El arte portugués hoy. *Lapiz, 121*, pp. 54-63.

Vidal, C. (Out./ Dez. 1996). Do Corpo da Política à Política do Corpo. *Colóquio Artes, Vol. 111*, pp. 13-30.

Williams, L. (1989). *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'.* Los Angeles: University of California Press

A dança e a política: pensamentos sobre a peça *Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito*

Dance and politics: thoughts about the piece: 'Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito'

MAÍRA SIMÕES CLAUDINO DOS SANTOS*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Brasil, bailarina, coreógrafa (freelance). Bacharelado e Licenciatura no curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi (UAM/São Paulo), Brasil. Mestrado em Antropologia Social pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade da Motricidade Humana (FMH). Estrada da Costa 1499-002 Cruz Quebrada Dafundo, Portugal. E-mail: mairadomar@gmail.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumo: Este artigo analisa a obra de Claudia Dias para pensar a política dentro da arte. Se toda coreopolítica revela entrelaçamentos profundos entre movimento, corpo e lugar (Lepecki, 2012), interessa-nos pensar, neste trabalho, como se dão esses entrelaçamentos; como se relacionam com a metodologia "And_Lab", de João Fiadeiro e Fernanda Eugenio; e como se manifestam na performance Purgatório de Ana Borralho e João Galante. Sustenta-se que tais entrelaçamentos poderiam ser pontos de partida para refletir sobre confrontos políticos contemporâneos.
Palavras chave: Claudia Dias / coreopolitica /política / dança / performance.

Abstract: *This article aims to analyze the work of Claudia Dias to be able to think of politics in art. If all choreopolítics reveals deep interlacements between movement, body and place (Lepecki 2012) is also interesting to think, in this work how thous interlacements can be made, and their correlations with the methodology And_Lab of João Fiadeiro & Fernanda Eugenio and the performance Purgatory of Ana Borralho & João Galante. Would also be starting points for thinking about political confratations of the contemporary global.*
Keywords: Claudia Dias / choreopolitics / politics / dance / performance.

Introdução

Em seu ensaio "Coreopolítica e coreopolícia", André Lepecki toma como ponto de partida práticas artísticas que "formam e performam as fissuras do urbano". Essas formações e performances seriam reveladoras do que pensador do campo da teoria da performance conceitua como "de sutis coreopoliciamentos", que por sua vez (pre) definiriam o espaço urbano como imagem do consenso neoliberal. Lepecki parece estar atento às práticas artísticas que operam fora das categorias do consenso e que, por isso, são reveladores de relações e situações novas. A preocupação com esse mesmo tipo de manifestação também está presente no trabalho de Claudia Dias, na metodologia "And_Lab", de Fiadeiro & Eugênio, e na obra "Purgatório" de Ana Borralho & João Galante.

Para definir "o político" ou "a política", Lepecki (2012) recorre a autores como Jacques Rancière, Hannah Arendt e Giogio Agamben. Sua preocupação está em como pensar a política dentro da arte. Salienta o autor que a noção de política usada por Rancière e Agamben é semelhante à de Arendt: a política como algo que só acontece raramente e cuja razão de ser é a liberdade. Agamben e Racière, porém, também consideram a arte e a política atividades "cocostitutivas". A invocação de Hannah Arendt é importante também para pensar seu conceito de política como techné. A pista teórica a ser seguida, então, é o conceito desenvolvido por André Lepecki (2012), coreopolítica, e sua tentativa de imaginar "o político" ou "a política" por meio da coreografia.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Coreopolítica

Para Rancière (2004) a arte é política porque faz a distribuição do visível e do invisível. E "tais partilhas e distribuição do sensível" surgem como algo "imanente à força expressiva do objeto" (Lepecki, 2012: 3). Isso é o que iluminaria o âmago da relação entre arte e política na contemporaneidade. A ativação de verdadeiras partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível são o que, por sua vez, potencializariam novas percepções e subjetivações gerando novos modos de vida.

Segundo Lepecki, para Rancière o conceito de dissenso seria o "elemento" capaz de unir arte e política. Lepecki percebe os autores, Agamben e Rancière, como filósofos do corpo, pois ambos invocam o corpo e suas potências. Para ambos também a arte e a política são entendidas cada vez mais como atividades "cocostitutivas uma da outra", sendo o dissenso o elemento que define a política e a arte dentro do regime estético e cuja função seria a de perturbar formatações, hábitos e percepções. Para Lepecki essas novas posições, geradas pelo dissenso, fazem da dança e da performance atores privilegiados para o pensamento nesse campo de atividades: o binómio arte-política. Dessa forma, o conceito de dissenso é central para o pensamento de Lepecki e para pensar a arte e a política. O dissensso teria uma dinâmica interna, seria em si mesmo dinâmico e cinético, pois produz a ruptura de hábitos e comportamentos. O dissenso também provocaria a dispersão "de clichês que empobrecem a vida e seus afetos" (Lepecki, 2012: 44). Lepecki ressalva, contudo, que "não é só na arte que se realiza o não empobrecimento da vida e seus afetos, mas também na política", uma vez que a política, para Rancière (2004, citado por Lepecki, 2012: 44), seria, em termos estéticos, "uma intervenção no visível e no dizível".

Em seu estudo Lepecki recupera autores que possuem um entendimento da dança como "teoria social da ação" e como "teoria social em ação". Ou seja, a dança ao dançar inevitavelmente teoriza o seu contexto social. O teórico marxista da dança Randy Martin (1998), por exemplo, trabalha com a hipótese de que a dança quando dançada e vista por um público torna disponível os meios pelos quais uma mobilização é feita. Dessa forma, a relação entre dança e a teoria política não deve ser entendida como uma metáfora da política e/ou do social, pois teria a capacidade de interpelar o contexto onde emerge. Seguindo a pista desses autores, Lepecki (2012:47) mostra que as formações no campo coreográfico se expandem para além do campo restrito da dança. É dessa forma, e lançando mão do conceito de "política do chão", conforme definição de Paul Carter — um "atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação" que "se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história" —, que Lepecki lança luz sobre o entendimento da dança como "coreopolitica".

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Entrelaçamentos: movimento, corpo e lugar

O trabalho Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito, de Claudia Dias, é um exemplo de coreografia que transcende o campo da própria dança. Desenvolve-se sobre o mesmo paradoxo: o efêmero que se quer "inscrito", o transitório como um modo de permanência. Mas, o desaparecimento permanece como vestígio. Inscrever como algo diferente das inscrições, registros, entalhos dos monumentos da história oficial. Inscrever para não esquecer, como uma maneira de cultivar a memória e a responsabilidade. Tal paradoxo parece consistir uma das razões pelas quais Lepecki evoca o trabalho de Hannah Arendt, A Condição Humana. Arendt afirma que a política tem a mesma natureza das artes efêmeras. É nesse sentido que a política para Hannah Arendt é considerada uma techné.

A coreografia de Claudia Dias aciona o virtual linguistico e traz a força crítica, revelando a política dentro da arte, mas sem constituir uma arte política, que, como coloca Rancière, tenta "consertar as falhas do vínculo social" (2010: 57). E assim, como nos exemplos de Lepecki, situados no contexto norte-americano, os exemplos do contexto português mostram que há uma política própria que constitui a arte, que não visa cumprir as mesmas tarefas da política convencional, distante que está da "politicagem dos políticos e seus capangas" (Lepecki, 2012: 55) e das categorias do consenso: "arte política está no fato da arte ter sua política própria, que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas" (Rancière, 2010: 57).

No trabalho de Claudia Dias (Figura 1) há uma estrutura sólida de papel que forma um tabuleiro, uma batalha naval ao avesso, um jogo de afecções mútuas. Os cinco interpretes possuem sapatos especiais, que ajudam na caminhada silenciosa e delicada que assim o chão lhes impõe. O tabuleiro, como a membrana da polis grega: algo tangível, em que a voz do ator político será reproduzida. Assim um jogo se estabelece. Sentada atrás de uma mesa, na lateral do palco, fora do tabuleiro, encontra-se a coreógrafa. Sua posição com relação a dos demais bailarinos faz ecoar Tadeusz Kantor. Com a ajuda de dispositivos como fones de ouvido, microfones, computadores, rádios e transmissores, os comandos dados pela coreógrafa chegam aos intérpretes em tempo real: são as palavras que compõem o texto de António Ribeiro, ditas uma a uma pelos intérpretes de forma aleatória. Assim, a fluidez da obra literária original se perde, e as palavras de Ribeiro se transformam numa coreografia vocal de frases volúveis e de estranhos e novos sentidos: um voo de palavras.

Interessante notar o que Rancière (2009: 22) fala sobre a dupla retenção da palavra quando discute a criação dramática. A palavra teria como essência

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

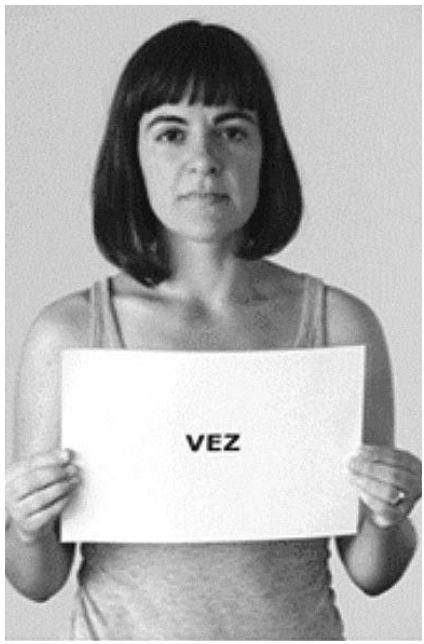


Figura 1 · Claudia Dias na obra Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito. Foto de José Frade (2013).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

o fazer ver. Essa manifestação de fazer ver, no entanto, detém consigo o poder da palavra, que, por um lado, não consegue falar por si mesma, mas, por outro, contém a potência do próprio visível — razão pela qual a palavra "conta e descreve o que está longe dos olhos". Diante do texto de António Pinto Ribeiro, entoada pelos intérpretes na performance de Claudia Dias, assim como na tragédia de Sófocles, que Rancière (2009: 23) analisa, temos a palavra e sua relação com a "identidade trágica do saber e do não-saber".

É também sobre o não-saber que se debruça parte da metodologia "And_Lab" de João Fiadeiro e Fernanda Eugenio. Saber saborear e saber não saber, não querer saber, fazer a passagem do saber para o sabor, são também a abordagem do sistema operativo "And_Lab". A peça de Claudia Dias pode gerar desconforto, pois exige uma espera. Nas palavras de Fiadeiro e Eugenio, para se ter sabor é necessário esperar; saborear é, portanto, um saber. Poder entender o conjunto do texto, poder logo dizer "eu já sei". Mas o sabor vem com a espera.

3. A palavra ligada ao movimento cinestésico

Na esfera perceptiva um estímulo na dimensão sensível, na sua cinestesia (Godard, 2002) provocado por esse voo das palavras. Palavras que saltam da boca dos intérpretes ao ar. Saborear e sentir cada palavra que vai sendo dita, faz com que o corpo não consiga ficar no mesmo lugar, estimulado pelo sentido cinestésico das palavras.

Dessas pequenas estranhezas e do delay que às vezes também se estabelecia quando os interpretes enganavam-se com as coordenadas vinha à tona um corpo em alerta. Não eram apenas com os ouvidos que os bailarinos ouviam (e público também), mas com o corpo inteiro, como se fosse possível uma intensificação do sentido proprioceptivo. Havia também enganos com as palavras que imediatamente eram repostas nos seus lugares, e o jogo seguia adiante. Esses eram momentos preciosos. A beleza se revelava com base nessa dialética entre o sólido e o frágil do erro dos comandos, na justaposição da linguagem e do corpo, nas diferentes sonoridades da língua portuguesa do Brasil e de Portugal, nos diferentes volumes, pausas e intensidades empregadas pelos intérpretes. Qualidades do sólido e do frágil, em dialética mais que paradoxo.

Ao ler o texto de Pinto Ribeiro reencontram-se as palavras. Umas mais que outras. Algumas palavras eram recebidas "como se recebe um velho familiar que se estima e de quem há muito não se ouvia falar" (Tavares, 2013:13). As palavras como "poder", "go- vernantes", "governado" são termos próprios do discurso político, e como diria Norberto Bobbio (2004) nenhum termo da linguagem política é ideologicamente neutro. Essas mesmas palavras ecoaram

também em outro contexto, no manifesto escrito sobre política e encenação, na performance de Ana Borralho e João Galante, na comemoração de 20 anos da Culturgest. Nessa performance, que também constitui uma instalação, os interpretes, de joelhos, nus, de frente para uma parede, tocam gaitas e recitam o manifesto repetidas vezes, em loop, como se fosse uma reza. A política nela parece ter invadido o campo da arte do mais do que o oposto.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusão

Para Lepecki (2012), então, a pergunta é como as danças se relacionam com "o chão que pisam". O autor entende a coreografia como algo que aciona muitos e diversos campos sociais, somáticos, raciais, estéticos, políticos, que, entrelaçados e formando planos de composição particulares, estaria sempre no paradoxo entre desaparecer e criar devires.

A dança e suas formas coreográficas, entendidas como "teoria social da ação" e como "teoria social em ação" quando dançadas para um público, seriam capazes de trazer força crítica e de ser compreendidas como matéria prima, como coloca Hewitt (2005, citado por Lepecki, 2012:48). Pelo fato de não ser compreendida como metáfora, como sugere Martin, e nem como um reflexo de determinada ordem social, como sugere Hewitt, a dança, nessa "epistemologia ativa da política em contexto", parece denominar e articular "os elos entre práticas artísticas, sociedade e política (Lepecki, 2012: 46).

Purgatório assim como em Claudia Dias se clama pela responsabilidade. Responsabilidade para Arendt (1993) é a promessa de mudança e de renovação, que, se possível, realiza-se pela ação (Arendt,1989). Para Arendt, em termos de meios e fins, o fim da política é a ação. Trata-se do mesmo problema da dança e da performance. Claudia Dias sustenta que escrito e o dito "não se diluem", mas ecoam; reivindica que nada seja impune, que sejamos todos "responsabilizados pelo que vinculamos para que haja memória". O imperativo do fazer é acionar a memória para o presente e "não sobre a repetição de informações já prontas para um futuro arquivado", como colocou Lepecki (2007: 122 — tradução nossa). Ativar a memória é acioná-la também em termos celulares, afectivos e musculares e assim criar outros modos de dança, enfim "rotas escapatórias" de nossos hábitos.

O trabalho de Claudia Dias traz a força crítica por se vincular a uma memória da linguagem. É uma resposta coreográfica para inscrever a memória e a história de tempos duros. As pistas para pensar os conflitos contemporâneos correspondem aos modos de dizer aquilo que é dito, que deixa traços, registra seu próprio tempo e espaço. Nos trabalhos mencionados, uma das pistas para

pensar os conflitos do contemporâneo global seria procurar aquilo que emerge. Também é libertar do equivoco de pensar a política e a arte como posições duras, antagônicas ou excludentes. Há, contudo, uma urgência de dizer. Para Arendt (1989) a urgência na política seria a ousadia de dizer. As palavras, como os projéteis, são efetivas. Dessa forma, qual o modo do voo dessas palavras? O texto foi desossado e as palavras confirmam a consistência do título da peça.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Arendt, H. A (1989). A Condição humana. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Arendt, A. (1993)A dignidade da política. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Bobbio, N; Mateucci, N; Pasquino, G.(2004). Dicionário de política (2 volumes). Trad. Carmen C. Varrialle, Gaetano Loiai Mónaco, João Ferreira, Luis Guerreiro Pinto Cacais, Renzo Dini. Brasília: UnB.

Godard, H. (2002) Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter.In: Pereira, R.; Soter S. (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002. p. 11-35.

Lepecki, A. (2007). Choreography as apparatus of capture. TDR: The Drama Review 51:2 (T194). New York University and the Massachusetts Institute of Tecnology, Summer.

Lepecki, A.(2012). "Coreo-política e coreo-polícia". Ilha, v. 13. Florianópolis, Programa de. Pós-Graduação em Antropologia Social.

Martin, R.(1998). Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. Durham: Duke University Press.

Rancière, J.(2009). O inconsciente estético. São Paulo: Editora 34.

Rancière, J.(2004). The Politics of Aesthetics. New York: Continuum, 2004.

Rancière, J.(2010).Política da Arte. In: Urdimento. Florianópolis: Revista de Estudos em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Teatro — CEART/ UDESC, vol.1, n.15: 45-59, 2010.

Tavares, G. M. (2012) Palavras antigas, o abstracto e a tranquila queda da Europa. In: Anthologie Lost Words"/ Lost Words Eine europäische Sprachreise. Literarisches Colloquium Berlin. 11 Jun. 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa

Mathematical tools for the reading of complex art works: Klein's groups and the visual poetry of Joan Brossa

MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, escultor. Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: m.aramendia@ub.edu

Resumen: Para optimizar la comprensión de los poemas visuales de Joan Brossa propongo vincularlos entre sí como pertenecientes a un Grupo de relaciones entre objetos. Para ello me apoyo en las estructuras elementales descritas por el colectivo de matemáticos franceses Nicolás Bourbaki y en los elementos invariables definidos por Klein en su grupo de cuatro.

Palabras clave: poema-visual / estructuras elementales / elementos invariables.

Abstract: *To optimize the understanding of the visual poems of Joan Brossa I propose to link them with one another as members of a Group of different relationships between objects. To that effect I use the elemental structures described by the French mathematical collective Nicolás Bourbaki and the invariable elements described by Klein in his group of four.*

Keywords: *visual-poem / elemental structures / invariable elements.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Identidad de las invariantes geométricas

Cuando en 1872 Felix Klein obtuvo su cátedra en la Universidad de Erlangen basó su programa en *Consideraciones comparativas sobre las investigaciones geométricas*. El punto de interés de dicho programa radicaba en el planteamiento de un único cuerpo doctrinal que englobaba la geometría euclidea y no euclidea, lo cual le permitió reconocer las invariantes a pesar de estar sometidas a diferentes niveles de operaciones de transformación.

Recordemos que las geometrías euclideas, incluyen la geometría euclidiana propiamente dicha, la cual se centra en el estudio de las invariantes mediante el grupo de movimientos rígidos (simetrías y giros); la geometría afín que estudia las invariantes mediante el grupo de traslaciones (desplazamiento de un punto a otro de un vector); la geometría proyectiva que, mediante el grupo de proyectividades nos permite estudiar las figuras como invariantes al margen de su medida. Mientras que las geometrías no euclideas alojan en su contenido los casos complejos de topología, que estudian las invariantes mediante el grupo de funciones contínuas y de inversa contínua. Es decir, que mientras en la geometría euclidiana dos objetos se pueden considerar equivalentes siempre que podamos transformar uno en otro mediante isometrías (simetrías, giros, traslaciones vectoriales y de escala), en topología dos objetos son similares si el paso de un objeto a otro se da por pliegues, estiramientos, encogimientos, torsiones, etc.

Para reunir en una misma unidad esta diversidad de factores de transformación u operaciones que se realizaban sobre las invariantes fue básico el desarrollo de la *teoría de grupos.* Esta teoría ya había sido esbozada por Galois, difundida por Liouville y sistematizada por Camille Jordan como grupo de transformaciones en el que estudiaba las sustituciones y las ecuaciones algebráicas. Pero fue Klein quien, mediante el concepto algebráico de grupo, consiguió fusionar las diferentes geometrías del XIX haciendo que estas se relativizasen y pudiesen dar el paso del estatus de verdad al estatus de principio lógico.

2. Forma general de los Grupos de 4: G

Se trata de un grupo formado por 4 elementos o subgrupos (mínimo suficiente de elementos diferenciados para evidenciar las operaciones algebráicas de un grupo complejo), donde *cada elemento es igual al inverso de sí mismo.* Esta igualdad con el inverso no es la noción global de identidad, sino una aplicación de la simetría respecto a un origen aleatorio o dado por convenio social. Es importante entender que en G no se trata de una ecuación aritmética (cuyas operaciones son sumas y restas), en cuyo caso el origen de simetría sería cero; sino de una ecuación algebráica (conjunto cerrado bajo la operación producto) en la que el

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



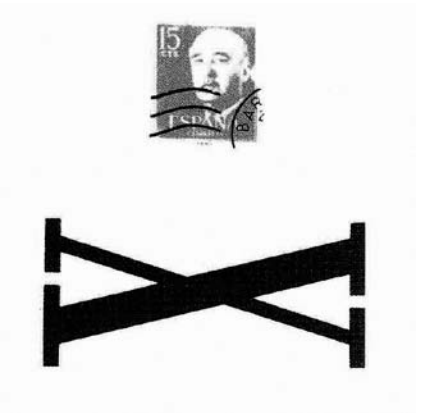


Figura 1 · Joan Brossa, poema visual "Sherlock Holmes", 1989.
Figura 2 · Joan Brossa, poema visual, 1975.

Identidad proyectual del subgrupo (ab): Se indica a través de operaciónes entre ellos: Figura 7 (Escudos futbol), Figura 8 (emblema comunista) La perdida de identidad de G por escisión, propia o inducida, de un subgrupo: Figura 9 (A escindida), Figura 10 (David) Lo pequeño excluido acaba escindiendo lo dominante.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

origen es 1, así, cuanto más crece el valor cuantitativo del subgrupo diferenciado menor es el valor del sujeto relativo, y ello sin necesidad de entrar en las cantidades negativas imaginarias y de dificil aplicación real.

Pongamos un ejemplo de igualdad con el inverso: Un subgrupo social diferenciado, por ejemplo el colectivo de ganaderos, establece unos rasgos invariables en los que cada ganadero se reconoce, aún cuando establece con el colectivo una relación inversa. A mayor número de elementos en el subgrupo, que ostenta la idea general unitaria "ganadero", corresponde menor valor de representación del sujeto individual ganadero.

Los subgrupos se definen por diferenciación: Ahora sí, aparece la idea de identidad como primer subgrupo diferenciado de G a la que Klein denomina (e). Esta identidad afecta a todos los otros subgrupos, sea cual sea la diferenciación temática que les dota de contenido. El inverso de (e) sería una acumulación de valores temporales de tal identidad, es decir la historia y sus valores narrativos.

El segundo subgrupo y el tercero, representan el presente como drama de actualidad infinita y vendrían dados por el tema y su opuesto. Se entiende con ello que toda actividad tiene un doble contrastante que la equilibra y la somete a razón, sin cuya interacción mutua la sociedad entera quedaría descompensada y sería inviable. Un ejemplo de tema y opuesto sería el binomio agricultor-ganadero que vendrían representados como (a) y (b) respectivamente. Pero también podríamos entender como contenido de estas diferenciaciones la subdivisión de la sociedad en clases. Sus inversos ya han quedado explicados mas arriba, y tanto (a) como (b) están afectados por (e).

El cuarto subgrupo (ab) representa la operación dinámica equilibrante a la que se someten ambos subgrupos, que bien podríamos entender como proyección de futuro. Implica la fuerza negociadora o adaptativa de una sociedad y su inverso es la sociedad entera. Cada (ab) específico es un modo negociador de una sociedad que se estabiliza más cuanto mas se diversifica (ab) y que aparece relacionado con (e).

Todos los subgrupos interactuan entre sí, sin exclusión: Cuando se rompe la dinámica equilibrada estos grupos mutan, se esclerotizan, perdiendo su carácter cíclico y dando pie a una diferenciación no solidaria, descrita por Klein como escisión, por la que un subgrupo (a) se escinde en un grupo cociente (0 y 1); deja de interactuar con los otros subgrupos y tiende a generar un modelo indefinido. No sería exacto usar aquí la tendencia al infinito, siendo más apropiada la tendencia indefinida sin periodos cíclicos de redefinición, es decir, de constitución eterna. La dinámica que corresponde a un grupo de Klein *enfermo por escisión* es la de exclusión de alguno de sus términos. Nótese que la escisión coincide con la

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



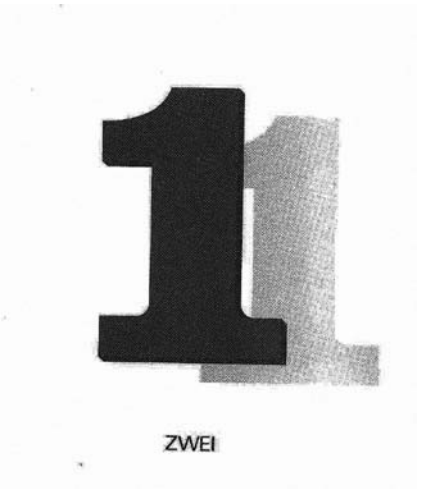


Figura 3 · Joan Brossa, poema objeto "L'empleat", 1989.
Figura 4 · Joan Brossa, Poema visual "Zwei", 1988.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

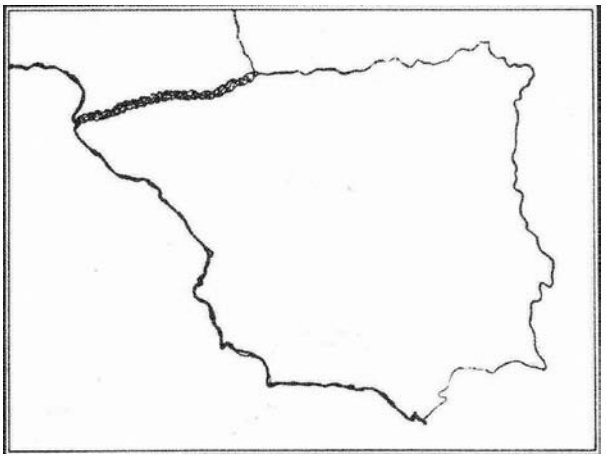




Figura 5 · Joan Brossa, Poema visual "Mapa en un mirall", 1982.
Figura 6 · Joan Brossa, Poema visual "Cap de Bou", 1982.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 7 · Joan Brossa, Poema visual, 1982.
Figura 8 · Joan Brossa, Poema visual.
Figura 9 · Joan Brossa, Poema visual, 1988.
Figura 10 · Joan Brossa, Poema objeto "David", 1989.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

tendencia parlamentaria de los grupos políticos mayoritarios y sus estrategias para conseguir mayorías absolutas que reduzcan a la nada al contrario.

3. Aplicación de los grupos de Klein a las Ciencias Humanas

En los años 40 se inició la extensión de los modelos de análisis matemático al estudio de las ciencias humanas. Los modelos de comportamiento económico, los procesos de comunicación, las teorías de comunicación social son estudiados usando como referente la teoría de grupos y su búsqueda de invariantes. Pensemos que las invariantes de realidades complejas son difícilmente perceptibles sin la aplicación de estos análisis matemáticos, ya que estas se manifiestan en el nivel de los modelos seguidos más que en el estudio de las propiedades de los objetos. *La teoría de grupos,* que expresaba matemáticamente la noción de invariantes en una familia de modelos, es la herramienta básica de esta perspectiva.

Esta teoría se aplicó, como veíamos, a la geometría, pero también a la teoría de la relatividad, a la mecánica cuántica, a la biología, a la antropología y al arte. La introducción de esta base matemática en el estudio de las ciencias humanas se la debemos a Lèvi- Strauss, quien por procedimientos analógicos pudo asociar determinadas estructuras a las contradicciones trágicas de culturas autóctonas, aún no contaminadas por la cultura occidental dominante. Las estructuras elementales que le permitieron tales analogías se las debemos al colectivo de matemáticos franceses autodenominado Nicolás Bourbaki.

Este colectivo reconstruye las matemáticas a partir de la noción de estructura. Esquiva con gran habilidad las propiedades intrínsecas de los objetos, centrando su investigación en la idea de que cada universo está constituido por objetos y, de forma diferenciada, por las relaciones que se establecen entre ellos. Ello les permitió argumentar que las propiedades de los objetos se derivan de dichas relaciones exclusivamente, sin que las características inherentes a tal objeto tomado aisladamente sean significativas; también pudieron identificar algunas de las estructuras elementales del edificio matemático que sirvieron de base a los modelos analógicos de Lèvi-Strauss.

Las estructuras elementales nos indican como usar los objetos y, lo que es más importante, como pensar acerca de los objetos. Resumiendo, podemos describir tres tipos de estructuras elementales que nos muestran tres modos de pensar el objeto: Las estructuras algebráicas nos permiten entender como un objeto se transforma en otro; Las estructuras de orden nos muestran como un objeto es relatado por otro; y las estructuras topológicas nos permiten ver que objetos están cerca de un objeto dado.

En una estructura algebráica determinada como grupo se pueden modelizar

cosas tan dispares como *movimientos en el espacio*, sean estos simples o compuestos con otros que impliquen inversión e incluso anulación, y otros movimientos que impliquen la *decoración de una superficie,* en cuyo ámbito se desarrollan las nociones de simetría de las que Lèvi-Strauss derivará las nociones de distancia entre subgrupos. En las estructuras de orden, iniciadas mediante procesos de elección de elementos, de jerarquización de los mismos y del establecimiento de clasificaciones, el problema antropológico se perfila como un *orden de órdenes* en el que la estructura algebráica no desaparece sino que es enriquecida por una estructura adicional.

Vemos pues que la estructura algebráica propone modelos de operaciones, mientras que la estructura de orden propone modelos de jerarquía y la estructura topológica propone modelos de proximidad. Los poemas objeto y las imágenes de la poesía visual brossiana pertenecen, a mi entender, a las estructuras topográficas, ya que estas incluyen objetos por vecindades, dándonos un idioma por proximidad entre objetos que se establece en el concepto de continuidad de la forma. El hecho de reconocer en estas obras brossianas una estructuración topográfica no implica que no reconozcamos en ellas principios de las otras dos formas estructurales, de orden y algebráicas u operacionales como intentaré mostrar en el siguiente subapartado.

4. Estructuras u operaciones poéticas propuestas en los poemas visuales

Pretendo mostrar en este apartado que el conjunto de poemas visuales, de manera similar al de los poemas objeto, adquiere una legibilidad plena cuando lo entendemos como grupo y lo analizamos según la diferenciación de elementos invariables propuesta por Klein en sus Grupos de 4, concretamente en el caso de grupo de 4 general ó G. Propongo, a continuación una serie de imágenes vinculadas, por significado analógico, con cada uno de los subgrupos del Grupo de Klein y con la disfunción descrita como escisión.

El subgrupo identidad (e): Sin duda la identidad es una de las preocupaciones fundamentales de Brossa. El contexto político de mediados del siglo XX en España explica su frecuente tratamiento de manera elíptica, o a través de la pura negación. Véanse imágenes Figura 1 (Sherlock Holmes), Figura 2 (Sello + X) que tanto nos recuerda a una bandera pirata, Figura 3 (L'empleat) idenidad expresada críticamente en base a la función social.

Los subgrupos tema (a) y opuesto (b) se manifiestan a través de caracteres cruzados de elementos: Figura 4 (Zwei); a través de simetrías de inversión: Figura 5 (Mapa mirall), Figura 6 (Cap de Bou). Oposición sintética de lo humano y lo animal expresada por inversión.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bourbaki, N. (1976) *Elementos de historia de las matemáticas*. Madrid, Alianza, 1976.

Klein, F. (2006). *Matemática elemental desde un punto de vista superior*. Madrid: Nivola Libros y Ediciones

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho

Ground Cloth: matter and memory in Acácio de Carvalho's work

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista plástica e figurinista. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutoramento em Artes, Universidade de Vigo, Pontevedra, Espanha.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende especular sobre as intenções do artista face à problemática da memória na instauração da obra, quer no âmbito das artes plásticas quer no das artes cénicas. Enfatizando o carácter processual da relação de Acácio de Carvalho com matérias e meios diversos, abordamos a relação íntima entre sentidos e suportes, físicos e conceptuais, olhando os objetos artísticos.
Palavras chave: corpo / memória / matéria / teatro / gravura.

Abstract: *This paper intends to speculate about the artist's intentions while dealing with memory issues and facing their instauration process within the fine arts and the performing arts. Emphasizing the nature of Acacio de Carvalho's process through different materials and media, one approaches the intimate relationship between meanings and supports, either physical and conceptual in the artistic objects.*
Keywords: *body / memory / materials / theater / engraving.*

Introdução

Em 2001, Acácio de Carvalho (AC) concretiza *Panos de Terra*, uma série de 6 trabalhos, cada um deles medindo 244 × 184 cm.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Também, por ocasião da Porto 2001- Capital Europeia da Cultura, AC realiza a cenografia para Brundibár (ópera infantil de Hans Krasa, representada em 1943 pelas crianças de Theresienstadt), desta feita integrada na programação, com encenação de Paulo Lages e apresentada no Museu do Carro Eléctrico.

Acácio de Carvalho, nasce em 1952 no Porto onde vive e trabalha. Artista plástico licenciado pela ESBAP, desenvolve a sua prática artística explorando um dilatado arco de possibilidades que contempla pintura, gravura e escultura e que articula no campo das artes cénicas com a encenação e a cenografia. É na Boston University, USA, que realiza o Master of Fine Arts in Scene Design. Recentemente desenvolve pesquisas em Media Arte Digital.

Nas obras aqui abordadas, se autor e temática são os mesmos, são porém diversos os modos, as maneiras e os objetos. A releitura de *Fragmentos Estéticos* de Walter Benjamin foi o estímulo recente para a contextualização de algumas etapas do carácter conceptual e processual das obras escolhidas, as quais contribuem para o reconhecimento da instauração de uma metáfora de memória, na sua relação íntima com o corpo, o sentido e a matéria.

1. *Um quadro pede para ser exposto na vertical diante de quem o vê* (Benjamin, 2006: 295)

Durante o processo os panos são estendidos na horizontal, previamente ensopados em polivinil. Pressionados contra interstícios e textura das lajes de granito, moldam as superfícies erodidas pelo tempo. Pela primeira e última vez, estes panos se aconchegam às pedras, enquanto AC, sobre ambos, repetidamente, os afaga.

Tal como outrora, o artista continua a projetar as extremidades do seu corpo: a cabeça, as mãos e os pés (como instrumentos ou como vectores de vestígios) e isso é o mesmo que dizer os lugares da casa. Após a secagem, ficam gravadas e acumuladas impurezas e areias. Resquícios orgânicos que resgatam o lugar a transformar-se pela força das circunstâncias. Os sinais e a matéria da obra (Figura 1), compõem-se desse trajeto entre o sentido natural das identificações primárias e os sentidos convencionais que as alegorias explicam na sua referência às fontes literárias. São estas aderências matéricas, muito próximas desse *sentido aderente* que ''é uma questão de experiência convencional partilhada, e [que] cabe ao artista o privilégio de reordenar e enriquecer essa experiência dentro de certas limitações'' (Kubler, 2004:43), que percepcionamos nestes e noutros trabalhos, qualquer que seja o meio explorado por de AC.

Assim, o interesse por este chão/matriz, nesta relação íntima com estoutro suporte é, também, speculadocom um banho de polytoanças e ee brundibarvocassem a mem´a ao da possibilidade acumulada de lhe conferir essa nova

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

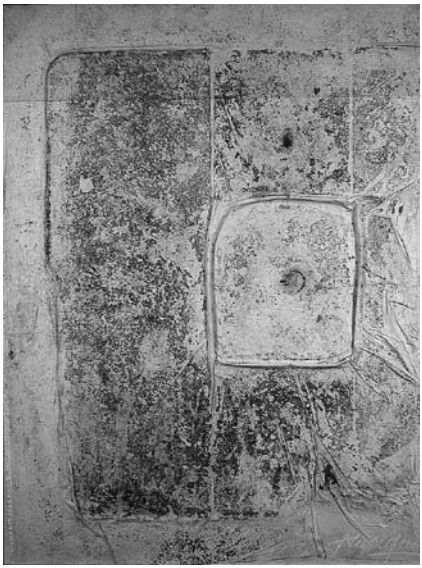




Figura 1 · Acácio de Carvalho, *Panos de Terra #1*, 2000, técnica mista s/ tela e madeira, 244 × 184 cm. Fonte própria.
Figura 2 · Acácio de Carvalho, *Panos de Terra #5*, 2000, técnica mista s/ tela e madeira, 244 × 184 cm. Fonte própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

capacidade de se insinuar, tanto numa terceira dimensão como na verticalidade. Da dialética entre a energia primordial da superfície e a incisão na tela, do contacto e da distância, do positivo e do negativo surge uma gravura. Para todos os efeitos, esta génese processual que configura um negativo e um positivo, vai manter para sempre na separação de cada uma das partes e em si própria — a totalidade da obra — a existência de algo que confirma o seu contrário, tal como o dia e a noite ou o macho e a fêmea. Assim, o vestígio manifesta-se sobretudo na conjugação subtil de algo que é, ao mesmo tempo, muito próximo e muito afastado pois ''para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar''(Bergson, 2006: 90).

Nesta série não só ''a linha da gravura (...) é determinada pelo contraste com a superfície (...) determinando-a, na medida em que a subordina a si como seu fundo'', mas como se pode ver na Figura 2, também a mancha lhe acrescenta uma significação temporal através do seu *medium* (Benjamin, 2006: 297). Esta mancha inunda ou contorna a superfície gravada quando, sobre o suporte de madeira, é lançada a encáustica, uma outra forma de *gravar a fogo* que é, afinal, uma técnica de pintura que utiliza como aglutinante do pigmento a cera diluída pelo calor. Em contraste com a anterior superfície gravada, temos agora uma outra, com identidade própria, cujo acabamento denso é polido e liso.

Articulando a questão explorada por Benjamin com referência ao quadro e à pintura a partir da mancha, consideramos agora secundário nomear a pintura, embora estejamos perante a verticalidade expositiva desta série de trabalhos, após o tal *corte transversal simbólico,* por sua vez anterior ao *longitudinal* da questão expositiva. Sublinha-se, no entanto, que o artista, ao deixar manifestar-se a mancha, acentua a metáfora de memória e confere à obra o carácter de uma dupla gravura.

2. [Os desenhos infantis] *Se os colocarmos à nossa frente em posição vertical, iremos na maior parte dos casos contra o seu sentido mais íntimo* (Benjamin, 2006: 295)

Para a cenografia de Brundibár (Figuras 3; Figura 4), AC concebe uma ampla superfície acrílica rectangular que, funcionando como *pano de terra* (na linguagem teatral: tecido de lona, pintada e texturada, que cobre o piso do palco e é parte integrante da cenografia), se percebe densa porque translúcida, lisa e espelhada. Ladeavam esta superfície rectangular, nos lados de maior comprimento, duas filas de pequenas cadeirinhas de madeira pintadas de cinzento.

Aí se sentavam as crianças (os pequenos atores cantores), frente a frente,

quando não estavam implicadas em determinadas cenas e os espectadores que, atrás delas, ocupavam a bancada construída para esse fim. Conforme a orientação dos projetores, por vezes, havia a sensação que estávamos sobre o gelo. Como não estamos a falar de um espaço teatral convencional, uma vez anulada a 4ª parede, a proximidade e a distância entre os pequenos atores e os espectadores favorecia o reconhecimento da cumplicidade na luta contra Brundibár (o mal). A proposta dramatúrgica de P. Lages é a de ''um teatro que pretende tratar os elementos do real no sentido de uma série de experiências'', onde *a ilusão é inútil* (Benjamin, 2006: 289) e onde todo o colectivo funciona como um corpo. Este corpo conjunto é o que agora afaga, desenha e risca a superfície do *pano de terra*, para deixar gravada na memória do espectador uma imagem deste contacto.

Hoje, a primeira coisa que corta como o frio quando penetramos em Terezin é o vazio do espaço. Este dispositivo cénico não pretende ser uma réplica do espaço onde, outrora, se passaram os acontecimentos. Situa-se no presente e, enquanto espaço de representação é, isso sim, uma alusão a essa pós sensação presente e uma reação ao silêncio do lugar. As crianças cantam agora a mesma canção de ontem, numa tentativa de identificar o que se sente quando evocamos a memória colectiva e traumática do holocausto. Na realidade não estamos aqui em presença de uma memória testemunhal, mas sim de uma memória construída pela geração seguinte — uma pós memória (*apud* Gibonns, 2007:73).

Essa superfície acética e neutra, polida e pronta a ser gravada, é o lugar onde se desenvolve, técnica e emocionalmente, uma outra relação íntima de opostos: matéria permanente da superfície e mancha efémera da *performance,* "(...) une théâtralité des relations — à partir du moment où l'on prend acte de *dissemblance* que souppose, dans un seul object, l'enchaînemant lui-même, le passage, le *déplacement* perpétuel d'images en images contraditoires''(Didi-Huberman, 1992: 94). O que se convoca é a memória da indignação. Assim expostos somos todos, a um tempo, acusados e testemunhas. Esta não é uma memória gravada na matéria. Esta é uma memória de incisão ontológica permanente, pois ''uma má vontade teria levado o homem a fechar a si mesmo os olhos''(Derrida, 2010:20).

Em cada representação operam-se um conjunto de incisões. Contacto e distância. Vida e morte. *O corte transversal é simbólico, contém os sinais* diria W. Benjamin e acontece com as palavras e as ações, que de tão próximas do espectador, moldura reflectida na fria superfície, questionam a nossa consciência colectiva, invadida pela mancha cromática — *magia temporal* — dos movimentos das crianças. Uma encáustica.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figuras 3 · *Brundibár*, cenário: Acácio de Carvalho, encenação: Paulo Lages, ópera de Hans Krasa, Porto 2001. Fonte própria.
Figuras 4 · *Brundibár*, cenário: Acácio de Carvalho, encenação: Paulo Lages, ópera de Hans Krasa, Porto 2001. Fonte própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusão

Cientes de que ''ao fundo está destinado um lugar preciso''(Benjamin, 2006: 297) abordámos as superfícies trabalhadas por AC, nas quais reconhecemos formas de lidar com as matérias da lembrança. No processo do autor, os princípios da realidade de cada uma das *superfícies* são os mesmos; e desenvolvidos visual e plasticamente através de interações muito particulares de espaço e tempo. Quer enquanto pessoais ou quer como propostas dramatúrgicas, pois tal como afirma Bergson ''os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles''(Bergson, 2006: 15). O corpo tem esse privilégio de potenciar as imagens da lembrança (matéria), construindo subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Esta intimidade extrema que manifesta desde logo uma excessiva aderência ao seu referente e também à sua representação, não é mais que o suporte físico da formação do próprio objecto.

Em *Panos de Terra* estamos perante uma memória pessoal. Em Brundibár o *pano de terra* do dispositivo cénico assume uma memória social. Ambas as propostas vivem do inquietante movimento circular da impressão (gravura) que é um o jogo entre o contacto e a perda e que o autor, numa coincidência de evocação, materializa nas superfícies (esquema representacional) através da metáfora instrumental, da colisão de um *estar* e de um *não estar.*

Para ambas as superfícies a memória, enquanto exercício de metáfora, potenciou objetos diferentes (artes plásticas e artes cénicas) os quais, num primeiro olhar, parecem não estar sequer próximos, pois ''(...) este contraste não se limita a ter nela apenas um significado visual, tem também um significado metafísico''(Benjamin, 2006: 297).

W. Benjamin fala-nos de mancha, sinal, gravura e pintura relacionando-os com a palavra o que, para nós, faz ainda mais sentido no *déplacement* deste dois objetos/obra e face a uma realidade atual que articula a significação da metáfora de forma mais ampla e complexa. Contudo, há qualquer coisa que ressoa ainda da *magia temporal* de Benjamin: esse momento entre o passado e o futuro que, no presente, será sempre uma forma de resistência e de composição. Uma forma de conhecimento da imagem do corpo, aquela que só percebemos fora do próprio corpo.

O que há em *pano de terra* de literal e de simbólico reside no olhar e nas possibilidades de leitura. Porque também é preciso virar os olhos para dentro, a obra oferece-nos uma percepção da realidade do autor que é vista segundo a realidade do espectador; em outro momento o próprio espectador constitui uma parte da realidade dessa obra quando, em cena, é convertido em objecto artístico e olha o *pano de terra* enquanto os outros o olham pois, todo o espectador é uma parte ativa em cada obra.

Referências

Benjamin, Walter (2006) *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Bergson, Henri (2006) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.

Derrida, Jacques (2010) *Memórias de Cego*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.

Didi-Huberman, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les éditions de Minuit.

Gibbons, Joan (2007) *Contenporary Art and Memory*. Londres: Tauris.

Kubler, George (2004) *A Forma do Tempo*. Lisboa: Veja.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Azulejos murais na contemporaneidade: Um estudo de caso da artista plástica Marian Rabello

Murals tiles in contemporary times: A case study of artist Marian Rabello

MARCELA BELO GONÇALVES* & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNYMO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástica. Bacharel em Artes Plásticas — Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: mbelog@yahoo.com.br

**Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas e Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e Mestranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: cilianicelante@hotmail.com

Resumo: A proposta pretende contribuir para o avanço das discussões sobre a linguagem dos murais em azulejo na contemporaneidade. Temos como ponto de partida as obras da muralista brasileira Marian Rabello, a qual lança mão da técnica de pintura manual em azulejo, exatamente como ainda é praticado em alguns ateliês tradicionais em Portugal.

Palavras clave: Arte Pública / Arte Muralista /Azulejaria.

Abstract: *The proposal aims to contribute to the advancement of discussions on the language of the contemporary tiled murals. We as a starting point the works of Brazilian muralist Marian Rabello, which makes use of the technique of hand painting on tile, just as it is still practiced in some traditional ateliers in Portugal.*

Keywords: *Public Art / Art Muralist / Decorative tile.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Este artigo apresenta parte da pesquisa acerca das obras murais em azulejo da artista plástica brasileira Marian Rabello, mais especificamente pelo uso que a artista faz da técnica tradicional da azulejaria ou meio manual de produção, exatamente como ainda é praticado em ateliês em Portugal, local de difusão mundial desta técnica artística. Assim, sem pretender esgotar os inúmeros vieses do assunto, nos limitaremos para a relação do uso deste tipo de produção centenária que perdurou em projetos artísticos no decorrer do século XX, no Brasil em especial na obra de Athos Bulcão, conseguindo se situar em tendências expressivas proposta neste tempo.

Marian Rabello nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1931, tendo exercido sempre a profissão de artista. É auto-ditata e considera que sua trajetória começou ainda quando criança quando do seu interesse nato pelo desenho e pintura — contrariando as investidas dos pais em inseri-la no campo da música. Seu reconhecimento profissional se deu a partir dos anos de 1960, quando surgiram inúmeros convites de trabalhos que se concretizaram em diversos locais, tanto no Espírito Santo, quanto fora do Estado. A partir de então, Rabello ingressa no mercado de arte capixaba, encarando-o como profissão.

A partir de sua mudança para o Rio de Janeiro, fez várias especializações no âmbito da pintura e neste trajeto estuda com uma importante ceramista brasileira: Hilda Goltz. Porém, é do seu contato com o artista porcelanista Djalma de Vicenzi, no início da década de 1960, que surge o interesse pela pintura em azulejos.

Por volta de 1965, Marian Rabello foi convidada a realizar o seu primeiro painel em azulejo, no centro da cidade de Vitória, num antigo bar — Lanches Vitória — hoje demolido juntamente com a obra. Na ocasião, o proprietário desse bar, que se situava no então "beco do Lira", próximo a Avenida Jerônimo Monteiro, encomendou o painel em azulejo para dar uma nova roupagem ao estabelecimento. Após este trabalho, vieram muitos outros tais como o mural para a Secretaria de Agricultura do Estado e o mural para a Imprensa Oficial, ambos de 1971, e intitulados pela artista, respectivamente, como "Ciclos Econômicos do Espírito Santo" e "Mecanismos de uma Indústria de Jornal", seguidos pelo grande mural da empresa Real Café (1972), no município de Viana, dentre outras. As obras da artista marcavam as principais entradas rodoviárias para a cidade de Vitória, como o mural da Atlantic Veneer (fábrica de laminação de madeiras) localizado em Serra e a obra da extinta Condelsa (fábrica de condutores de eletricidade) em Viana. Entre seus trabalhos murais somam-se, até o momento, catalogadas aproximadamente 48 obras dentro do Estado, espalhados

em vários municípios — há referências de obras fora do estado e mesmo do país, porém não fizeram parte desta etapa da pesquisa. Suas obras geralmente retratam a relação do homem com a natureza a serviço deste próprio homem, no caso a obra prima que ao permitir transformação também transforma este operário, numa mecânica função em relação a identidades, sendo esta a temática expressa nas obras da artista.

A artista Marian Rabello está inserida na discussão da Arte Pública capixaba, e ao considerar que suas obras fazem parte de nossa paisagem urbana, não podemos deixar de pensar na parcela de contribuição que suas obras vêm oferecendo ao longo dos anos para a nossa identidade visual, pontuando assim como outros artistas locais, as características e tendências vigentes nas artes plásticas entre meados do séc. XX, especificamente as décadas de 1960 a 1980 no Espírito Santo, no que diz respeito à Arte Pública. Esta investigação ainda está em andamento, mas pretendemos com este artigo apresentar uma parte deste estudo: o modo de produção destes murais azulejares a partir da forma artesanal divulgada pelos portugueses e como tal produção de cunho tradicionalista se comunica com os meios de expressão característicos do século XX.

1. O azulejo no Brasil

O azulejo é uma placa de barro cozido quadrada, de pouca espessura (cerca de 1 cm), vidrada na face direita. Quanto às dimensões, estas por muito tempo foram padronizadas medindo entre 13,5 e 14,5 cm, segundo medida normatizada em Portugal no século XVI perdurando tal padrão até o século XIX. A face direita recebe a cor, a pintura ou o relevo. Raras vezes a unidade decorativa limita-se a um só azulejo, sem continuidade, geralmente é constituído por um número de maior ou menor número de azulejos que compõem um desenho único ou um padrão geométrico.

Originalmente o azulejo não é um produto português, mas o seu uso decorativo no Ocidente pertence historicamente a esta cultura. O emprego dos azulejos nas decorações de fachadas de edifícios civis e religiosos atingiu em Portugal um alcance nunca visto em outros países.

> *O azulejo não e genericamente, um produto típico de Portugal: veio de fora e aqui se adaptou. Processo dessa adaptação e, principalmente, a intenção decorativa que norteou os adaptadores e que, quando a nos, constitui a originalidade portuguesa e nos leva a reivindicar para Portugal a incontestável primazia a que a decoração cerâmica tem direito no quadro das artes decorativas* (SIMÕES, MIGUEL, 2001: 35).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A pintura de azulejos foi introduzida em Portugal no século XVI pelo Rei de Portugal Dom Manuel, por ocasião de seu contato com a azulejaria de Sevilha, e mesmo não sendo este país um dos pioneiros a divulgar o seu uso, na Europa, foi o principal a utilizá-la e desenvolve-la largamente por um grande período, levando inclusive às suas colônias, entre elas o Brasil.

No início do século XIX, Portugal foi invadido pelas tropas de Napoleão e a Corte Portuguesa foge para o Rio de Janeiro. Neste momento, a atividade econômica portuguesa estava muito prejudicada e entre 1808 e 1840 a produção de azulejos pára quase completamente. Porém, os brasileiros que gostavam do azulejo e o utilizavam na decoração contribuíram para lhe dar nova vida.

> *Desde o século XVII, este material fora exportado para o Brasil. Grandes mestres ceramistas foram trabalhar lá. A partir do século XVIII, os brasileiros atribuem um novo papel ao azulejo, o de isolar e proteger contra o calor e a umidade tropicais.*
> *... Nesse princípio de século catastrófico para a economia portuguesa, os brasileiros vêem-se obrigados a comprar um azulejo estrangeiro, quer dizer inglês ou francês ou holandês. Mas o objeto alheio é muito diferente, não lhes agradava. Quando a Corte volta para Lisboa, o Brasil, tornado independente, assina um tratado de comércio com Portugal, comportando uma cláusula de preferência na compra dos azulejos* (TEROL, 1990: 85-88).

Assim, o azulejo como suporte para a pintura decorativa chega a este país trazido pelos colonizadores e teve grande aceitação principalmente nas cidades do norte e nordeste, não sendo ainda afastada com exatidão a crença de que seu uso sob formas de murais em grandes fachadas fora empregado aqui não somente como forma de ornamento às propriedades de famílias abastadas, mas também como meio de proteção às edificações com relação à umidade de nosso clima.

No entanto, foi ainda em Portugal que a fabricação de azulejos deixa o comum geometrismo primário em seus desenhos e adotam padrões vegetais vindo do gótico, variando posteriormente para temas religiosos, mitológicos, pastoreios, alegóricos, etc., muitas vezes servindo às intenções da contra-reforma. Porém de forma geral, no século XX a pintura de azulejo atravessa como linguagem artística autônoma, não mais unicamente ligada a proposta decorativa ou funcional, mas expressando características pictóricas que se somam aos registros testemunhais de suas épocas e tendências artísticas fornecendo um precioso documento sobre o desdobramento da técnica à história universal da arte. No Brasil podemos citar Di Cavalcante, Candido Portinari e Athos Bulcão como importantes representantes desta técnica.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Os painéis de Marian Rabello

A obra mural no Espírito Santo se concentra basicamente na forma de painéis de material vítrico ou cerâmico. Artistas como Raphael Samú e Marian Rabello são os principais promotores desta modalidade no Estado. Rabello, objeto de estudo deste texto, centra-se na azulejaria. Entre as técnicas de produção de azulejos artesanais, ainda praticadas em algumas fábricas em Portugal, encontramos as técnicas arcaicas: Corda-seca, Alicatado, Aresta, Relevo e Mojolica ou Faiança, dentre outras. Destas a Majólica ou Faiança são que mais se aproximam à técnica utilizada por Rabello, que já adquiria o azulejo industrial (vitrificado em cor branca) e aplicava a composição pré desenhada num papel vegetal transferindo para o painel montado em mesas ou sobre o chão. A composição era pintada com pigmentos adquiridos em suas viagens. Estes, seguindo os procedimentos técnicos, eram dissolvidos em óleo de Copaíba (planta nativa brasileira). Após esse processo, os azulejos eram enumerados e queimados para então serem montados novamente no local escolhido.

Fazendo um recorte nas obras situadas em espaços públicos, produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, é interessante notar que as obras sofreram pouquíssimos desgastes em sua superfície e mesmo estando ao ar livre ainda mantém o mesmo brilho e colorido característico da época em que foram afixados. A forma de exploração dos temas denuncia quase uma percepção infantil na maneira de se retratar a suposta realidade, como se a artista desenhasse o que se sabe do objeto e não exatamente o que se vê, o que parece ser uma tendência no seu projeto poético. Percebemos um colorido vibrante cobrindo cenas separadas como numa linguagem semelhante à de histórias em quadrinho. Em termos formais, a perspectiva é apenas sugerida por fragmentos de planos e as formas revelam um certo aspecto onírico, como se percebe na obra da cidade de Serra (Figura 1 e Figura 2) e a obra situada numa agência dos Correios na cidade de Vila Velha (Figura 3). A abstração e a figuração ocupam espaços semelhantes em seu projeto poético, habitando intencionalmente a mesma obra em momentos diferentes.

Este aspecto do projeto poético de Rabello, talvez responda uma observação de ordem primariamente prática, mas que adquire outros contornos quando observamos pontos de convergência gestual entre tipos de manifestações expressivas decorrentes no século XX: todos os painéis, mesmo encontrando-se expostos a intempéries e ações humanas há aproximadamente quarenta anos, não sofreram até hoje nenhum tipo notadamente expressivo de depredação voluntaria como quebras de azulejos, ranhuras ou até pichações, nem mesmo aquelas que por anos estiveram em construções abandonadas a beira de rodovias.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 e 2 · Painel da Antiga fábrica Atlantic Veneer, Serra, Espírito Santo. Fonte: Fotografia da autora, 2013

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Figura 3 · Painel da Agência dos Correios, Vila Velha. Fonte: Fotografia da autora, 2013

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Percebemos que grafiteiros e pichadores não interviram nos murais de Marian Rabello, mesmo estando estes comumente em locais estratégicos para as suas intenções intervencionistas, o que nos leva a pensar que seus painéis feitos há quarenta anos atrás, possam ter em sua linguagem uma mediação com o discurso da arte urbana da contemporaneidade, aproximando o discurso poético de Rabello com o discurso da arte nas ruas, aparentemente há uma possível comunicação de seu discurso com a própria linguagem do grafite — este será foco de outro estudo.

Assim, nos parece que temos de um lado a população que protege estes murais, pois já fazem parte de sua identidade imagética local e, de outro lado, uma possível inserção destas obras em outra categoria da arte urbana (o grafite) que os considera como território expressivo demarcado.

Conclusão

Terminando o que intencionalmente é apenas o principio de nossa reflexão sobre esta artista, a partir do que foi recolhido até o momento de material, esclarecemos que ainda não podemos analisar a obra como um todo, sabendo do expressivo volume existente ainda a ser juntado ao rol organizado das obras já localizadas. Julgamos, porém relevante continuar a reflexão a cerca da forma de fazer de Marian Rabello ao percebermos nesta não uma simples conversão do uso de métodos antigos para maneiras e modas contemporâneas de suporte artístico, mas porque vimos na escolha livre e despojada da artista por uma técnica de certa forma em vias de desuso frente às novas tecnologias, uma oportunidade para a análise de contrapontos e resultados entre técnica, linguagem e formas de absorção identitária no que diz respeito à arte pública.

Referências

Rabello, Marian. Depoimento. [14 set. 2013]. Vitória, ES, 2013. Entrevista concedida pela artista plástica Marian Rabello.

Santos, Miguel João Simões,: (2001).Estudos de Azulejaria, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa,

Terol, Marylène. (1990). Azulejos em Lisboa: A Luz de uma Cidade, Azulejos à Lisbonne: Lumière d'une Ville. Editor Hervas,.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Parede Pele

Skin wallpaper

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e professor. Bacharel em Artes Plásticas (IFCE); Mestre em Artes (USP).

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

Resumo: Este artigo, objetiva apresentar o trabalho do artista israelense radicado no Brasil, Yiftah Peled. O trabalho aqui exposto refere-se à instalação de 2011, (s/titulo) para o "Projeto Parede" do Museu de Arte Moderna de São Paulo- MAM/SP. A instalação tomou como mote a participação dos funcionários dos diversos setores da instituição museológica, por meio de imagens de seus pulsos, fragmentos de peles, que foram coletadas pelo artista tencionando trazer à torna os processos de contaminação da arquitetura com o corpo e da participação do público ao tomar a arquitetura como parte integrante dessa corporeidade. Como resultado, ver-se uma poética que conclama o público a se colocar como partícipe das experiências criticas revelando o papel da instituição como um corpo que deve portar-se em diálogo com seu público.

Palavras chave: Performance / instalação / Arquitetura / arte contemporânea / Corpo.

Abstract: *This article aims to present the work of Israeli artist living in Brazil Yiftah Peled. The work proposed here refers to the installation of 2011, (s / title) for the "Wall Project" at the Museum of Modern Art of São Paulo-MAM / SP. The installation took as his motto the participation of officials from various sectors of the museum institution, through images of his wrists, fragments of skins that were collected by the photographer, intending to bring to make the processes of contamination of architecture with the body and participation public, to take architecture as an integral part of corporeality. As a result, seen a poetics that urges the audience to stand as a participant in critical experiments revealing the role of the institution as a body that should carry into dialogue with your audience.*

Keywords: *Performance / installation / architecture / contemporary art / Body.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

O "Projeto-Parede" do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), recebeu em 2011 a instalação "S/Titulo" do artista israelense, radicado no Brasil desde 1991, Yiftah Peled.

A instalação, buscava em sua essência gerar uma proposta de tensão entre o público e a própria instituição do MAM, num constructo de tensões e fricções geradas a partir das relações possíveis existentes entre dois corpos, o da arquitetura com o do o espectador. Nesse sentido, a relação da corporeidade desenvolvida na poética de Yiftah Peled, transcende o cerne do corpo em si mesmo, para encontrar refúgio nas relações construídas e estabelecidas por meio das ações desses corpos supracitados. O que em si, encontra lugar nas discussões presentes da Arte Contemporânea, sobretudo, na condição do corpo como um campo ampliado e articulado com outras redes, e carregadas de especificidades em seus contextos.

Desta forma, o trabalho de Peled tomou a arquitetura para que pudéssemos observar as diferenças existentes e a capacidade de provocar no público a transposição de estados, de espectador para agente das ações, contribuindo sobremodo para a ampliação das experiências artísticas, posto que nesse campo de relações, a fricção entre os corpos: arquitetônicos e o corpo espectador muito pode contribuir para gestar a participação crítica e reflexiva dos cidadãos, donde faz-se necessário o exercício da percepção para enxegarmos ali uma nova condição desses corpos, tirando-o do estado de espetáculo para o de significador da própria obra, e por que não dizermos da propria história?

Assim, o corpo público, participe dessa/nessa experiência com a arquitetura instalada, faz –se operante ao ser capaz de criar uma relação de cumplicidade com o contexto vivído e praticado. Possibilidades que se desdobram em dicotomias, tais como as presentes no trabalho de Peled, donde é possível enxergarmos esse corpo como arquitetura e a sua estreita relação com o corpo partícipe, de forma que em determinado momento, a arquitetura e corpo fundem-se num só significado cujo estabelecimento da instalação no ambiente compartilha de um mesmo tempo e espaço, ao se colocar no mesmo tempo e espaço do público.

Como um organismo em expansão é natural que no trabalho de Peled encontremos tensões que emergem das diferenças ou mesmo das ideologias escamoteadas nessas arquiteturas.

Ao adentrarmos o espaço da instalação "S/ Titulo" nas dependências do MAM, via-se adiante um espaço de incógnitas. O corredor onde a obra foi instalada, costumeiramente um lugar de passagem, tratava de fazer as conexões entre os ambientes internos e externos, ligando as partes de uso social com as de serviço, logo, seu uso fora acentuado por dar acesso não somente as salas de ex-

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Visiantes adentrando a Instalação "S/Titulo" Projeto Parede de Yiftah Peled.Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 2 · Detalhe da Instalação com piso no início do processo da exposição de Yiftah Peled "S/Titulo" — MAM /SP, Brasil.
Figura 3 · Detalhe da Instalação com piso no final da exposição de Yiftah Peled "S/Titulo" — MAM /SP, Brasil.

posição, mas também, ao restaurante e as áreas comuns do edifício (Figura 1).

É nesse campo que paira a contaminação entre esses dois corpos (arquitetura e público) dando-se de forma latente, mas silenciosa, pois ao adentrar o MAM, o público via-se diante da instalação no corredor de acesso as demais dependências. Passando a compreender o "jogo de forças" presente no trabalho. As Paredes e os tetos foram revestidos com lixas abrasivas de cor avermelhada e dimensões quadradas de número 80 e tamanho de 22 × 22 cm, coladas como azulejos triangularmente, fixadas na parede de forma a criar um mosaíco monocolor e rubro.

Ao mesmo tempo, o piso do corredor recebeu rolos com impressões em vinil adesivo, contendo imagens de fragmentos da pele do artista Peled, como o propositor da performance e também imagens coletadas dos pulsos dos funcionários de diversos setores do MAM.

Essas imagens foram tratadas editadas para em seguida compor no chão do corredor um mosaico de imagens compostos pela sobreposição de peles do artista com a dos funcionários, rompendo assim a assepcia entre o gênio criador e o públco, ação que colocou os funcionários como co-autores da obra, estreitando as interlocições entre os funcionários do Museu e a arquitetura que os abriga.

Ao adentrar o espaço da instalação viasse um corredor alongado de cerca de 10 metros lineares com pé direito de 3m de altura e largura de 2m. No piso, as imagens dos fragmentos dos corpos criava uma espécie de película que separava as partes e cuja imagem reservava a identidade dos "doadores" que participavam da fotografia junto ao artista propositor. O que em si justifcava a ideia de um corpo composto de outros corpos.

O pisoteamento das imagens, gerou o desgaste do piso criando uma superfície embraquecida e ao mesmo tempo polída, que rebatia a imagem do entorno tal como um espelho. Os desgastes gerados pelos fluxos no ambiente geraram trilhas que enunciavam a ideia dum corpo em trânsito, corpo passageiro que deixara os resquícios de sua presença através das demarcações dos trajetos desenhadas. (Figuras 2 e 3).

Por sua vez, as paredes receberam o revestimento das lixas vermelhas. Importante frisar que as caracteristicas desses dois materiais se opunham pois enquanto o piso com as imagens se apresentava como elementos lisos e brilhantes, o revestimento com lixas abrasivas estabelecia o avesso desses sentidos. Ou seja, detinha as caracteristicas da rugosidade e da ofuscacidade. Essas diferenças acentuaram os comportamentos do público perante a obra, pois se por um lado o piso era convidativo ao corpo, do outro a lixa abrasiva gerava uma repulsa pela capacidade de criar no corpo ranhuras e descamações da pele,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

como os casos registrados pelo guarda ao raspar o braço na parede e de uma das professoras que teve o vestido rasgado ao passar no corredor, aludindo o espaço arquitetônico como um espaço vivo, como um corpo vibrante, fazendo-nos refletir que assim como o corredor é um espaço de passagem, somos também passageiros nessa arquitetura. (Figura 4 e 5)

As aproximações entre o desgaste do piso com as descamações da pele pelas paredes, parecia criar uma lógica complementar onde o piso é desgastado pelo público ao mesmo tempo que a parede desgasta a pele, retirando pequenas camadas desse corpo.

A Especificidade Humana

Sendo o meio o ponto por onde emergem os questionamentos que possibilita atentarmos para pormenores do cotidiano da vida com a capacidade de desvelarmos as dinâmicas inóculas desses corpos, é que buscamos amparar as relações que o corpo gera ao darmos sentido aos contextos existentes, as especificidades (Goffmann, 2010).

Ao propor uma efetiva participação dos funcionários de todos os setores na estrutura museologica, Peled evocou o museu como um organismo vivo, atuante e contemporaneizado.

Peled descreve ainda que nomina essas operações como a "especificidade humana" (*human specific*). Em razão da possibilidade da obra chamar a atenção para a tentativa de neutralidade dos espaços arquitetônicos que modernamente foram nominados de cubos brancos. Assim, os riscos de contatos da sua obra com a instalação, sobretudo com as lixas, geraram uma quebra desses preceitos ao colocar o corpo em contato e participação com as obras e que chegou-se a nominar como uma operação de"consumir e ser Consumido" pela instalação.

Assim, enquanto o *site especific* do trabalho se deu na materialização da obra *in locum* junto com o público, o *non site* podia ser revelado nos procedimentos por ele adotado deste a investigação onde se construiu os diálogos de trabalho entre o exterior *(site)* e o interior *(nonsite)* até as relações entre os conteúdos e as formas, respectivamente representadas. Tal como descreve Robert Smithson (1996) nos apresenta suas contribuições desenvolvendo um método que estabelecia o site como a realidade crua e o *nonsite*, como o *container* abstrato desse site, (Smithson, 1996, p. 178).

Na esteira desse pensamento, Regina Melin (2004, p. 16-17) nos apresenta o *nonsite* como "Uma experiência primeira que traz à torna uma forma híbrida e desterritorializada da noção de site-specific" Logo, a ideia de *site specific* no trabalho de Peled, fala da "especificidade humana" ao ser tomado por uma rede

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

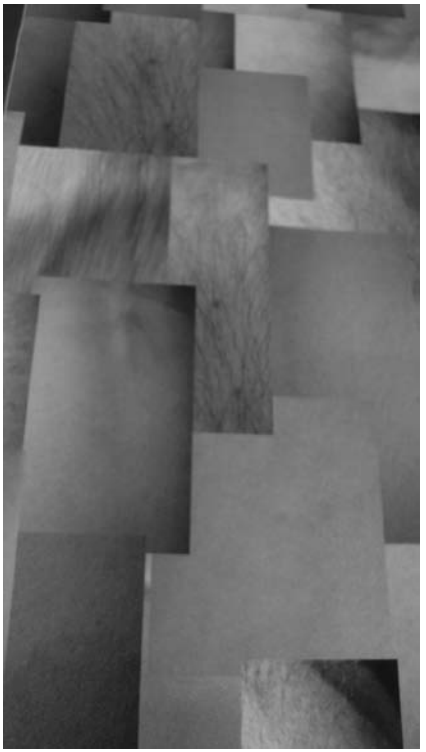




Figura 4 · Detalhe mosaico de imagens das peles dos funcionários do MAM.
Figura 5 · O artista Yiftah Peled coletando imagens dos pulsos dos funcionários "S/Titulo" — Projeto Parede Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de práticas, a partir da qual, as relações do corpo no espaço de performação dialogam com as primeiras práticas contemporâneas *site specific*, nomeadas de *site--oriented* por Miwon Kwon e de *funcional-site* por James Meyer.

Nesse sentido, as práticas contemporâneas do *site specific* se configuram como contextuais nas interseções entre o campo das artes com outros campos, de onde não há normas pré-estabelecidas para ocorrer, nesse contexto não apenas orienta para as práticas artísticas, como também acaba sendo incorporado por elas, criando infiltrações entre os campos da arte, antropologia, geografia, arquitetura, filosofia. "*tal vez las respuestas no surjan del campo artístico, sino de ló* que le está ocurriendo al intersectarse com otros y volvere pos autonomo."

Compreende-se que a ação do artista é capaz de suscitar no público a reflexão sobre sua condição, pondo a incorporar a equipe museológica em sua instalação gerando uma reciprocidade entre a instituição e o visitante e provocando n público o estado de performação ao deixar seus registros e resquícios na obra.

Conclusão

Como conclusão, podemos apontar que o trabalho do artista Yiftah Peled uniu a arquitetura do espaço expositivo com as imagens as quesões da corporeidade. De forma que o espaço foi transformado em uma espécie de passagem, onde o visitante, ao adentrar, tornanva-se um *performer* ao passar pelo corredor.

No que tange a compreensão da arquitetura de MAM, do espaço físico e institucional, como um corpo-arquitetura e a do seu publico como corpo-agente, podemos observar que as paredes do MAM transformara-se num corpo em processo, onde o desgaste e a percepção desse tempo em percurso só fora observado através da inflexão critica e reflexiva do assunto.

Visto que o que se tem é a clara dependência dos corpos da arquitetura e do corpo publico para a construção da obra, provendo o caráter crítico aos trabalhos voltadas para a Arte Contemporânea as participações, ao fazer do corpo publico o performance, num processo continuo de construção e inclusão da equipe do MAM, onde o corpo institucional, como parte da obra, revela um campo de possibilidades no que tange a recepção e a essência e especificidades dessas instituições ao relacionar-se com seu publico, nesse sentido, um dos pontos relevantes no trabalho de Peled foi a contribuicao para a percepção e para a participação desse corpo institucional, muitas vezes invisível nas próprias camadas que compõem o corpo institucional do MAM.

Essas questões foram pertinentes para direção do Projeto Parede e para a coleta de imagens nos trabalhos de peled, ficando exposto por seis meses.

Referências

Archer, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Bassani, Jorge. As linguagens artísticas e a cidade: cultura urbana do século XX. São Paulo: FormArte, 2003.

Canclini, Nestor Garcia. Arte y Fronteras: de la transgresion a la posautonomia. Mimeo

Certeau, Michel de. Relatos de espaço: A invenção do cotidiano — Artes de Fazer. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

Goffmann, Erving. Comportamento em lugares públicos. Petrópolis: Editora vozes, 2010

Kwon, Miwon. One place after another: site-specific arte and locational identity. MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2002

Meyer, James. The functional site: or, the transformation of site specificity. In: Suderburg, Erika. Space, site, intervention: Situating installation art. 2000, 23-37.

Tavares, Ana Maria. Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte. In: a experiência do espaço. ECA/USP, 2002, 127f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Universidade de São Paulo, 2002.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal

Object-book: the poetry by Hilal Sami Hilal

MARIA APARECIDA RAMALDES*

Artigo completo submetido a 25 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, linha de pesquisa Nexos entre Arte Espaço e Pensamento; Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. Agradecimento: Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES). E-mail: rcida@hotmail.com

Resumo: Neste artigo abordamos alguns aspectos significativos do livro-objeto, pensando-o como objeto de arte que explora características do livro convencional. Para alguns autores foi no movimento concreto e neoconcreto da década de 1950, que o livro de artista se firmou no Brasil. Temos nos apoiado na Teoria da Poesia Concreta (2006), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari para pensar a produção do artista Hilal Sami Hilal, com foco na obra *Livro Redondo* (2005).
Palavras chave: Livro de Artista / livro-objeto / escrita / poesia concreta / processo criativo.

Abstract: *This article approaches some meaning aspects of object-books, tat explores a few features from de conventional books. For some authors in the concrete and neoconcrete movements on the 50's, tha the artist's books are firmed in Brazil. The book Teoria da Poesia Concreta (2006) from de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari leader this studies abaut the work,* Livro Redondo *by artist Hilal Sami Hilal.*
Keywords: *artist's book / object book / writing / concrete poetry / creative process.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A partir de nossa pesquisa plástica que envolve arte, poesia e técnicas de restauração de livros nos propusemos a investigar academicamente a relação arte/escrita. Recortamos nossa pesquisa na produção de livros-objetos do artista brasileiro Hilal Sami Hilal (1956-), que vive e trabalha em Vitória-ES. Para esta comunicação selecionamos a obra *Livro Redondo* (2005), de Hilal, cuja imagem apresentamos mais à frente. Trata-se de uma peça em formato esférico construída a partir de uma escrita plana feita sobre placas de cobre.

Numa perspectiva formal, aproximamos a obra de Hilal aos poemas visuais *O ovo*, de Símeas de Rodes (séc, III a.C.), e *Ovonovelo*, de 1955, de Augusto de Campos (1931), ambos com formato circular.

No que tange aos poemas, pautamos esta investigação na *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960* (2006), elaborada por Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos e Décio Pignatari (1927-2012). Década em que os movimentos concreto e neoconcreto foram pioneiros em livros-objetos no Brasil. As primeiras experiências nesse campo podem ser creditadas aos poetas e artistas concretos, acima citados, "[...] com a participação de Julio Plaza [...]" (Silveira, 2008: 56).

Para contextualizar nossa investigação na atualidade adotamos as definições de Silveira (2008: 21) que entende 'o *livro de artista contemporâneo*', no sentido lato, como um campo de atuação artística, ou seja, uma categoria. E no sentido estrito como um produto derivado desse mesmo campo de atuação. O termo *livro-objeto* se insere na categoria *livro de artista* como um produto resultado desse campo de atuação, portanto no sentido estrito. Termo que adotamos para tratar dos livros criados por Hilal. Concebidos como peças únicas seus livros-objetos são feitos em diversos materiais: papel artesanal, alumínio, acetato, chapa de cobre, entre outros. A partir de análises formais nos permitimos aproximar a obra do artista aos poemas visuais, destacando a potência poética presente em sua produção.

1. Poema visual: O ovo, de Símias de Rodes

Signo da totalidade "*de modo geral, o ovo é visto como símbolo de um embrião primordial, do qual mais tarde surgiu o mundo*" (Biedermann, 1993. p. 275-6). Na Grécia Antiga, a técnica para compor poemas figurados chamava-se *technopaegnia*. O arranjo das palavras nos versos imitava o contorno do objeto tematizado (Salomão, 2011: 26), como no poema ***O ovo,*** abaixo transcrito. Nele, além de sua forma circular, Símias criou uma estratégia de leitura onde se deve ler o primeiro verso e em seguida pular para o último, voltando ao segundo verso

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

e novamente pulando para o penúltimo verso e assim sucessivamente. Se lido de forma linear o poema perde todo seu sentido literal. "Sendo um dos primeiros poemas figurados ocidentais" e "o primeiro poema simultaneísta", segundo Pignatari (2006, p.180), sua estratégia obriga o leitor a percorrer o texto de cima a baixo num retorno constante — como se estivesse a percorrer uma fita de möebius. O olhar *desenha* algumas vezes o número oito — símbolo do infinito — e no fim da leitura repousa no núcleo da forma oval, o verso central e mais longo do poema-ovo, princípio da vida. Movimento que remete à circularidade da forma e, metaforicamente, ao ciclo da vida. Por sua posição longitudinal, o verso central d'***O ovo*** nos faz pensar na linha do horizonte, que o divide ao meio e separa o *céu*, da *terra*; o olimpo dos deuses e a "*tribo dos mortais*".

O poeta recorreu à forma oval para reforçar o conteúdo narrativo do poema, que aborda o nascimento de um "*rouxinol dórico*". Ave que foi retirada das "*asas maternas"* e jogada ao mundo dos mortais pelo deus grego Hermes, para que "longe da proteção materna", pudesse se desenvolver "respeitando os rítmos da canção" — os ciclos da vida (Salomão, 2011: 28).

O ovo

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em numero
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos f ilhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro de sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma f era cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recorbertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

Figura 1 · Transcrição do poema visual *O ovo* (300 a.C), de Símias de Rodes. por José Paulo Paes (2001)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Poema visual: Ovonovelo, de Augusto de Campos

O autor deste poema é um poeta concreto que, juntamente com Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram os pilares do movimento *Poesia Concreta* brasileira na década de 1950. Influenciados pelo experimentalismo de Mallarmé elevaram o movimento à expressão internacional. P*oema visual* é poesia figurada e atemporal. O poema concreto é também visual, mas a recíproca não é verdadeira. Não devem ser confundido, pois a *Poesia concreta* se trata de um movimento com teoria própria e ocorrências determinadas. Décio Pignatari, (2006: 95-6) diz que a poesia concreta resulta da "inter-ação do verbal e da inelutável modalidade do visível, da inelutável modalidade do audível". Neste nosso estudo interessa a *modalidade do visível*.

Ovonovelo (Figura 2) é um poema composto por quatro seções circulares dispostas verticalmente. Traz em seu título o entrelaçamento de palavras que remetem à forma circular. Recurso chamado "palavra-valise", muito usado pelos concretistas, cujas palavras vão se multiplicando "em células semelhantes (ovo novelo — novo no velho)", como aponta Pignatari (2006: 98). *Ovonovelo* mostra sua intertextualidade com o poema *O ovo* de Símias de Rodes (Figura 1).

Como um anagrama, no título Campos incluiu o poema do grego informando tratar-se de um novo ovo; um novo *princípio* (nova *regra* para a poesia). O poeta concreto atualiza o poema de Símias dando-lhe nova vida. Renova também o tema (o ciclo da vida) fazendo renascer a poesia num processo de metalinguagem. Em sua primeira estrofe, iniciada com a palavra ovo, o título *Ovonovelo* se decompõe e se junta a outras palavras para reafirmar o *novo* que está sendo gestado. Na última estrofe as palavras passam a ser sombrias, anunciando a morte: *noturna*, *noite*, *treva*, etc. E o poeta finaliza o poema com as palavras "*que se torna sol*". Posiciona a palavra *sol* diametralmente oposta à palavra ovo, que inicia o poema. Observando os quatros círculos que compõem verticalmente o poema, seguindo nossa rota de leitura de cima para baixo, supomos ser o sol traçando o seu ciclo eterno. De acordo com Salomão (2011, p 58-59), retornamos à palavra *novelo* e temos: *nove*l (aquele que inicia) e *velo* (que tanto pode ser a lã de carneiro, como véu). Da lã faz-se o fio que tece o véu e encobre a face. Des(cobrindo) os significados das palavras *veladas* no título *Ovonovelo,* somos conduzidos aos fios *enovelados* que urde a obra de Hilal — o *Livro redondo.*

3. Os fios de escrita enovelados

O *Livro redondo* (Figura 3), de Hilal, faz parte de uma série de trabalhos feitos em chapas de cobre, sobre as quais o artista desenvolveu uma escritura com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



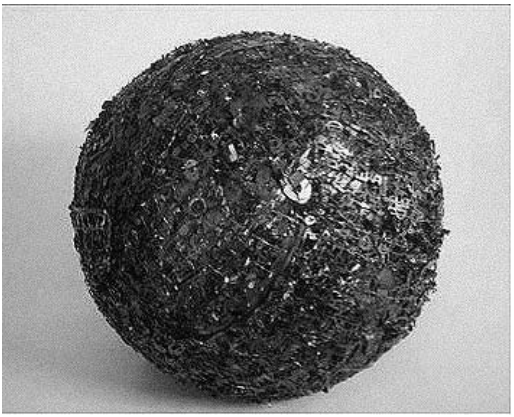


Figura 2 · *Ovonovelo* (1955). Poema visual de Augusto de Campos.
Figura 3 · Hilal Sami Hilal, *Livro Esférico* (2005) — Cobre grafado e enrolado. Diâmetro aproximado: 25cm. Foto: Pat Kilgore.

tipografia geometrizada. Trata-se de um *novelo* tramado com o fio de uma escrita de cobre, obtida por um processo de corrosão com o uso de ácido, desenhada e trabalhada em computação gráfica antes de ser transportada para a chapa.

Neste livro esférico, a escritura de Hilal se fez como uma fileira de letras, unidas por finíssimas tiras de cobre, num longo fio que ele enovelou. Um livro redondo, construído de dentro para fora, modelado sobre as dobraduras de uma escrita flexível. Como o desdobrar de nossa Linguagem, que se faz em camadas de intertextualidades, o artista foi tecendo seu texto sobrepondo letras, palavras e nomes. Segundo Paulo Herkenhoff, o *Livro Redondo* é " [...] uma esfera em diálogo com a poesia e o livro neoconcreto." (2008. p.58).

A superfície desta esfera é áspera e rugosa que em seu fio de palavras, desdobra sobre si modelando e encobrindo o globo. Como num véu, através de seus vazados é possível entrever outras camadas de escrita. A materialidade de sua construção emaranhada nos remete às reflexões fenomenológicas sobre a forma do ninho, que o filósofo Bachelard relaciona com as imagens de intimidade que nos habita. Diz que "o mundo é o ninho do homem. (...) um grande poder guarda os seres do mundo nesse ninho". Pensamento que nos convoca "à modelagem da morada" construída "para o corpo, pelo corpo, tomando sua forma pelo interior" (1978: 316-354). O globo construído por Hilal é como um ninho, tal como o do "rouxinol dórico" que no poema grego abriga o princípio da vida, que habitamos na duração da leitura ou da contemplação.

4. Conclusão

As análises dos poemas *O ovo* e *Ovonovelo* nos trouxeram palavras e imagens, carregadas de significados e metáforas pertencentes ao repertório coletivo universal. A simbologia do ovo como princípio; a do círculo como infinito e a do sol como ciclo da vida. A forma circular e o conteúdo dos poemas motivou-nos a aproxima-los à forma esférica da obra de Hilal. No poema concreto de Augusto de Campos percebemos, tanto a atualização do antigo, como da própria poesia visual, entendendo que um poema carrega a potência de *ser eterno* e retornar.

Para o *Livro redondo*, Hilal se Apropriou de palavras, nomes e outros signos da Linguagem verbal, utilizando um repertório pertencente à coletividade humana. Entendemos que não se trata apenas da Linguagem verbal, mas de um sistema de representação simbólica, com o qual o artista re-significa o mundo. O objeto de arte também carrega a potência da eternidade e do retorno. Se investigamos a escrita na obra de arte, estamos falando de intertextualidade, de tudo o que já foi dito, escrito e representado. De todos os textos que estão

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

contidos num novo texto. As palavras e formas que compõem os poemas, também pertencem visualmente à obra de arte. Esse é o caso da palavra *novelo*, que são objetos constituídos de fios enrolados. No *Livro redondo*, Hilal usou a escrita de cobre como fio para enovelar seu novelo-globo. Escritura que apresenta a potência de seu experimentalismo com as matérias. Com o fio delicado da escrita construiu o globo de dentro para fora, em camadas que se sobrepõem, uma a outra, numa intricada rede como a da linguagem que mediatiza nossas relações. Se o poema concreto é também chamado de *poema-objeto*, nos sentimos à vontade para chamar de *objeto-poema* o novelo de Hilal.

Referências

Bachelard, Gastón (1978) "A poética do espaço". In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978: 256-354).

Biedermann, Hans (1993) *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo. Melhoramentos.

Herkenhof, Paulo (2008) "Hilal Sami Hilal e a obra do inalcançável". In: *Seu Sami: artista Hilal Sami Hilal*/curadoria e texto Paulo Herkenhoff. Rio de Janeio, RJ : Museu de Arte Moderna. Catálogo de exposição.

Paes, José Paulo (Org.) (2001) *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pignatari, Décio. (2006) "Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal." In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006: 95-104.

Pignatari, Décio. (2006) "Ovo novo no velho". In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê: 179-188.

Salomão, Douglas. (2011) *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade*. Vitória. Edufes, 2011.

Silveira, Paulo (2008) *A pagina violada: da ternura à injuria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRSG, 2008.

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona

Ocaña, the Barcelona´s Ramblas transvestite painter

MARÍA BETRÁN TORNER*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual. Profesora de Dibujo de Institutos de Educacion Secundaria. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM).

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM). Greco, 2 Ciudad Universitaria 28040 — Madrid, Espanha. E-mail: mbtorner@hotmail.com

Resumen: En este artículo se analiza la figura de José Pérez de Ocaña, quien marcó la vida de las Ramblas y la plaza Real en la Barcelona en los años de la transición democrática española. A su recuerdo como pintor popular, actor cinematográfico o travestido cupletista, se superpone el protagonismo de sus apariciones en la Barcelona transcultural que estaba emergiendo.

Palabras clave: disfraz / carnaval / travestismo / arte contemporáneo / contracultura.

Abstract: *This article analizes the José Pérez de Ocaña figure, who defines tendencies in the Ramblas and in the Barcelona Real Square in the Spanish democratic transition years. In his memory as a popular painter, cinematographic actor, or chanteuse transvestite, it superimposes the prominence of his appearances in the rising Barcelona's transcultural.*

Keywords: *disguise / carnival / transvestism / contemporary art / contraculture.*

Introducción

Ocaña llega a Barcelona en 1973 donde se construye como personaje, destacando por sus apariciones en acontecimientos musicales, políticos y especialmente en las manifestaciones del colectivo gay, en las que hizo del travestismo una práctica artística y política. Junto al análisis de su modo de vida y de actuación, su obra plástica es también objeto de interés por la cohesión que existe entre

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

ésta y su forma de actuar, ya que pintor por vocación, se hizo travestí para poder ser actor, y una vez actor empezó a vender cuadros.

1. La vida como trabajo. Performance callejeras, actuaciones y obra plástica

Una vez comentado esto, se van a tratar algunos aspectos generales de su trabajo, y a este respecto se podría decir que toda su obra es un travestismo generalizado. En su pintura, sus viejas parecen hombres travestidos de negro con pañuelo, también es imposible determinar el sexo de sus ángeles, Vírgenes, santos u otras figuraciones, como las Manolas, cuyos antecedentes no están en las manolas españolas, sino en que Ocaña, simplemente, llevó al mundo de la representación pictórica a sus amigos, y a sí mismo transformado en Manola, y de este modo creó una Galería de retratos que funciona como un fresco, como manolas asomadas a un balcón, que parecen observar inmóviles al espectador (Figura 1).

Por otro lado, Ocaña hizo de la marginación y la contracultura el eje vital de su existencia, y sus actuaciones se podrían incluir entre las estrategias empleadas por determinados artistas de la década de los años 70 que utilizaron la teatralidad popular para sus prácticas performativas, en muchas ocasiones asociadas a la construcción de identidades silenciadas. En este sentido, Ocaña superpuso el mapa de Sevilla, o incluso el de su pueblo, sobre el de Barcelona, transformando las Ramblas en una calle andaluza. La calle del barrio Chino la convirtió en una de Cantillana, el mirador de su apartamento en balcón andaluz desde el que se asomaba vestido con mantilla y clavel para cantar una saeta, y transformó la galería de arte Mec-Mec en velatorio ambientado con velas e incienso.

Era habitual verle travestido de actriz, vieja o folclórica, recorriendo los puestos de flores y los quioscos de la Rambla, saludando, y mostrándose alegre con sus amigos, y el carnaval será el laboratorio donde, junto a estos, practique su forma de vida. Para Ocaña, todos los días era Carnaval, y sus travestismos aludían a esa inversión de la lógica que hace al hombre vestirse de mujer (Figura 2). En este sentido, Ocaña trasgrede los límites de la construcción normativa de la masculinidad del momento a través de un cuerpo que será percibido como grotesco y excesivamente sexual, y con el que logra parodiar el poder militar y religioso que ordenaba a la España del momento.

Este carácter performativo de su trabajo tendrá un importante sentido lúdico que se evidencia no solo en sus actuaciones públicas, sino también en su vida privada, en unas fotografías de 1974 en las que se le puede ver con algunos de sus amigos, en una habitación posando ante la cámara con diferentes poses y vestimentas, jugando a disfrazarse por medio de gestos y posturas de marcado

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Acuarelas de Ocaña *Manolas* (1982).
Figura 2 · Ocaña. Fotografía: Colita. *Sin título [El abanico y la muerte]* (1977).
Figura 3 · Ocaña. Fotografía: Ros Ribas. Imagen perteneciente al proyecto de Pep Duran *Retrats d´amics i gent de Barcelona* (1983)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

carácter fetichista y sexual, y en este sentido se podrían observar similitudes con las poses fotográficas de Pierre Molinier.

Ocaña se construye pues como personaje a partir de sus disfraces, como el denominaba a ir vestido de mujer por medio de una gran variedad de vestidos y zapatos de todas las épocas que cambia por pinturas en Los Encantes, un rastrillo de Barcelona. Si bien era también reconocible por su atuendo cotidiano que consistía en zapatos gallegos de pastor, mantón de manila, gafas redondas y bombín. Y cabría también hablar de las similitudes que igualmente se han observado entre él y la figura del clown, e incluso con Charlot (Figura 3).

> *Me siento persona y payaso, si, payaso que se ríe por fuera y llora por dentro y pinta, canta a la vida, a las gentes...* (Ocaña, 2000:154).

Una de sus más destacadas puestas en escena fue *La primavera,* que presentó entre abril y mayo de 1982 en La Capella de l´Antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, donde cuadros y figuras de papel maché asumieron un protagonismo esencial al formar parte de un ritual en el que Ocaña recreaba el mundo de su infancia, con unos niños ángeles cantando y acompañando la subida al cielo de la Madre de Dios (Figura 4, Figura 5). Sin embargo, el trabajo de Ocaña es ajeno a cualquier teología, y como se ha comentado anteriormente, su origen es más bien carnavalesco, de ahí el pasacalles que organizó como parte del proyecto expositivo, el traslado de las figuras, o la misa representada en el sentido de mise-en-scène. En este punto cabría señalar el intenso trabajo que había detrás de sus puestas en escena, y que Ocaña llevaba a cabo en su casa-taller, el cuarto donde vivía y trabajaba con un marcado carácter artesano.

En lo que respecta a su faceta como actor, el carácter cinemático de su gestualidad llevó a que un crítico de cine francés lo definiese como alguien "sacado de un filme de cine mudo". Desde su debut como figurante en *El padre coplillas*, dirigida por Ramón Comas en 1968, hizo otras incursiones en el ámbito cinematográfico, como su papel protagonista en *Ocaña, retrato intermitente*, un filme de Ventura Pons de 1978, realizado ocho años después de su llegada a Barcelona desde su pueblo sevillano, y donde hace de actor de sí mismo, recreando en el teatral decorado de su estudio del número 12 de la plaza Real, y frente a la cámara, lo que hacía en la Ramblas (Figura 6).

Otra de las películas es *Manderley*, de 1979, una propuesta de Garay en la que se interpreta como personaje a través de unas escenas entre documentales y fantásticas. Y con *Silencis*, de 1982, finaliza su participación en el cine.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · Fotografía de Ocaña en la exposición *La Primavera*, que realiza en la la Capella de l›Antic Hospital de Barcelona (1982).
Figura 5 · Fotografía de Ocaña en la exposición *La Primavera*, que realiza en la la Capella de l›Antic Hospital de Barcelona (1982).
Figura 6 · Fotografía perteneciente al documental *Ocaña, retrato intermitente* de Ventura Pons (1978).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 7 · Ocaña disfrazado de gato-sol en Cantillana, Sevilla (1983). Fotografía: Manuel González.
Figura 8 · Ocaña disfrazado de gato-sol en Cantillana, Sevilla (1983). Fotografía: Manuel González.

Por último comentar que la muerte va a adquirir en su obra plástica y performativa un intenso sentido, como lo evidencia la serie obsesiva de autoficciones de muerte que realizó desde 1975. Autorretratos en los que representaba su propio entierro, o aparecía como niño muerto. Paradójicamente, Ocaña muere en 1983 al incendiarse el disfraz de sol que llevaba durante la fiesta que organizó en su pueblo, Cantillana, como homenaje a la "vieja de todas las viejas".

Se había pintado el rostro con un paisaje de Cantillana, y como estandarte llevaba un enorme sol (Figura 7, Figura 8). El pasacalles de chavalería que le seguía se accidenta, y unas bengalas prenden fuego a su traje. Convaleciente en su casa preguntó al fotógrafo de la fiesta si le había hecho fotos mientras ardía, y ante la respuesta atónita del fotógrafo, Ocaña le dijo que había perdido las fotos de su vida. El vínculo entre vida y arte, disfraz e identidad es pues en su trabajo evidente.

Conclusión

Descrito como excéntrico andaluz, también entrañable, que escandalizaba paseando por las Ramblas vestido de mujer, José Pérez Ocaña asumió un gran protagonismo en la escena Underground barcelonesa del momento, y es ya

parte del imaginario de la ciudad de Barcelona, y de la contracultura del estado español de finales de los años setenta.

Referencias

Arakistain, X. (2001), "Ocaña", en Ballcels, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, páginas 137-141.

Galán, D. (1983) *El retrato del provocador* [Consult 13-10-2013] Disponible en http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/03/ocaa-en-la-prensa.html.

Gallego, M. (2008) *TVE. Sección: Telediario ¿Te acuerdas?* [Consult 10-12-2013] Disponible en http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/10/beata-ocaa-en-palma.html.

Guarner, J.L. (1978) *Ocaña, retrat intermitent* [Consult 24-11-2013] Disponible en http://www.venturapons.com/Castella/peli%20ocanya%20cast.html.

VV. AA. (2011) *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, en Casanovas, M. y Martina, R. (coord.) Barcelona, 2011.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto

Bruno Schulz: The visual grammar of illustration and the color in text

MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal (FBAUL). Doutorada, Departamento de Desenho e Análise Plástica, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Sevilha, Espanha. Professora das cadeiras de Desenho e Ilustração na Licenciatura de Design de Comunicação do Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, Portimão, Portugal (ISMAT).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Desenho e Sociedade, (i2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: eduardasousacoutinho@gmail.com

Resumo: A sensibilidade visual na prosa de Bruno Schulz será uma consequência da sua formação? Foram analisadas passagens do livro *As Lojas de Canela* e três ilustrações de *O Livro do Idólatra*. Tomamos como análise comparável, Almada negreiros, na obra Nome de Guerra, e concluímos que tanto em Schulz como em Almada encontramos um sentimento visual idêntico, aproveitando nitidamente a sua formação visual para se exprimirem em prosa.
Palavras chave: Ilustrações / Bruno Schulz / *As Lojas de Canela* / Almada Negreiros / *Nome de Guerra*.

Abstract: *Is it possible that the visual sensitivity in the prose of Bruno Schulz is a result of his artistic formation? Passages from the book Cinnamon Shops and three illustrations of the The Booke of Idolatry were analyzed. As comparable analysis we took, Almada Negreiros's work, Nome de Guerra, and concluded that both in Schulz as in Almada there is an identical visual sense, clearly using their visual training to express themselves in prose.*
Keywords: *Bruno Schulz's Illustrations / Cinnamon Shops / Almada Negreiros / Nome de Guerra.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O objetivo deste ensaio é investigar a sensibilidade visual na prosa de Bruno Schulz, provável consequência da sua formação como artista visual. Pretende-se verificar esse pressuposto em alguns aspetos da sua obra, nomeadamente em passagens do livro *As Lojas de Canela* e três ilustrações de *O Livro do Idólatra* (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Estes desenhos foto impressos na técnica de *cliché-verre* criam, simultaneamente, uma opacidade muito negra e uma luminosidade muito branca que contribui para a expressão e sensibilidade da obra gráfica de Schulz. Primeiro serão analisados os conceitos estruturais e a simbologia das ilustrações assinaladas e em seguida será comentada a cor nos textos *Agosto* e *Os Pássaros* integrantes do livro *As Lojas de Canela*. A expressão escrita e gráfica de Schulz têm características comuns, a nível da temática, as figuras masculinas, que parecem abandonadas e completamente dominadas pelo feminino. Curiosamente, apesar de serem personagens dominadas e subjugadas acabam, por ser centrais em ambas as expressões pois lutam contra o tédio da existência. Alguns aspetos da expressão são complementares, como é o caso da cor que contrapõe as imagens a preto e branco.

Neste ensaio, de modo a nos apercebermos de pontos comuns que se podem observar na análise de obras semelhantes, examinaremos também algumas das passagens da obra *Nome de Guerra* de Almada Negreiros. Este mestre do modernismo português faz-nos sentir toda uma visualização de imagens através da leitura dessa obra.

Na análise da linguagem visual das ilustrações destacamos elementos concetuais como as linhas paralelas que definem o volume das formas, o espaço e a luminosidade. Nestes desenhos as linhas são elementos geradores, estruturais de dinamismo e excitações que concentram as atenções na intencionalidade das imagens. E ainda podem ser definidas como elementos visuais texturados. Segundo Wucius Wong "a textura espontânea não decora a superfície, mas é parte do processo de criação", (Wong, 2007:119). O processo criativo através das tramas elimina detalhes, dilui as figuras secundárias transformando-as em fundo. Schulz consegue plenamente dar expressão aos desenhos através da textura das tramas que suavizam mas ao mesmo tempo acentuam a visão/ocultação ou os planos do claro/escuro. Na maior parte dos desenhos de Schulz o negativo/positivo move-se fora do aspeto mais exequível. O negro usualmente é positivo e o branco é o espaço vazio. Aqui o branco é figura fundamental, é luz, é primazia e o negro é envolvência. "O claro-escuro é, em primeiro lugar, densidade e, em seguida, medida na sua extensão ou nos seus limites", (Klee, 2001:23), É partindo do claro/escuro que se vê todo o volume no desenho. Na Figura 1,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · *Procissão*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 17,7 × 23,2 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 80).
Figura 2 · *A Besta*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 22,3 × 17 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 79).
Figura 3 · *Conto imemorial*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 16,3 × 22,1 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 75).

quase não há *degradé*, o destaque claro/branco/positivo aparece em primeiro plano, na figura central, bem como em alguns pontos das cabeças das figuras secundárias e em alguns elementos que pertencem ao ambiente de fundo. O negro define a envolvência e o ambiente ajudando a destacar as luminosidades. Na Figura 2, o escuro revela e identifica o masculino, enquanto o feminino se encontra mais integrado no ambiente, a figura e o fundo têm os mesmos meios-tons. O objeto escuro, o sapato, destacado em primeiro plano contrasta com luminosidade branca da perna e pé da personagem feminina. A Figura 3 desenvolve o claro-escuro em ritmos de leitura dinâmicos. Nesta composição, os elementos relacionais tem dois aspetos preponderantes: a dinâmica da composição e a ambiguidade do espaço. Em Bruno Schulz a maioria das composições é dinâmica, embora com um movimento pouco ativo, pouco enérgico. Na Figura 3, as figuras secundárias colocam-se em diagonais por vezes bizarras e pouco naturais. Quanto ao espaço definidos pelas tramas e pelo claro/escuro pode ser ambíguo embora não seja conflituante, há quase sempre uma leitura de espaço que evidência, claramente, as personagens femininas. A ambiguidade do espaço pode ser avaliada também pelo interior/exterior. A maior parte dos desenhos de Schulz têm características de ambientes exteriores mas são imagens de privacidade como se a exposição pública fosse consciente dessa intimidade, das ilustrações escolhidas a que melhor expõe essa característica é a Figura 1. Existem ainda outros fatores que encaminham essa expressão interior/exterior: as desproporções das imagens masculinas, quase anãs ou animalescas, por exemplo na Figura 1, em que só estão valorizados os olhos e os rostos. O olhar dos homens dirigido à mulher é fortemente de adoração. Poderíamos afirmar que subsiste nas fisionomias dos rostos um êxtase interior expresso pelo olhar ausente das mulheres, como Corais revela a propósito dos retratos de Kamila Swoboda por Oskar Kokoschka, "Os modelos são representados com um olhar ausente. Estão absorvidos na contemplação do mundo interior e não na aparência exterior" (Corais, 2010:40).

Martine Joli (Joli, 1999:93 e 106) defende que é muito difícil separar o significado plástico do significado icónico. Nas três figuras apresentadas como exemplos da obra gráfica de Schulz podemos focar alguns aspetos dessa difícil desagregação, o claro/escuro, o movimento dos corpos e o espaço. Sendo o claro/escuro demarcado pelo branco e negro, complementares, sentimos que o branco (que na europa significa pureza, candura, perfeição) revela imediatamente a postura das personagens femininas. Na Figura 1 podemos acrescentar o ícone da lua/feminina se considerarmos que a cena se passa de noite. O negro que representa aqui o masculino é sombrio, tem origem ctoniana. Mas o que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

assistimos aqui é o negro em veneração ao branco num movimento/paragem dos corpos que prossupõe uma significação temática. "La sensibilidad a los intensificados valores de expresión que conlleva representar en blanco y negro, la intuición de las posibilidades que deforman la realidad exterior, el entendimiento de la utilidad en la creación de su propio mundo íntimo, son rasgos comunes al arte de Schulz y al de los creadores del fin de siècle." (Kossowska e Kossowski, 2007:50).

Schulz nos seus textos do livro *As Lojas de Canela* fomenta, quase obcessivamente, a aparência da cor. Não só assistimos a uma profusa utilização de cores descritivas mas essas cores tornam-se expressivas, caracterizam personagens, objetos e ambientes. A própria palavra cor aparece várias vezes "(...) passarocos com formas e cores fantásticas (...) uma moldura oscilante e colorida (...)" (Schulz, 1987:37). Para um artista que usou, quase sempre, para se expressar graficamente técnicas de negro e branco, nos textos a cor torna-se uma metagoge. Serve-se da cor para emprestar sentimentos aos seres inanimados ou outras personagens, que povoam os seus temas literários. Schulz utiliza nitidamente a sua formação visual para redigir os textos, constituídos por palavras que parecem ser apenas alusões às cores. Mas são aparentes essas impressões pois a cor faz sentir os acontecimentos como realidades oníricas coloridas: "(...) estava vazia, a Praça do mercado; amarela de fogo (...)" (Schulz, 1987:21), "(...) aguardava o fim dos dias naquele luto amarelo (...)" (Schulz, 1987:24) ou "(...) monótonos e amarelos, tinham chegado os dias de inverno (...)" (Schulz, 1987:35). Em Schulz, o amarelo está ligado ao ambiente, ao mundo exterior, é a Praça, é o inverno, é o luto. Diz Kandinsky a propósito do amarelo arrefecido "adquire um carater doentio, quase sobrenatural, semelhante ao homem que transborda energia e ambição, mas é paralisado por condicionalismos exteriores." (Kandinsky, 1987:80).

Almada, na obra *Nome de Guerra*, aproveita nitidamente a sua formação visual para se exprimir na prosa. A forma liberta-se aqui da matéria e da conceção. Torna-se comunicável garantindo a visualização de todo o interesse da substância. Embora estas formas invoquem regras de visualização, esta invocação é o segredo da verdadeira intimação das formas, que produz a eufonia verbal. "Tinha um pescoço horrível, sem ligação da nuca com as costas. (...) A linha dos ombros mais larga do que a das ancas, conforme a robustez do tronco." (Almada Negreiros, 1938:163, 164). Almada entende e anuncia que o corpo e a nudez criam uma significação que é uma mensagem de modernidade. Também Maria Teresa Cruz a propósito das dimensões modernas do corpo (Cruz, 2000:364) revela que a estética é a medida da arte que mais se entende na atualidade.

Como nos diz Juan Martin Prada, as figuras (literárias ou gráficas) devem recordar mais que simplesmente representar e esse é um tema da arte contemporânea (Prada, 2012:099). Tanto em Schulz como em Almada encontramos na sua expressão um sentimento visual idêntico. Schulz, muito onírico, parece evoca-lo tanto na escrita como nos desenhos, com a mesma sensibilidade do uso da cor na prosa. Podemos destacar o posicionamento dos corpos, a nudez das figuras femininas como centro luminoso, enquanto a presença masculina permanece na obscuridade. Já Almada seduz o leitor com palavras descritivas mas carregadas de afetividade visual e estética.

Referências

Almada Negreiros, José de (1938) *Nome de Guerra*. Lisboa: Edições Europa.

Corais, Carlos Cruz (9-2010) "O tema do devaneio nos retratos de Kamila Swoboda por Oskar Kokoschka". *in Psiax*, n.º1 Série II.Porto: FBAUP, FAUP, EAUM.

Cruz, Maria Teresa Cruz (2000) "A Histeria do Corpo". *in Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da cultura contemporânea.* Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Joli, Martine (1999) *Introdução à Análise de Imagem*. Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, Wassily (1987*) Do Espiritual da Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Klee, Paul (2001) *Escritos de Arte*. Lisboa: Edições Cotovia.

Kossowska, Irena e Kossowski, Lukasz (2007) "Relaciones y Afinidades Artísticas", *in Bruno Schulz, El País Tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Prada, Juan Martín (2012) *Otro Tiempo para el Arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemá Editorial.

Schulz, Bruno (2007) *El País Tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Schulz, Bruno (1987) *As Lojas de Canela*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Wong, Wucius (2007) *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Livraria Martins Fontes.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Universos mínimos. La poética de Liliana Porter puesta en escena

Minimal Universes, Liliana Porter´s poetics on stage

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Argentina, artista visual, escenógrafa, diseñadora en Comunicación Visual. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. — Diseñadora en Comunicación Visual. Posgrado: Maestrando en Estética y Teoría del Arte

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP); Facultad de Bellas Artes (FBA); Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) Diagonal 78 N° 680; La Plata; Buenos Aires, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumo: El presente artículo aborda la producción más reciente de la artista argentina Liliana Porter, una instalación en la que articula y resignifica buena parte de su obra anterior. El trabajo forma parte del Proyecto de Beca de Posgrado de la UNLP, "La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador", dirigido por la Lic. Silvia García.
Palabras clave: instalación / relocalización / dispositivo escénico / objeto / espectador.

Abstract: *The article refers to the most recently work of the Argentinian artist Liliana Porter, an art installation that frames and redefines lots of her earlier works. This paper is part of the Graduate Fellowship Project of to the National University of La Plata, entitled "Installation and scenic device andthenewroleoftheviewer",ledbyMs.SilviaGarcia.*
Keywords: *installation art / relocation / scenic device / object / viewer.*

Introducción

Boris Groys afirma que el arte contemporáneo se organiza a partir de una compleja trama de dislocaciones y relocalizaciones. De allí que la característica

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

distintiva de sus obras dependa más de su inclusión en un determinado contexto, de su inscripción topológica, que de unas particulares características formales (Groys, 2008: 4). Un caso paradigmático lo constituyen las instalaciones, prácticas que posibilitan la producción de una obra original a partir de una copia, al extraer objetos — habitualmente seriados — del devenir anónimo de la circulación cotidiana, y resituarlos en un espacio diferenciado, que los carga de sentido y les asigna estatuto artístico.

Claro que la posibilidad de estos objetos de cargarse de significados y *revelarse* es transitoria: permanece sólo mientras converjan e interactúen en unas coordenadas de espacio y tiempo particulares, conformando una totalidad significativa, "un espacio finito y cerrado de presencia", por naturaleza aurático, que hace explícitas sus condiciones de verdad (Groys, 2008: 9).

Esta perspectiva resulta de interés para analizar la producción más reciente de la artista argentina Liliana Porter, *"El hombre con el hacha y otras situaciones breves"* (Figura 1), que presentó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre septiembre de 2013 y febrero de 2014.

1. Construcción, destrucción y reconstrucción de un mundo.

Con una extensa trayectoria vinculada al grabado experimental, desde los años 90 la obra de Liliana Porter se ha ido poblando de una infinita variedad de objetos y personajes minúsculos que selecciona meticulosamente en ferias y mercados de pulgas, a los que hace convivir con utensillos y enseres domésticos de usos muy diversos, particularmente de las décadas del 40 al 60 (platos, lámparas, saleros y floreros, entre otros). Objetos seriados, pero singularizados por un cuidadoso proceso de selección, ideológica y poética, con los que la artista construye un auténtico microcosmos: su "teatro inanimado del mundo" (Speranza: 2012, 190).

Esta modalidad de trabajo — basada en la selección de cosas pre existentes que se resignifican cada vez a través de nuevas relaciones y diálogos — remite a la idea de instalación como concatenación de opciones, como lógica de inclusiones y exclusiones, cuya materia es el espacio mismo (Groys, 2008: 6). Y constituye el verdadero germen de obras como *"El hombre con el hacha..."*, una instalación que es, curiosamente, a la vez mínima y de grandes dimensiones, y que evoca todos los trabajos previos de la artista, casi a modo de retrospectiva.

Josu Larrañaga (2001) sostiene que el artista instalador proyecta y concreta estructuras tridimensionales, trastos y decorados para construir un espacio privilegiado, para *crear un mundo* al servicio de una propuesta artística (Larrañaga,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

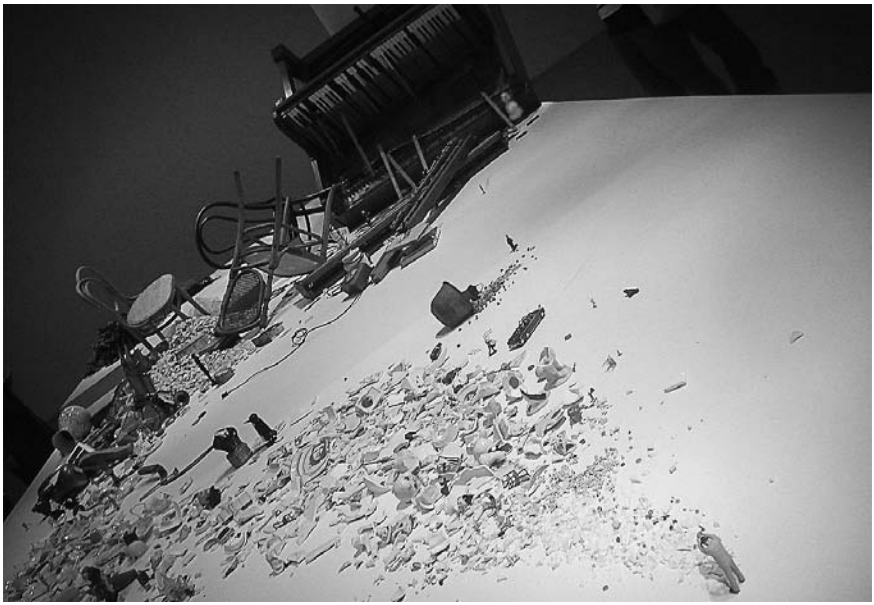


Figura 1 · *El hombre con el hacha y otras situaciones breves,* de Liliana Porter — 2013. Vista parcial de la instalación en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Fotografía propia

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2001: 60). Y en esa pretensión parece coincidir con el hacedor teatral, respecto de quien Gastón Breyer señala:

> *El teatro implica una "realización", un hacer-rehacer, un contruir-reconstruir una realidad propia con mucho de intención demiúrgica o taumatúrgica. Hay como una pretensión del hombre de simular y competir, con su fábrica escénica, aquella obra primordial de que nos habla el Génesis. Y no debe escandalizar a nadie tal pretensión, si ella se nutre en la genuinidad que mora en toda auténtica obra de arte* (Breyer, 2005: 46)

No es casual, entonces, que suela recurrirse a categorías propias de la práctica teatral — tales como puesta en escena, personajes, teatralidad, entre otras — para hablar de la obra de Porter, puesto que en ella se evidecia esa misma intencionalidad demiúrgica. Allí, en la sala 3 del Malba de la ciudad de Buenos Aires, sobre un conjunto de cinco tarimas planas y contiguas, la artista despliega la puesta en escena de su universo mínimo. Fragmentos de un vocabulario personal, tan conocido como renovado: juguetes, adornos, souvenires y un sinnúmero de objetos provenientes de la cultura de masas que conviven en un tiempo no lineal, y cuya carga simbólica será, según el caso, neutralizada, potenciada o contrariada por la artista:

> *Las piezas, adornos, juguetes y objetos incluidos en sus obras (citados, apropiados, recobrados o rescatados) pasan a formar parte de una nueva situación de laboratorio en la que se las vuelve a nombrar, se les da una personalidad y un protagonismo distintos del que traían de origen; se les organiza un nuevo, módico, contexto, para generar el efecto de mundo autónomo* (Lebenglik, 2013).

"El hombre con el hacha y otras situaciones breves" es una instalación compleja, con varios niveles de significación. Una primera mirada nos introduce en un espacio blanco y pulcro, el espacio de los *silencios* de Porter. Y una vez allí percibimos un caos de destrucción y construcción: fragmentos y escombros en escala mínima, conviviendo con escenas de trabajo y producción.

La narrativa central es la del hombre con el hacha que da título a la obra (Figura 2): un hombrecito de apenas 5 cm que parece estar destruyéndolo todo: desde personajes y animales en miniatura hasta vajilla, muebles y un piano en escala real. La artista explica que el hombre simboliza el tiempo, que todo lo destruye, que nada perdona (Battistozzi, 2013). En torno y también dentro de ese relato general se desarrollan una multiplicidad de otros pequeños relatos o escenas breves, que el espectador debe ir descubriendo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Si entre los fragmentos y escombros (en miniatura) aparecen unas flores, habrá allí alguien que riega. Si siguiendo la trama nace un camino, habrá un caminante; y si hay un ovillo o un tejido, también será como resultado de acciones "laborales" de alguno que desenreda y de otra que teje.* (Lebenglik , 2013)

Tal vez el gran tema de la obra sea el trabajo: trabajo hecho o por hacer. Los personajes parecen apartarse de lo que sucede a su alrededor y se sumergen en tareas que exceden sus posibilidades (Figura 3). Tareas titánicas, labores improbables que se transforman en hazaña.

Aunque la escala remite a lo frágil, las situaciones ingenuas conviven con las históricas y dramáticas, enlazando la memoria personal con la colectiva. Hasta puede pensarse la obra como una posible cronología que triangula el derrumbe del siglo XIX (representado por el piano de cola caído) que derrama los íconos del siglo XX, en el siguiente: la cultura letrada, el ratón Mickey, la Coca-Cola, el comunismo, el Che, entre otros. (Isola, 2013) (Figura 4)

> *...el martillo y la hoz (un martillo de juguete), un Mickey Mouse de vidrio, un santo venezolano decapitado, el Che... La cabecita de un viejo Charlie Brown de madera (...) ciervitos de porcelana, un pollito desplumado y el ratón Mickey de murano –hecho pedazos–, conviven con soldados nazis apuntando con escopetas (de unos 3 centímetros), la mujer dorada regando platos estallados y el auto de los Kennedy en versión "micro", con todos adentro* (Pérez Bergliaffa, 2013)

Pero Porter parece más bien atentar contra la linealidad del tiempo histórico para instaurar una cronología que le es propia: un momento detenido en que esa multilpicidad de instantes se vuelve presente.

2. Una experiencia descentrada

Dentro de las múltiples acepciones que ofrece el diccionario sobre la palabra "cosa", una la define como "objeto inanimado, por oposición a ser viviente". De este modo, el objeto queda definido por oposición al sujeto, a la conciencia de un observador. Idéntico protagonismo adquiere el público en la instalación, donde la conjunción de elementos en un todo articulado activa y redefine el espacio, en función de la experiencia física, subjetiva y temporal del sujeto (Sánchez Argilés, 2009: 19). En lugar de representar, las instalaciones *presentan* objetos y los exponen para ser experimentados, razón por la cual el espectador se constituye en epicentro y verdadero articulador de la obra (Larrañaga, 2001: 31). Por eso resulta ineludible intentar una reflexión acerca del tipo de experiencia

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



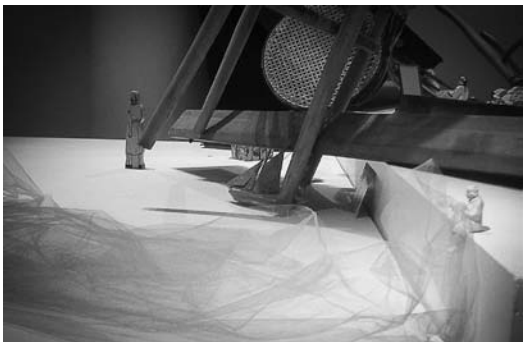




Figura 2 · *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, de Liliana Porter — 2013. Detalle de la instalación en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Fotografía cortesía MALBA.
Figura 3 · *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, de Liliana Porter — 2013. Detalle de la instalación en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Fotografía propia
Figura 4 · *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, de Liliana Porter — 2013. Detalle de la instalación en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Fotografía cortesía MALBA.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

que "El hombre con el hacha..." supone y el tipo de espectador que construye.

La naturaleza objetual que caracteriza el universo de Liliana Porter propone actualizar la conciencia de esa relación fluctuante que relaciona al sujeto y al objeto. En producciones anteriores, sus personajes protagonizaban escenas filmadas y editadas; ahora en cambio conquistan el espacio real, tomando al público — que circula a una distancia mínima — como parte del elenco: incluso le otorga la posibilidad de introducirse en el micromundo de la obra, mediante fragmentos de espejos convenientemente dispuestos.

Como en las instalaciones inmersivas, también aparece aquí negada la posibilidad de un espectador ideal, y propuesto, en cambio, un número indeterminado de puntos de vista, todos ellos tangenciales o relativos. Pero no se trata exactamente de la posibilidad de adentrarse físicamente en el espacio de la obra, puesto que ésta parecería, al menos en principio, inscribirse en la categoría de instalación escultórica. Pero el surgimiento de una dimensión narrativa no lineal requiere un compromiso activo del espectador para conectar las partes, en un proceso que Graham Coulter-Smith denomina de *recombinación*.

> *En las instalaciones no lineales, se presentan al espectador-lector unos fragmentos para que los recombine, pero sin ninguna presunción previa de la manera" correcta" de hacerlo* [...] *el objetivo principal* [...] *debería ser el de fomentar un compromiso creativo y crítico-reflexivo por parte del espectador.* (Coulter-Smith, 2006: 36)

De este modo el público puede verse involucrado en el juego narrativo, pero conservando la capacidad de adoptar una distancia crítica (Coulter-Smith, 2006: 43). Por otra parte, la articulación de una diversidad de escalas, y en particular la asimétrica relación entre la obra y la escala humana, da lugar a una experiencia descentrada y singular. Podemos decir que Porter crea para su universo mínimo un espectador omnisciente, con la capacidad verlo todo, de saberlo todo. Comprometido en su memoria emotiva, y a la vez permanentemente convocado a distanciarse para reflexionar acerca de la propia cultura, acerca de la historia propia y compartida.

Las múltiples procedencias de los objetos aquí reunidos, con sus respectivas temporalidades y planos de representación, conforman esta nueva obra, en la que la artista condensa en una única gran escena, el producto del trabajo realizado y/o por realizar durante toda una vida. Por eso "*El hombre con el hacha*..." presenta la singularidad de poder ser considerada simultáneamente retrospectiva y prospectiva de la obra de Porter, porque tanto reúne su obra anterior como la recrea, resignifica y proyecta a futuro.

Referencias

Battistozzi, A. (2013) "Microcosmos de bella teatralidad". En Revista de Cultura Ñ, edición del 27 de septiembre de 2013. Buenos Aires.

Breyer, G. (2005) *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico* Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Coulter-Smith, G. (2006) *Deconstruyendo las instalaciones*, Madrid, Brumaria.

Groys, B. (2008) "La topología del arte contemporáneo". *Centro Cultural Rector Ricardo Rojas* [En línea] <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2013]

Groys, B. (2008) "Las políticas de la instalación" [En línea] http://artecontempo.blogspot.com.ar/2011/05/boris-groys.html [Consultado 16 de noviembre de 2013]

Isola, L (2013) "La invención del propio tiempo". En Revista de Cultura Ñ, edición del 22 de septiembre de 2013, Buenos Aires.

Larrañaga, J (2001) *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea

Lebenglik, F (2013) "Grandes hazañas en miniatura". En diario Página 12 del 10 de septiembre de 2013

Oliveras, E. (2000) *La levedad del límite*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti.

Perez Bergliaffa, M (2013) "Armo pequeñas puestas en escena con objetos que voy encontrando". Entrevista a Liliana Porter en diario Clarín, edición del 14 de septiembre de 2013, Buenos Aires.

Speranza, G (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona, Anagrama.

Speranza, G. (2013) *Liliana Porter: el hombre con el hacha y otras situaciones breves*. Catálogo de la exposición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación Constantini.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Um estudo sobre o processo criativo e atuação da artista Kika Carvalho no espaço urbano da cidade de Vitória / ES

A study on the creative process and performance of the artist Kika Carvalho at the urban site of Vitória, Brazil

MARIANA DE ARAÚJO REIS LIMA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástica, pesquisadora, professora. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES)

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910. E-mail: mar_reis@yahoo.com.br

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo o estudo sobre Arte Pública e Intervenções Urbanas, e de que forma a produção do grafite realizado no Espírito Santo inserido na cidade de Vitória contamina e ressignifica seu espaço urbano, o estudo busca uma reflexão sobre essas questões a partir no trabalho plástico da artista local Kika Carvalho.
Palavras chave: Arte Pública / Intervenção Urbana / Graffiti / Arte Contemporânea.

Abstract: *This research aims to study on Public Art and Urban Interventions, and how the production of graphite held at Espírito Santo inserted in Vitória contaminates and reframes its urban area, the study seeks to reflect on these issues from the plastic work of local artist Kika Carvalho.*
Keywords: *Public Art / Urban Intervention / Graffiti / Contemporary Art.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

No passado, os centros urbanos e as ruas das cidades eram por excelência os lugares de encontros, da diversidade de classes, das trocas de ideias, da moradia, trabalho e vivência. Hoje, a constituição dos espaços fôra invertida, outras centralidades surgiram, a cidade a céu aberto não é mais um lugar tão praticado e habitado, tem sobretudo de uma vida diurna mais pulgente, esvaziando-se no periodo noturno, perdendo o diálogo com o espaço estabelecido no passado recente (Sitte, 1992).

A pesquisa consiste no estudo de estratégias de ocupação estética do centro de Vitória, a partir da produção da artista e estudante de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Kika Carvalho. Kika é uma das artistas mais atuantes no cenário urbano de Vitória, dessa forma a investigação do seu processo de produção e dos locais de atuação se fazem necessários para o entendimento a respeito da atuação do grafite na cidade de Vitória.

Toda a pesquisa está baseada nos preceitos da Crítica Genética, uma linha de estudos voltada para o processo de criação, entendendo esse processo como peça fundamental para a compreensão do produto final da artista. Foram utilizadas também como método de pesquisa o trabalho em campo e entrevistas com a grafiteira Kika Carvalho, além de pesquisas bibliográficas sobre o grafite.

1. O grafite e sua relação com a cidade

Atualmente o grafite faz parte da realidade das grandes cidades do Brasil e em outros países do globo, se torna cada vez mais raro a existência de ruas e bairros onde não há presença de desenhos grafitados ou pichações. é uma forma de apropriação do espaço urbano, e de criar com essa apropriação um diálogo com seus habitantes através de imagens que nem sempre são compreendidas pelo público geral [...] "figuras presentes no inconsciente coletivo das pessoas, para que elas as reconheçam, apropriando-se delas com suas interpretações, fazendo-as refletir a respeito da espontaneidade e a poesia disponível a todos." (Gitahy, 2006).

Apesar do intenso número de imagens que atualmente povoam as cidades contemporâneas, é comum que as imagens grafitadas causem ressonância, gerem comentários de forma individual, coletiva e em maiores instancias entre o governo e mídia. Essa ressonância ressignifica o trabalho e gera um processo de negociação entre a obra e o público. Segundo Freitas como cada transeunte lerá a cada imagem fixada nas paredes depende de um contexto, de um momento histórico, de um grupo social, de suas próprias experiências individuais, mas também do sentido ideológico vigente e ainda da vivencia do agora daquele sujeito que contempla e interage com a obra (Freitas apud Bakhtin, 2000).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A institucionalização do grafite vem ocorrendo de forma frequente, ele está presente em campanhas publicitárias, projetos do governo Federal, estadual e Municipal e ocupa cada vez mais espaços institucionais de arte como museus e galerias públicas ou privadas e também gera cada vez mais discursões no meio acadêmico, mas apesar de sua crescente institucionalização ele continua ativo no cenário urbano como uma arte democrática, descomprometida com questões artísticas, sua natureza é efêmera abordando temas polêmicos como politica, sociedade e economia e também temas descomprometidos como amor e humor, sem comprometimento com a ideia de consumo, rivalizando com a publicidade o mesmo espaço na cidade.

2. O grafite na cidade de Vitória/ES

Pelas ruas da cidade de Vitória é inegável a presença cada vez mais significativa do grafite, seja em forma de desenhos elaborados, desenhos simples ou bombs (grafite rápido e ilegal geralmente feito à noite), é possível acompanhar e evolução estética dos grafiteiros acompanhando o desenvolvimento de seus registros pela cidade e testemunhar o nascimento de novos grafiteiros que passam a integrar as crews (grupo de grafiteiros) já existentes, fundam novas crews ou atua individualmente.

Entre os espaços grafitados na cidade é comum a presença de vários trabalhos em espaços de passagem, como as principais vias rodoviárias da cidade, a avenida Nossa Senhora da Penha e a avenida Marechal Campos e Avenida Vitória, os bairros mais grafitados da cidade é o bairro de classe média Jardim da Penha e também o bairro Centro, em Jardim da Penha há uma cultura do grafite presente no bairro a muitos anos, inclusive há na região grupos de grafiteiros que disputam entre si os muros do bairro.

Várias crews atuam na cidade, entre elas o Mutantes crew, Os Irreverentes, Levi Casado crew, Coletivo DasMina, LDM-1998 (ano em que foi criado), Os Urbanistas, GDT crew e um dos grupos mais antigos e respeitados do estado o BCL (Batalhando Contra a Lei) crew. O integrante de uma crew ou grupo podem atuar apenas nela como pode fazer parte de mais de um coletivo. É comum o combate por territórios entre as crews e também disputa por reconhecimento entre os próprios grafiteiros, geralmente os mais respeitados são aquele que desenvolvem trabalhos mais "vandal" ou seja trabalhos ilegais, são os grafiteiros que atuam frequentemente na marginalidade.

Como acontece em outros estados do Brasil, aqui o grafite vem sendo apropriado pelo estado, prefeitura, empresas privadas e museus e galerias, mas apesar de muitos grafiteiros realizarem trabalhos encomendados por esses órgãos eles ainda assim atuam ilegalmente nas ruas, segundo a artista Kika Carvalho

oque diferencia um trabalho do outro é a essência: "[...] o trabalho autorizado eu chamo de mural, faço uma pintura de mural e não um graffiti, os dois são semelhantes na estética mas a essência é outra, o graffiti é marginal, o que é autorizado não é mais graffiti [...]" (Carvalho, 2014)

No bairro Centro o grafite é presente em quase todas as ruas e avenidas, o principal motivo da maciça presença de grafites no bairro é o número elevado de imóveis abandonados, o que facilita a ação dos grafiteiros pois não há fiscalização em imóveis nessas condições e também o intenso fluxo de pessoas e veículos no Centro, o que promove a visualização do trabalho por um número maior de pessoas. Existe também um desejo de gerar uma mudança na paisagem do bairro, apesar do intenso tráfego de pessoas e do sítio histórico presente na região (no Centro estão localizadas as edificações mais antigas da cidade) o bairro sofre com o descaso do poder público, edifícios tombados estão em situação de abandono, o bairro sofre com a sujeira e com a ação de criminosos, assaltos a mão armada são comuns na região.

3. O Processo criativo da grafiteira Kika Carvalho

Carvalho é estudante de Artes Visuais na UFES e passou a desenvolver grafites após um curso sobre a técnica do grafite ministrado no Centro de Referencia da Juventude — CRJ em Vitória no ano de 2009, desde de então Kika vem grafitando na cidade de Vitória e cidades vizinhas sempre que tem a oportunidade, já fez parte do coletivo Levi Casado Crew e atualmente atua no coletivo Toryba junto com Natanael Souza e César Pimentel e também no coletivo DasMina, mas a parte da ligação com os coletivos, a artista costuma trabalhar de forma independente pela cidade, segundo Kika "[...]Pinto em grupo também por questão de segurança, mas também pinto sozinha por necessidade de suprir a vontade de pintar mesmo que não tenha ninguém pra acompanhar [...]" (Carvalho, 2014)

Ao ser abordada sobre a questão da pichação e a diferenciação que ocorre no Brasil entre picho e grafite, Kika não considera que há uma diferença entre eles, pelo menos não uma diferencia em essência e intenção do ato, para ela "[...]Eu reconheço que o pixo (com X) é um movimento específico de uma região, assim como o xarpi... mas de modo geral vejo tudo como graffiti. Não faço essa separação [...]" (Carvalho, 2014)

Nos trabalhos de Kika é comum à presença da imagem feminina (Figura 1 e Figura 2), consiste uma um busto de uma jovem garota desenhada em um estilo que lembra os mangás (histórias em quadrinhos japonesas). Além do busto feminino, Kika realiza diversos bombs e tags (assinatura do nome ou apelido

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

do grafiteiro) por toda a cidade, geralmente quando o trabalho é marginal e não há tempo hábil para realizar uma imagem mais elaborada (por ser marginal o trabalho precisa ser rápido a fim de evitar a abordagem policial). Kika e diversos grafiteiros fazem escritas nas paredes com suas respectivas bombs ou tags (Figura 3), por serem de execução rápida.

Além da produção marginal Kika produz murais encomendados pelo estado e pela iniciativa privada e também trabalha em espaços com prévia autorização (figura 4), um exemplo de encomenda foi o mural decorativo de uma loja de comercialização de tintas em Vitória/ES, na ocasião diversos grafiteiros foram contratados para desenvolver um mural de cores intensas afim de promover o material comercializado pela loja.

O espaço onde se insere o trabalho de Carvalho exerce influencias sobre a artista, segundo ela não é sempre possível você grafitar uma tag ou um bomb e nem mesmo as imagens as quais você está acostumada, é preciso ter um pouco de sensibilidade. Um exemplo disso foi em uma vila de pescadores na região da grande Vitória onde a artista havia se programado para grafitar uma imagem profana, na ocasião ela foi sensibilizada pela religiosidade da comunidade e resolveu grafitar uma imagem semelhante as imagens sagradas da religião católica.

Em espaços de passagem como ruas e avenidas movimentadas da cidade de Vitória, é comum avistar algum trabalho da artista, segundo ela os espaços de maior movimentação de pessoas e veículos promove uma maior visibilidade aos trabalhos cumprindo assim com um dos objetivos da grafiteira que é fazer o seu trabalho ser visto.

Diferentemente da maioria dos grafiteiros atuantes na cidade de Vitória, Kika conserva um maior cuidado com seus documentos de processo (Figura 5 e Figura 6), com os rascunhos e desenhos que podem vir a ser referencias para futuros grafites ou para futuras telas, Carvalho conserva-os em cadernos e pastas onde são consultados quando é pertinente. Observando esses documentos é notória a diferenciação do traço da artista com o passar dos anos apesar da figura do busto feminino ter se mantido. Esse cuidado com os documentos de processo só foi observado, entre os grafiteiros universitários ou já formados, é possível que a vivencia universitária tenha contribuído para essa conservação dos documentos de processo.

No ano de 2013, Carvalho teve sua primeira exposição individual que aconteceu no MUCAME- Museu Capixaba do Negro localizado no bairro centro, na ocasião Kika expos diversas telas com a estética do grafite onde questionava o papel da mulher na sociedade contemporânea. Paralelamente ao trabalho institucional e ao grafite marginal a artista desenvolve intervenções urbanas com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Grafite na região central de Vitória
Kika Carvalho (2010)
Figura 2 · Grafite na região central de Vitória
Kika Carvalho (2011)
Figura 3 · Rascunhos de bombs e tags
Kika Carvalho (2012)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · Grafite autorizado localizado na avenida Maruípe em Vitória/ES. Kika Carvalho (2014)
Figura 5 · Documento de processo da artista Kika Carvalho — Folha solta. Arquivo pessoal (2012)
Figura 6 · Documento de processo da artista Kika Carvalho — Caderno. Arquivo pessoal (2012)

stick (adesivos) em formato de caixão onde protesta sobre a violência contra a mulher, chamando a atenção para esse crime comum no estado do Espírito Santo considerado pelo Instituto Sangari o estado brasileiro onde mais mulheres são mortas vítimas de violência doméstica.

Atualmente Kika Carvalho foi convidada a desenvolver trabalhos no Chile, Peru e em São Paulo, o convite partiu de grafiteiros estrangeiros que se interessaram pelo trabalho da artista, esse intercambio entre grafiteiros ocorre de forma independente, não há interferência do estado ou da iniciativa privada, diferente de alguns movimentos artísticos que sem mantém dependente de financiamento, o grafite se mantém de forma marginal, com recursos próprios de cada representante.

No estado do Espírito Santo principalmente na cidade de Vitória, Kika Carvalho é uma das poucas mulheres que realizam grafite e desenvolve um trabalho consistente que gradualmente está ganhando respeito de grafiteiros e crews nacionais e internacionais.

Conclusão

A partir do breve estudo realizado podemos concluir que o grafite no Brasil já é uma atividade disseminada entre a população, o estado e os meios de comunicação, gradualmente os grafiteiros vêm conquistando o respeito e reconhecimento da sociedade brasileira.

No Espírito Santo, o grafite está em ascensão, há um número elevado de coletivos que se dedicam a pintar a cidade e que recebem o reconhecimento de outras crews espalhadas pelo Brasil e outros países, já houve intercâmbios entre grupos do estado com coletivos de países como Venezuela, Peru, Chile e Itália, é uma atividade em forte desenvolvimento que vem conquistando o respeito admiração da sociedade, o próprio poder publico estatal promove cursos e oficinas sobre a técnica do grafite.

Entre os representantes do grafite na cidade de Vitória, Kika é uma das artistas de maior popularidade e reconhecimento, ela é a única grafiteira local em atividade constante. Seu grande número de imagens, tags e bombs grafitados pela cidade são os responsáveis pela sua popularidade e seu reconhecimento como uma das principais representantes do grafite no estado.

Com a intensa produção de grafites da cidade de Vitória e em cidades vizinhas, é possível que o Espírito Santo torne-se um futuro polo do grafite brasileiro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

BH, Grafite em movimento. (2009) *O vocabulário do Graffiti*. Disponível em < *URL:* http:// gembh.wordpress.com/2009/05/21/205/> acessado em 20 de jan. 2014.

Carvalho, Kika (2014). *O Grafite no estado do Espírito Santo. 2014*. Entrevista concedida a Mariana de Araújo Reis Lima, Vitória, 10 jan. 2014.

Freitas, Maria T.A.(2000) "Vigotsky e Bakhtin Piscologia e Educação: Um Intertexto." In: *Bakhtin*. São Paulo: Editora Átioca, 2000.

Gitahy, Celso. (sd) *Graffiti: da transgressão ao circuito oficial de arte*. Disponível em <URL: http://www.itaucultural.org.br/biblioteca/ download/celso_gitahy.pdf>acessado em 19 de jan. 2014.

Sitte, C. A (1992) construção das cidades segundo seus princípios artísticos. São Paulo: Editora Ática.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Instantes, intuición e interpretación en la obra de Concha Romeu

Instants, intuition and interpretation in the work of Concha Romeu

MARIANA PIÑAR CASTELLANO* & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual e investigadora. Licenciada en Bellas Artes, Máster en Producción e Investigación en Arte. Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: mariana.pinar@gmail.com

**España, profesora, artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: tfgarcia@ugr.es

Resumen: Trabajo sobre las obras de Concha Romeu, artista madrileña, para adentrarnos en el estudio del tiempo en las mismas, entre el tiempo olvidado y los instantes del tiempo revivido a partir de las fotografías huella y de las manipulaciones que constituyen la esencia de las obras, "Desvivirse", libro de 50 imágenes de mujeres y "Mi mundo" esfera de cien mujeres, en las que los lenguajes del tiempo nos abren caminos de entendimiento de las piezas.

Palabras clave: tiempo-olvidado / tiempo-revivido / huellas / instantes / narraciones.

Abstract: *Article about the works of the spanish artist Concha Romeu, in order to gain a closer acquaintance of their study of time, the forgotten and the revived one, from the photographies and the manipulations which constitute the essence of the works. "Desvivirse", book with fifty images of women and "Mi mundo", a sphere of one hundred women, where the languages of time show us the way to understand the pieces.*

Keywords: *forgotten time / revived time / fingerprints / instants / narrations.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. A partir de las huellas del pasado

En la descripción de las dos obras, objeto de este trabajo, vemos que se realizan en tiempos cercanos, participan de estrategias igualmente cercanas del proceso de creación, en las dos se utilizan tela de algodón que ya tuvo su utilidad y por tanto su historia y sobre ellas, las huellas de los rostros de mujeres anónimas, fotografías antiguas en las que el tiempo de compilación de éstas, por la autora, excede con mucho el tiempo de constitución de las obras, adelantándose la intuición del instante de su propio horizonte existencial: una nueva existencia como obras.

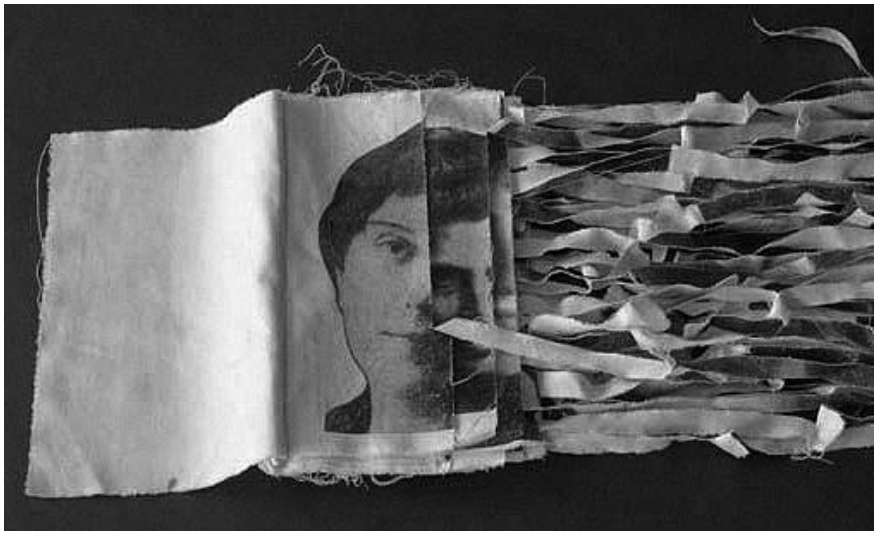
Así en las piezas *"Desvivirse",* libro de cincuenta imágenes de mujeres (Figura 1) *y" Mi mundo*" esfera, de cien imágenes de mujeres (Figura 2) realizadas en 2011 y 2013 respectivamente, la fotografía como etnología conformadora de imágenes es desgarrada y enlazada como el hilo que teje Ariadne. En ambas, esta manipulación es articuladora del relato, pero se muestran diferentes en su organización en el espacio, edifican, en el caso de *Desvivirse* con la planimetría de las hojas de un libro que al abrirse las hojas se diluyen como un torrente de fragmentos de ojos, bocas, pelo etc. para en *Mi mundo*, ir conformando una esfera en la que suman la tensión de todos los retazos en una atracción centrifuga. Ateniéndonos a su descripción las obras se continúan y participan de una misma temática y poética.

Por tanto, su temática, el olvido de la vida de estas mujeres anónimas, se trastoca en, de algo sin relevancia a ser el centro de atención de la autora en sus obras, adquiriendo en este tránsito la evidencia de su valor. Temática recurrente, que se renueva por el específico tratamiento del lenguaje, sobre todo es su aspecto temporal. Lo que se narra son instantes del pasado vivificados por el compromiso de la autora que es capaz de hacer coincidir distintos tiempos en las piezas, interiorizar las imágenes y arrojar posteriormente su empatía y solidaridad con estas mujeres con la mixtura de sus propias vivencias.

2. Encadenamientos de instantes y tiempo estético

Para el estudio constituyente de las obras, de su lenguaje, vemos de interés las tesis de W. Benjamin parafraseando su texto de "Tesis de filosofía de la historia, Angelus Novus": "Las obras sólo son restos de una realidad. A partir de ellos hay que rescatar la 'verdad' que se persigue..." nos parece que podría estar hablándonos de las obras de Concha, tanto del proceso constitutivo de la misma como del proceso recreativo del espectador. También respecto a la verdad de la obra, Benjamin se refiere a que su verdad es su propia existencia, para continuar aclarándonos, "...que al interiorizar los restos de la obra, su verdad, vivifica y convierte el tiempo pasado en tiempo estético."

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



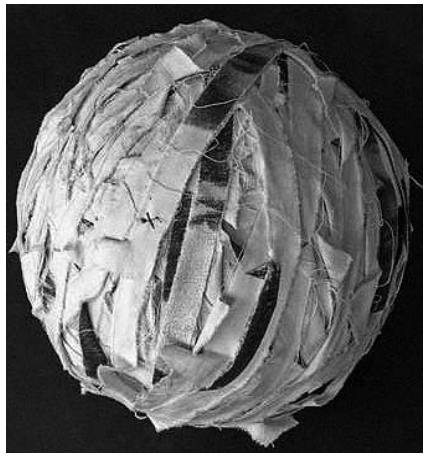


Figura 1 · Fotografía de la obra "Desvivirse" de Concha Romeu. Libro de 22 × 120 × 2 cm. Autor: Jesús Paniagua. Madrid, 2011
Figura 2 · Fotografía de la obra "Mi mundo" de Concha Romeu. Esfera de diámetro 20 cm. Autor: Jesús Paniagua. Madrid, 2012.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Observamos en que las fotografías — huellas del pasado actúan como bisagra del mundo olvidado y el revivido, heterocronías. Desde la elección de los materiales, las sábanas sustratos de otras vidas ya están cargadas de tiempo, historia y sentido, siendo el sustrato en el que se transfiere la fotografía para convertirse en el módulo fotografía-huella a la que se suma la manipulación de la autora; las elige para volver a proyectarles existencia, presencia, las amplia, y las trata hasta crear la narración concreta, siendo distinta la manipulación inferida a cada una de ellas.

En "Desvivirse", la tela rasgadas de cada una de las hojas del libro y dispuestas a la formación de un tejido donde la vida de las mujeres parecen fluir conjuntas, constituye una estrategia por la que se multiplican los aspectos significantes. Pero a su vez, la propuesta hecha en forma de libro, que predispone a la lectura y que queda en suspenso por el rompimiento del mismo, conforma una metáfora de cambio de estatus, del tránsito de ser un libro a pasar a ser río de imágenes fragmentadas que fluyen, refuerza el sentido de un aprehender esas vidas, sus instantes como retazos de tiempo. Texto-rio-flujo se interconectan dando imágenes que buscan su legibilidad. Weigeil (1999: 183) a propósito de la memoria y la escritura nos dice: "el pasado, el ya no ser, trabaja apasionadamente en las cosas".

En "Mi mundo", la estrategia de formar con las tiras de esas fotos, un ovillo, consigue imágenes desestructuradas y amalgamadas que ruedan de forma conjunta. Vemos referencias claras en los comentarios de Mieke Bal (2006: 7) a propósito de su ensayo sobre Louise Bourgeois, hablando sobre la tensión de centralidad de la pieza Spider de 1977, "la narrativa es centrifuga; induce a adentrarnos por caminos inexplorados, a desarrollar tramas que se alejan del centro de atención", en la obra que nos ocupa, cada rostro, cada mujer de las 100 fotografías de la pieza, conforman un ovillo de intersubjetividades, vinculadas por la fuerte conectividad estructural que crea una esfera densa y opaca donde su nueva y fuerte existencia, deja, por un lado, traslucir las diferentes presencias y por otro las oculta en la superposición que le infiere. La referencialidad de la obra de Concha con la de Bourgeois es grande, esencialmente no narran biografías sino talantes y formas de habitar en el espacio y tiempo. En cambio, si observamos distintas concepciones en el tamaño de sus piezas.

3. Derivas del proceso creativo. Sintaxis de alegorías temporales

> *Las ciudades globales/ informacionales son "espacios de contemporaneidad" en el sentido literal de una reunión de tiempos, puntos nodales de múltiples temporalidades y son tambien mediadores primarios entre los lugares y los flujos, el registro espacial de formas temporales que interactuan.* (Osborne, 2010: 164-5)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

En estas cuidadas obras se observa el talante del paseante, del recorredor de tiempos e imágenes que distraídamente va a acoplando los itinerarios que muestran obsesiones y pensamientos prendidos en los vericuetos del camino que salen al encuentro del hábito de la actividad. Conocimiento inconsciente del camino- proceso creativo, andado y desandado tantas veces y del que quedan instantes como los de la producción de estas piezas y su vivificación poética.

Sobre la fenomenología del instante, Bachelard nos llega a decir que "el instante es el rasgo verdaderamente específico del tiempo", para continuar haciéndose la pregunta: "¿Y cómo no ver luego que la vida es lo discontinuo de los actos?" Esta intuición que Roupnel nos presenta en términos particularmente claros:

> *Se ha llegado a decir que la duración era la vida. Sin duda; pero cuando menos es preciso situar la vida dentro del marco de lo discontinuo que la contiene y en la forma acometedora que la manifiesta. Ya no es esa fluida continuidad de fenómenos orgánicos que corrían unos en otros confundiéndose en la unidad funcional. Como extraño lugar de recuerdos materiales, el ser no es de suyo sino un hábito. Lo que el ser puede tener de permanente es la expresión, no de una causa inmóvil y constante, sino una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solitaria y cuya ligadura, que es sólo un hábito compone a un individuo.* (Bachelard, 1932-2000: 21)

Claro está que el individuo como las obras que genera comparten un mismo espacio y tiempo. Enlaza con Bachelard y con las obras analizadas, Castells, cuyo espacio de las mismas, las obras, conforman instantes de "tiempo cristalizado", este último término acuñado por él, y citado por Osborne "...en el análisis de Castells, el espacio es tiempo cristalizado o el soporte material del tiempo que comparte prácticas sociales" (Osborne, 2010: 165)

Así como a veces, sentimos que una imagen tiene un aire familiar aún cuando se nos presenta como nueva, creemos que los tiempos que conforman nuevas narraciones nos abocan a conocer los ecos del pasado, instantes intuidos y es precisamente con estas obras de Concha en donde observamos múltiples fenómenos que tiene que ver con las formas temporales, creando sintaxis temporales como ejes de los lenguajes de estas piezas.

Conclusión

> [...] *me parece evidente que la imagen no está en presente.* [...] *La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente* (Deleuze, 2003: 134)

Las palabras de Deleuze son muy apropiadas para cerrar la reflexiones vertidas sobre "Desvivirse" y "Mi mundo" de Concha Romeu en las que aunque centrándonos mas en sus componentes temporales, hemos observado y constatado los vínculos ineludibles con el resto de elemento genéticos que conforman sus imágenes

Resaltamos que, intersubjetividad, formas de conectividad, son también hilos conductores de las obras y también en ambas, crean un sentido de copertenencia y empatía en la que la autora está también comprometida son otros aspectos que devienen de los ejes temporales de las dos piezas.

Queremos hacer más visible que lenguajes del arte culto, como podría ser el tratamiento de estas dos obras que presentamos, basadas sobre todo en el juego de temporalidades puedan confluir, ser centro y parte de un arte reivindicativo.

Concluimos que en estas obras, lejos de quedarse en un arte ensimismado, abstraído o fuera de lo social, hemos encontrado que es por su propia presencia y constitución que tienen esa doble significancia del ámbito individual y colectivo, enriqueciendo la contemplación con la llamada de atención que reivindica su existencia. En ambos casos se muestra la función de empatía y heterocronía como nexo del sentido.

Referências

Bachelard, Gaston (2000) *La intuición del instante*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

Bal, Mieke. (2006) *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Bourgeois*. Murcia: CENDEAC.

Deleuze, Gilles (2003) "Le cerveau, c´est l´écran" en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens*. Paris: Ed. Minuit.

Larrañaga Altuna, Josu (2010). *Lazos de sangre. Concha Romeu*. En <URL: http://www.aytocamargo.es/recursos/doc/Camargo_es/Cultura/Exposiciones/844936780_242201114349.pdf > (Consultada el 24 de Enero de 2014)

Osborne: (2010), *Mas allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC. P. 313

Romeu, Concha (2013) *Mi mundo*. Fotografía de la obra. [Consultada el 24-02-2014] Disponible en <URL: http://www.galeria-gurriaran.com/pag-romeu.htm>

Romeu, Concha (2011) *Desvivirse*. Fotografía de la obra. [Consultada el 24-02-2014] Disponible en <URL: http://www.galeria-gurriaran.com/pag-romeu.htm>

W. Benjamin, (1989) "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Weigel, Sigrid (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Ed. PaidosBachelard, Gaston (1994) *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Pepa Ruiz tim tim por tim tim: um *double sens* em uma vedeta transcontinental

Pepa Ruiz tim tim by tim tim: double sens in a transcontinental superstar

MARILDA DE SANTANA SILVA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, cantora / performer. Licenciatura em História-Universidade Federal da Bahia- Faculdade de filosofia e ciências humanas (FFCH). Mestrado em Artes Cênicas –Universidade Federal da Bahia — Escola de Teatro (PPGAC). Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Bolsista da CAPES processo n. 3251/13-6

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa Multidisciplinar de pós graduação em Cultura e Sociedade — Pós cultura — Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC). Avenida Adhemar de Barros, s/n, Ondina — Campus de Ondina, CEP 40170-110 Salvador, Brasil. E-mail: marilda_santanna@yahoo.com.br

Resumo: com este artigo se quer analisar um double sens na performance da atriz e cantora Pepa Ruiz, primeira grande vedeta do teatro de revista português, e, posteriormente, brasileiro. E, a partir das críticas do jornal Tim tim por tim tim, veiculado em Portugal de 1889 a 1892 e de duas cançonetas, caracterizar o tipo de double sens dessa artista, por meio do conceito de chiste de Freud e calembur ou jogo de palavras, de Bergson e Vladimir Propp.

Palavras chave: double sens / Pepa Ruiz, / chiste / calembur / tim tim por tim tim.

Abstract: *This article wants analise a double sens in the actress and singer Pepa Ruiz, the first big superstar of Portuguese revues, and later the Brazilian performance. And as from the comment of the newspaper Tim tim by tim tim, that was published in Portugal between 1889 to 1892 and two ditties, characterizing the kind of double sens that this artist did, through the concept of Freud and calembur joke or wordplay, Bergson and Vladimir Propp.*

Keywords: *double sens / Pepa Ruiz / joke /calembur / by tim tim tim tim.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Situando o leitor: prólogo

O teatro de revista é um gênero teatral, misto de prosa e verso, onde se passam em revista fatos importantes no cotidiano do ano anterior. Compõe-se de muita música com orquestra ao vivo, numeroso elenco de dançarinos, cenários suntuosos, piadas de duplo sentido e de cunho político, e vedetas de corpos esculturais como figura principal do gênero.

Há controvérsias quanto a origem da palavra *vedette* em francês, *vedetta* em italiano e *vedeta* em português de Portugal. No italiano arcaico, o termo se refere à "pessoa colocada em posto de observação encarregada da segurança do campo" (Veneziano, 2011-2: 59). O significado foi aos poucos sendo substituído pela expressão francessa *mettre en vedette*, por colocar em destaque no cartaz o nome do ator ou da atriz. É neste sentido que o termo será utilizado.

Algumas críticas sobre a vedeta Pepa Ruiz, veiculadas no jornal *Tim tim por tim tim* de 1889 a 1892, e duas cançonetas famosas na performance da artista foram selecionadas para análise. As críticas são do período em que a revista portuguesa do mesmo nome *Tim tim por tim tim* esteve em cartaz em Lisboa e na cidade do Porto, seguindo depois em temporada para o Rio de Janeiro, sempre com Pepa Ruiz como atriz número um da companhia do empresário português Sousa Bastos, seu marido na época, e, também, diretor do jornal *Tim tim por tim tim*.

Os instrumentos linguísticos podem servir para estudar certo tipo de interpretação, notadamente no Teatro de Revista, que, sem dúvida, foi um gênero dedicado a um humor apimentado e de muita malícia. Assim, a análise do *double sens* em Pepa Ruiz baseia-se nos estudos de Freud sobre o chiste (em alemão, *witz),* que significa gracejo, uma espécie de válvula de escape do inconsciente, que o utiliza para expressar, em tom de brincadeira, aquilo que verdadeiramente se pensa.

Examinou-se, também, o *double sens* nesta vedeta com base no que Propp denomina de calembur ou jogo de palavras:

> *O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência* (Propp, 1992: 141).

E para Bergson: o jogo de palavras é uma derivação quase imperceptível do trocadilho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Os dois sistemas de ideias se superpõem realmente numa única e mesma frase, e se lida com as mesmas palavras, tira-se proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado (...) O jogo de palavras tem portanto, um 'desvio' momentâneo da linguagem e por isso, de resto, é que se torna engraçado* (Bergson, 1986, p: 26).

Com base nestes autores, observou-se que o *double sens* na performance de Pepa Ruiz apresenta características particulares num misto de ingenuidade e picardia, sem jamais ultrapassar o decoro. Deste modo, tanto o duplo sentido, quanto o chiste e o calembur ou trocadilho podem servir de suporte para analisar a crítica da performance desta vedeta que atravessa continentes com graça e talento.

Acto I: Uma vedeta portuguesa com certeza (?)

Pepa Ruiz é uma referência no teatro de revista de Portugal e do Brasil. Espanhola de nascimento, ela foi a primeira grande vedeta do teatro de revista português, onde estreou em 1875, impondo-se definitivamente em 1889. Brilhou em Portugal, sem cessar, até que, em 1892, resolveu partir para o Brasil, onde prosseguiu a sua carreira ímpar. Ligada quase sempre ao grande empresário e dramaturgo Sousa Bastos, com quem viveu e trabalhou ininterruptamente durante quase vinte anos, ela veio pela primeira vez a Portugal aos seis anos de idade, acompanhando uma irmã que integrava o elenco de uma das muitas companhias de *zarzuelas* em excursão pelo País. Voltou mais duas ou três vezes, até que decidiu ficar de vez, dizendo-se perdidamente apaixonada por Portugal e... pelos portugueses.

Seu maior sucesso foi na revista *Tim tim por tim tim*, em 1889, onde representava nada menos do que vinte e quatro papéis. Um crítico português escreveu sobre o feito: "A Pepa em três actos e vinte e quatro pares de meias justíssimas", tamanho era o seu sucesso em cena. Conta que esta revista computou mais de cem apresentações em Portugal, e a atriz foi considerada a primeira grande vedeta que o teatro de revista produziu.

Em 1892, desembarca no Brasil para mais de cem apresentações consecutivas em diversos teatros, e o espetáculo *Tim tim por tim tim* torna-se uma referência para um novo modelo de se fazer revista, substituindo a força da crítica política pela força dos apelos sexuais. E Pepa torna-se uma grande especialista em representar tipos brasileiros.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Sua primeira experiênca foi fazendo uma baiana que cantava e requebrava um lundu chamado Mugunzá, na versão-Brasil de Tim tim por tim tim.Com este número ela ficou mais conhecida ainda, pois sabia extrair, como ninguém, os efeitos maliciosos, de uma comida, que fora da Bahia, quase ninguém conhecia na época* (Veneziano, 2011-2. P: 62).

Acto II: O *Double Sens* em Pepa

No teatro de revista, o *double sens* ou duplo sentido foi, amplamente, utilizado pelas vedetas que provocavam os cavalheiros na plateia com músicas picantes e insinuantes. Sousa Bastos (1908:152) disse, em seu dicionário, que "ainda não apareceu ninguém como ela para dar vida e animação a uma revista." Pepa Ruiz cantava, dançava e atuava fogosa e lasciva, sempre acompanhada por coro de jovens e belas atrizes, apresentando um conjunto de rábulas com duplo sentido, cheias de malícia e sensualidade, como pode ser ilustrado nesta nota no jornal *Tim tim por tim*, em 21 de dezembro de 1889:

> *A cançoneta Caluda José!... foi magistralmente desempenhada. Que sal, que graça e que chiste! Que ela proferia com tanta malicia e tanta... ingenuidade. As palmas eram incessantes. Pepa foi chamada várias vezes, e teve que repetir dando-lhe no final uma nota maliciosa e provocadora* (Guimarães,1889: 1).

Esta cançoneta, segundo críticos da época, era cantada com uma piscadela cheia de malícia que a Pepa lançava para a plateia. Segundo o Novo Dicionário Aurélio (1986: 611), o trocadilho ou calembur é o "jogo de palavras parecidas no som e diferentes no significado." O filósofo francês Bergson (1980: 17) afirma que "obtém-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado." E Freud (1905: 84) concorda, ao dizer que "existem algumas palavras que chegam a perder totalmente sua primitiva significação quando se empregam em um determinado contexto."

Esta era também a intenção da vedeta quando cantava a última estrofe da cançoneta *Caluda José!*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · A artiz e cantora Pepa Ruiz. Fotografia de Henrique de Goes. Fonte: http://museudoteatro.imc-ip.pt/

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Se vai tomar banho
Eu sempre acompanho
O bom do José. (bis)
E para o lavar
Costumo levar
A tina para o pé. (bis)
Caiu-me o sabão
Eu meti a mão
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!
Caluda José! Caluda José!

Em nota do jornal *Tim tim por tim tim*, de 14 de dezembro de 1889, na cidade do Porto, em Portugal, o colunista comenta a interpretação da cançoneta acima, carregando nos adjetivos qualificativos:

> *As cançonetas mamãe m'enganou e Caluda, José, Foram acolhidas com estrepitosas gargalhadas pelo público que era impossível não dar largas á hilaridade ante o sal que Pepa esparziu prodigamente nas coplas que tão picarescamente recitou, tendo de bisar algumas e de cantar outras novas.*

Tanto o duplo sentido, quanto o chiste, são figuras de linguagem de derrisão. Freud (1905: 83) define o chiste como "tudo aquilo que hábil e conscientemente faz surgir a comicidade." Normalmente, as frases ou palavras com duplo sentido possuem uma certa malícia, uma conotação sexual, uma piada... Assim, Pepa se torna uma ágil intérprete na arte do chiste, sem nunca perder o caráter ingênuo na sua interpretação. Senão deixaria de ser engraçado e passaria a ser vulgar. E ainda: "o chiste será melhor quanto menor for a modificação substitutiva" (Freud, 1905: 84). O autor divide os chistes em inocentes e tendenciosos. No presente estudo, optou-se pela primeira acepção.

Cabe, aqui, descrever a performance da vedeta na cançoneta *Mugunzá*, já citada acima.

Acto III: O Mugunzá da Pepa

No segundo ato da revista Portuguêsa *Tim tim por tim* encenada em Portugal, aparece uma cançoneta cujo título é *Canção Brasileira*, e a letra é idêntica à apresentada na versão de *Tim tim por tim tim* no Brasil, com o nome de *Mugunzá*. Na partitura brasileira com transcrição de Nicolino Milano, aparece como um lundu baiano:

P'ra fazer bom mugunzá,
Todo cuidado se emprega;
Como eu geitosa não ha,
Baiana pura não nega!
Doce apurado,
Leite bem grosso,
Côco ralado
Prove seu moço!
Ah!
Prove e depois me dirá
Se gostou do mugunzá,
Ia! Ia! Ia!
Aqui está meu mugunzá!

Esta cena era feita, segundo relatos da época, na plateia. Pintada de mulata, ela perguntava aos homens se queriam provar 'seu' mugunzá. Segundo Veneziano, "Não há registros anteriores de número de plateia com *double sens* na revista brasiliera. Provavelmente o *Mugunzá* tenha sido o primeiro número de plateia com motivos brasileiros" (2011, p: 62).

Nesta cançoneta, o trocadilho se caracteriza pelo duplo sentido expresso na palavra *mugunzá*, (doce típico baiano, espécie de mingau de milho branco, engrossado com leite de côco). A comida e os ingredientes que ela vai descrevendo se tornam uma metáfora perfeita que, oferecida com malícia à plateia, em sua maioria masculina, provoca sonoras gargalhadas. Os críticos e colunistas não ficavam imunes ao seu doce veneno, conforme citação no jornal *Tim tim por tim tim.*

> *A atriz Pepa, (...) encantou o nosso público com a elegância estonteadora da sua plástica, e soube, com a malícias das suas endiabradas cançonetas, cujas escabrosidades foram proferidas sob o calor das mais desartificiosa ingenuindade, aquecer até ao rubro o enthusiasmo dos amadores d'estas esphecies de malaguetas theatraes* (Tim tim por tim tim, 28/12/1889)

Neste sentido, as críticas e comentários sobre a atuação de Pepa, publicados no jornal no perído de sua circulação, denotam uma cumplicidade entre o público e a vedeta na arte do *double sens*. Freud pontua que o chiste é breve, e é na brevidade que reside a graça. E a 'graça' com que Pepa entoava estas cançonetas revela inteira intimidade com tais figuras de linguagem e a arte de interpretar palavras e cançonetas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 2 · A atriz e cantora Pepa Ruiz. Fonte: OPSIS 06RET00013
Figura 3 · A atriz e cantora Pepa Ruiz. Foto de Paulo Emílio Guedes, publicação Lisboa: PEG (1904). Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa CDU 929, Ruiz, Pepa (084.0)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Apoteose

Pepa Ruiz se torna uma referência no teatro de revista português e brasileiro, não só pelos seus dotes físicos, mas, principalmente, pelo trânsito entre países de língua lusófona. Dona de uma performance corporal e uma malícia entre o ingênuo e o picante, ela transitava com desenvoltura entre cançonetas, coplas e palavras, enaltecendo aquelas que, dependendo do modo como eram proferidas, pudessem provocar incontidas gargalhas, porém sem jamais ultrapassar a linha do decoro. Afinal, fala-se de uma artista que além de muito talento para a cena, se tratava da primeira-dama do dono da companhia de teatro e do jornal que a criticava/elogiava.

Independente da posição de privilégio, o talento lhe era notório. Senão, a plateia não a receberia sempre de forma efusiva, tanto no Brasil quanto em Portugal. Assim, Pepa se torna uma artista transcontinental, cujo *double sens* fez escola e marcou para sempre a história do teatro de revista.

Referências

Bastos, Antonio de Sousa. (1889-1892) Dir. *Tim tim por tim tim:assumptos teatraes*. A.1, n.1(16 Nov. 1889) a.4, n. *77* (22 Abr. 1893) Periódico semanal.

Bastos, Antonio de Sousa. [19-] *Tim tim por tim tim*: Revista phantastica e de costumes em 1 prologo, 3 actos e 12 quadros. Lisboa: livr popular de Francisco Franco.

Bastos, Antonio de Sousa. (1908) *Dicionário de Teatro português*. Lisboa: imp. Libanio da Silva.

Bastos, Antonio de Sousa. (1898) *Carteira de artista*: *apontamentos para história do teatro portuguez e brazileiro acompanhado de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: antiga Casa Bertrand.

Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro.

Freud, Sigmund.(1905) *Os chistes e a sua relação com o inconsiente*. Vol. VIII

Jornal Tim tim por tim tim 1889-1892 ref. F.75107#J.1686M

Santanna, Marilda. (1999) *Sorriso de mulher: tipos de comicidade em personagens femininas de comédias musiciais baianas* (1986-1995) Dissertação de Mestrado do Programa de pós graduação em Artes Cênicas- Universidade Federal da Bahia.

Santanna, Marilda. (2009) *As donas do canto. Uma interpretação sociológica da estrelas-intérpetes no Carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA.

Propp, Vladimir.(1992) *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.

Veneziano, Neyde. (1991) *O Teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas. São Paulo: Pontes: UNICAMP.

Veneziano, Neyde. (1996) *Teatro de Revista brasileiro*. Oba! Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1996.

Veneziano, Neyde. (2011.2) *O sistema vedete*. Revista repertório, n.17, p.58-70.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Incursión en el mundo poético de Molinero Ayala

Foray into the poetic world of Molinero Ayala

MARTA AGUILAR MORENO*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Espanha, Artista visual. Doctora en Bellas Artes por la UCM. Docente e investigadora universitaria.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM). Greco, 2 Ciudad Universitaria, 28040 — Madrid, Espanha. E-mail: maraguil@art.ucm.es

Resumen: La trayectoria vital e intelectual de Molinero Ayala nos incita a pensar, sentir y mirar la naturaleza a través de su particular mundo poético. Creador de una complicidad excepcional, el dibujo es la herramienta de conocimiento y pensamiento con la que expresa todo género de sentimientos. Una declaración existencial, un contenedor de vivencias, la sustancia geográfica física y onírica que percibe el autor hacen que descubramos la naturaleza bajo el concepto de la figuración cultural mostrando una relación directa con la belleza de la forma y su esencia.
Palabras clave: Dibujo / naturaleza / imaginario poético / proceso creador.

Abstract: *The vital and intellectual career of Molinero Ayala urges us to think, feel and look at nature through their particular poetic world. Creator of a unique complicity, the drawing is the tool of knowledge and thought that expresses all kinds of feelings. We discover the nature under the concept of cultural representation, showing a direct relationship with the beauty of the form and its essence through an existential statement, a container of experiences, the geographical physical and dreamlike substance that the author perceives.*
Keywords: *Drawing, nature, poetical imaginary, creative process.*

Introducción

El protagonista se declara substancialmente observador del mundo exterior y el análisis se convierte en la razón de ser de sus obras. Es así como interpreta

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

configuraciones concretas transformándolas a partir de una disposición espacial, un acontecimiento, una emoción. Sin duda, en el proceso creador es donde reside la verdadera obra de arte. El espectador solo ve el resultado final, pero un largo recorrido perceptiblemente invisible hace que la naturaleza sea tangible y se descubra a través de las huellas de la construcción y deconstrucción de la forma, depurándose y quedando lo imprescindible. Ya decía el filósofo griego Epicuro que la naturaleza pone fácil el camino de la felicidad.

Francisco Molinero Ayala nace en Jaén en 1945. Forma parte de la generación de los ochenta donde encuentra su lugar entre la abstracción y la figuración. Como dato profesional destacaremos la combinación entre una comprometida existencia artística y su labor docente como Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

1. El imaginario poético

El dibujo es el medio ideal de reflexión para este artista. A través del revestimiento cultural de la naturaleza, entre la percepción estética y la vivencia moral, pensamos, sentimos y miramos. No necesariamente pintamos del natural, sino que el modelo nos hace pensar en él. Molinero Ayala considera "el dibujo como aquello que nos permite pensar y desarrollar ideas que se pueden materializar por otros medios, explorar lo que imaginamos, ordenar el pensamiento, hallando imágenes, ideas y sentimientos entrelazados."

Es así como el diálogo que establece el autor con la naturaleza nos remite a su propio imaginario, "...el proceso de razonamiento y lógica que me llevan de un lugar a otro se produce a través del dibujo..." lugares donde algunas constantes nos conducirán por los caminos de su paisaje vivido... el paisaje del alma.

Los surtidores de ramas, las quebradizas hojas, puertas que conducen a senderos luminosos, jardines sombríos y escondidos, el perfume del galán de noche al atardecer, las charlas bajo el ciruelo, la inmensidad del mar, lo infinito, el reflejo de la luna, el anochecer, los astros protectores, los silencios, el murmullo del agua, el movimiento y la quietud... El cante. La música.

Los evocadores títulos de sus obras nos sugieren esa ficción: *El viaje de un día; Envuelta sutilmente con color azafrán; El corazón se abandona; Pensamiento inviable; Saboreando la espera; Con aire ausente; Aprovechemos la oportunidad; A la luz del día; Sobre el césped cubierto de rocío; Nos detuvimos sin saber por qué; Después de haber cerrado la puerta; Planes juntos; Ya se quiere escapar la luna acompañándote en tu adiós,...*

Debemos entender este imaginario poético como práctica íntima y autobiográfica donde el conocimiento y el análisis del referente, la búsqueda y el

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



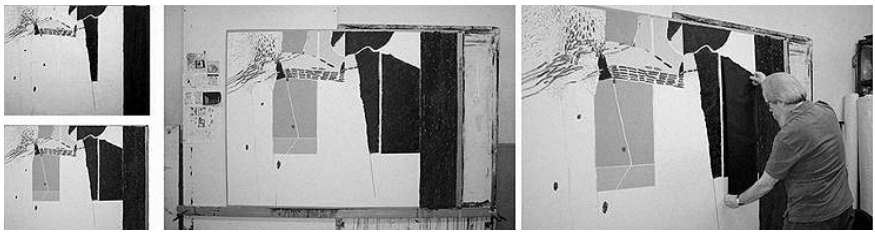


Figura 1 · Molinero Ayala. Dibujo sobre papel Ingres 100 × 70 cm. Fuente: Propia.
Figura 2 · *Molinero Ayala. 27/06/2013*. Dibujo sobre papel Academia 1,40 × 1,95 cm. Fuente: Propia.

hallazgo, producen el nacimiento de imágenes según un movimiento experimental. "Surge al buscar lo que me gusta, lo que me atrae, lo que me imagino, lo que deseo y sobre todo lo que me voy encontrando" (Figura 1).

2. El proceso creador

El autor confirma que el dibujo es el instrumento más eficaz que ha encontrado para pasar de la idea a la consecución de una obra. Es sin duda, en Molinero Ayala, el proceso la verdadera obra de arte. La búsqueda, los tanteos, las rectificaciones, el encuentro, las indecisiones y los arrepentimientos como medio de actuación, son parte del proceso de conformación del proceso. La estratificación de las capas de actuación mediante tácticas de substracción, adición y superposición, las transparencias, las veladuras y el afán por interpretar la realidad hacen que el artista se enfrente con el mundo exterior desde su propio mundo interior.

A partir de una serie de vivencias se empieza a trabajar desde unos determinados planteamientos. El azar, una mancha liberada, la casualidad se conduce con un sentido hacia el razonamiento. Se ordena la superficie, una serie de elementos participan en un juego dialéctico organizado estableciéndose una relación entre ellos. La comunicación entre las formas se inicia con un punto de lectura que invita a acercarse y transitar por los espacios que han sido ordenados en la superficie. El interés por la geometría y lo arquitectónico muestran un orden constructivo y armónico que facilita el recorrido visual (Figura 2).

Un gesto impulsivo, apasionado y a la vez rítmico, acompasado, genera un conjunto de pulsaciones llenas de sentimientos y sensaciones que confluyen sobre el papel o el lienzo a partir de un orden previamente establecido. La emoción con que se genera el dibujo va acompañada de una melodía, como si de un procedimiento musical se tratase, que se desliza por la superficie; añadiremos que estamos ante un artista que crea con los sentidos. En todas las obras del autor, el ritmo musical adquiere un protagonismo considerable creándose un paralelismo entre la música y la pintura; los silencios, las pausas, los ritmos que se quiebran, las vibraciones, son sugerencias caligráficas, gestuales, líricas con un determinado color, con una forma y una significación dilucidadas en función de la emoción (Figura 3).

> *Seguramente las vibraciones producidas por mi cuando dibujo son una necesidad. Una necesidad de resolver con cierta premura la distribución de los espacios y generar los ritmos que me permite transitar con libertad por la superficie del soporte. Es verdad que no me distancio mucho de lo que suele ser mi comportamiento ante la vida. Son los puntos que necesito para que yo pueda tener movilidad e ilusión* (Molinero Ayala, 25/06/2013).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Molinero Ayala. *27/06/2013*. Dibujo sobre papel Academia1,60 × 2,50 cm. Fuente: Propia
Figura 4 · Molinero Ayala. *Macrocosmos*, 2012. Libro de artista. Fuente: Propia

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · Molinero Ayala. Proceso creador *3. 27/06/2013* Fuente: Propia

La reiteración del gesto y el trazo de forma intuitiva, el fluir de los elementos naturales de manera instintiva, el verdadero acto de dibujar, propone despojarse de una serie de hábitos adquiridos con la intención de sintetizar, esquematizar, extenderse, expandirse. Según John Berger

> *Cualquier contorno fijo en la naturaleza es arbitrario y pasajero. Lo que está a cada lado intenta modificarlo, empujándolo o tirando de él. Lo que está a un lado del contorno tiene la lengua en la boca de lo que está al otro lado y viceversa. Dibujar, el reto que plantea el dibujo, es mostrar esto,... Si las líneas de un dibujo no transmiten este acoso, el dibujo no pasa de ser un mero signo. Las líneas de un signo son uniformes y regulares; las líneas de un dibujo son tensas y acosadas. Quien traza un signo repite un gesto habitual. Quien dibuja está solo en lo infinitamente extenso.*" (Berger, 2012. "*El cuaderno de Bento*", Alfaguara).

En los dibujos de Molinero Ayala se observa la capacidad de construcción partiendo de una gran economía de medios que sugieren conceptos complejos a través de elementos muy básicos.

Los bocetos, pequeños dibujos, también son parte integral del proceso creador; un lenguaje que no se agota esta fluyendo de manera incesante renovándose continuamente. La intención no es reproducirlos y escalarlos en un soporte mayor sino a modo de campo de experimentación, utilizarlos como vestigios de la creación. El interés por narrar historias le lleva a la ordenación de los elementos a modo de páginas siguiendo una estructura con un cierto orden interno dominando la lógica del sentido frente a la lógica de la mente. Nos dice el autor que "...en torno a cada uno de los dibujos nacen otros, se forma un campo de

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

analogías, simetrías y contraposiciones, que se ensamblan de manera inesperada y sugestiva". La metodología organizativa mental que utiliza el autor para construir imágenes sugerentes, creando una comunicación entre lo anterior y lo siguiente, de lectura única, produce un recorrido, una recitación visual determinada (Figura 4).

3. El color como interpretación del espacio

Con motivo de la exposición realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1984, Kevin Power relata la trayectoria del autor en aquellos momentos: *"el lirismo sugerente del mundo de Molinero Ayala empieza a explorar sus propias estructuras internas, sus propios medios, sueños y hallazgos... Momento que se caracteriza por una pintura más suelta, más nerviosa rítmicamente viva, con rumbos inciertos y potencialmente sorprendentes."* Los vigorosos colores utilizados en estos años podemos apreciarlos a lo largo de toda su carrera; pero según avance el tiempo irán transformándose en matices aterciopelados. La matización de los espacios se realiza a base de pequeños grafismos rítmicos encargados de texturizar las grandes formas zonales. El virtuosismo y la constancia inundan superficies enteras de tonos sugerentes que transcriben una forma (Figura 5).

Sin embargo, la obra más reciente refleja la madurez bajo la mirada del blanco. El blanco entendido como silencio, como tiempo, igual que en la música; en el dibujo ese tiempo es el encargado de marcar una lectura, de establecer la relación entre los elementos que han sido pensados siguiendo una determinada ordenación armónica.

A modo de conclusión

El dibujo nos permite, más que ninguna otra disciplina contemporánea, el acceso directo al universo particular de cada artista. En Molinero Ayala la conjugación de las distintas formas de concebir el dibujo, como línea, ordenación, contorno, grafismo, sutileza, grafía... forman una unidad conceptual, cada una con su autonomía pero guardando una relación con el total. El sustraerse de lo innecesario, quitarse ciertos registros ya aprendidos, estructurar a modo de parcelas sobre el soporte, ordenar visualmente y buscar la relación formal a través del ritmo y la composición, como si de una partitura musical se tratase, hacen del proceso una suerte de laboratorio personal donde se crea a través de la mente y su recorrido.

Referências

Aliaga, Juan Vicente (1983) "Percepción y cromatismo en la pintura de Molinero Ayala". Consellería de Cultura, Generalitat Valenciana [cat.exp.]

Bermúdez, Carmen (1976) Caja de Ahorros de Zamora [cat.exp.]

Bonet, Juan Manuel (2006) "El temblor del mundo". Universidad de Jaén [cat.exp. *El mapa vivido*]

García López, Segundo (1978) Caja de Ahorros de Granada [cat.exp.]

Hierro, José (1973) Galería Delos, Murcia [cat. exp.]

Palomo, Bernardo (2006) "La absoluta supremacía de la gran pintura". Ayuntament del Campello [cat.exp. *Después del Viaje*]

Pérez Ortega, Manuel Urbano (1975) Casa de la Cultura, Jaén [cat.exp.]

Pérez Ortega, Manuel Urbano (1990) "Ese museo vivo de la memoria". Excmo. Ayuntamiento de Úbeda, Jaén [cat.exp.]

Power, Kevin (1984) "Molinero Ayala: *Intuición, Inteligencia y Azar*". Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid [cat.exp.]

Power Kevin (1985) "Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre". Diputación de Jaén [cat.exp. Cota Cero+-, 0,00]

Power Kevin (1985) "El azul de Molinero Ayala". Galería 11, Alicante [cat.exp. ARCO 85]

Power Kevin (1985) "Trabajando desde la Ventana". Museo de Salamanca [cat.exp.]

Repringer, Mercedes (1991) "Las huellas de la pintura". Galería Conde Duque, Madrid [cat.exp.]

Repringer, Mercedes (2002) "Bajo el techo transparente". Universidad de Alicante [cat.exp.]

Ruiz, Andrés Enrique (1988) "Restaurar Jabalcuz". Diputación Provincial de Jaén [cat.exp.]

Ruiz, Andrés Enrique (1989) "Restaurar Jabalcuz". Centro Cultural Fuente Ovejuna, Toulouse, Francia [cat.exp.]

Ruiz, Andrés Enrique (1996) "Oficio y poesía". Galería Juan Gris, Madrid [cat.exp.]

Sánchez Marín, Venancio (1972) Ateneo de Madrid [cat.exp.]

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Los territorios de la imagen

The territories of the image

MARTA NEGRE BUSÓ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España. Artista y Profesora Universitaria. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona Espanha. E-mail: martanegre@ub.edu

Resumen: Patricia Dauder (1973) elabora una reflexión entorno a la capacidad que tiene lo representado para aprehender lo real a partir de películas, fotografías y dibujos. En este artículo se analizan diferentes obras que evidencian su interés por los fenómenos de la materia, la atmósfera, el tiempo, el movimiento o la memoria; con ellos construye un diálogo que aborda dualidades como lo figurativo y lo abstracto, lo real y lo imaginario, lo documental y lo ficticio.
Palabras clave: Patricia Dauder / film / dibujo / arte contemporáneo.

Abstract: *provides a reflection on the ability of what is represented to capture and visualize what is real, be it through to film, photography or drawing. This article analyses various works that provide evidence of her interest in material phenomena, the atmosphere, time, movement and memory. With these she builds a dialogue that addresses such dualities as the figurative and the abstract, the real and the imaginary, the documentary and the fictitious.*
Keywords: *Patricia Dauder / film / drawing / contemporary art.*

Introducción

El cine demuestra, junto con invenciones como la locomotora, el automóvil o el avión, la fascinación que en la modernidad se tenía por la velocidad y la traslación. Este nuevo medio de expresión no era sino un mecanismo capaz de arrastrar y acelerar a un conjunto de imágenes. De hecho, Gilles Deleuze considera que el cine se constituye básicamente como un "sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad"

(Deleuze, 1994: 18). Para el filósofo estos instantes cualquiera pueden realizarse a partir del corte inmóvil del movimiento (vista instantánea) y también a partir del corte móvil de un todo: como imagen-movimiento. Un todo que es en sí temporalidad, donde se hace presente una constante transformación. Deleuze elabora su análisis basándose en la teoría de Bergson, para quien el movimiento remite constantemente a un cambio, de manera que siempre que haya una mudanza hay también una variación cualitativa en un todo, entendido éste como algo abierto, algo cambiante (Deleuze, 1994: 22). La imagen-movimiento del cine sería también una expresión del cambio, ya no como ilusión sino como una *nueva realidad* establecida por un corte móvil en la duración.

Curiosamente, el proyecto de Patricia Dauder parece jugar con este presupuesto. Su trabajo fílmico se desarrolla mediante escenas casi estáticas donde parece que no ocurra nada. Es como si quisiera rebatir la idea de imagen-movimiento con su propuesta. Así, muchas de sus películas están formadas por la unión de diferentes planos fijos, y en ciertos casos por el registro de dibujos y fotografías, recuperando mecanismos propios de la prehistoria del cine, donde el movimiento se conseguía con la suma de cortes inmóviles. En otras ocasiones lo filmado muestra la repetición constante de una misma acción. Paradójicamente, el giro que propone la artista tiene como finalidad visibilizar este *todo* cambiante que cita Bergson: un mundo que se transforma, se reconstruye y muta de estado a través del movimiento. Sin embargo, a la artista no le interesan los grandes acontecimientos, sino modificaciones insignificantes o mundanas, y para que esto pueda ser representado despoja la imagen de artificio, teatralidad y narración, y por tanto de instantes privilegiados. Esta economía de medios también está presente en sus dibujos, donde las variaciones entre las diferentes láminas son casi imperceptibles y solo con una mirada atenta pueden ser percibidas. En el presente artículo analizo algunas de sus obras para mostrar cómo a partir de lo sutil y lo silencioso se acerca a los fenómenos de las cosas, los espacios y los lugares — inclusive el tiempo.

1. La no-forma

Uno de los interrogantes que impulsan la propuesta de Dauder se centra en las posibilidades de la representación para aprehender lo real, sin caer en la representación mimética de los objetos contiguos. Su mirada se dirige hacia aspectos que, aún siendo inerentes a la materia, no son fácilmente perceptibles, como la luz, el espacio, el vacío o el tiempo. Se puede decir que su interés radica en captar lo que es propio de la física: la substancia como movimiento, la estructura de la materia -sea micro o macroscópica—, o los cambios de estado provocados por

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







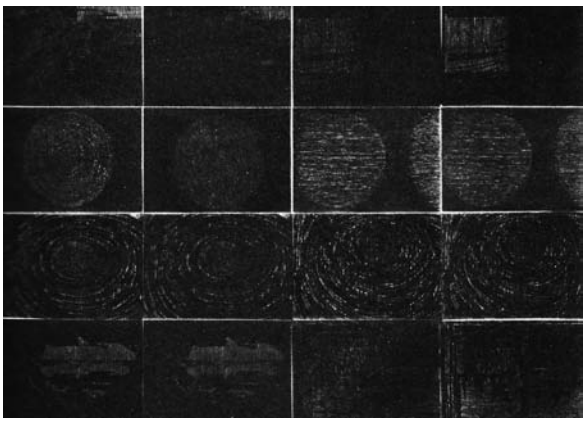


Figura 1 · Patricia Dauder (2009). *Flow*. Film Super-8 transferido a 16mm., 4'05'' (Imagen cedida por la artista)
Figura 2 · Patricia Dauder (2005). *Surfers*. Film súper-8 transferido a DVD, 3'20'' (Imagen cedida por la artista)
Figura 3 · Patricia Dauder (2011). *Balsa*. Madera de balsa y carbón, 522 × 511 cm (Imagen cedida por la artista)
Figura 4 · Patricia Dauder (2012). *Subway serie #2*. (detalle) Tinta de bolígrafo sobre pruebas impresas a láser, 120 × 85,5 cm (Imagen cedida por la artista)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

situaciones naturales o artificiales. Es decir, observa la constante alteración de los elementos y las substancias que componen el mundo mostrando su ligereza en contra de lo estable y lo perpetuo. Esta búsqueda se plasma en sus trabajos gráficos y sus películas. Por ejemplo, en el film *Flow* (2009) (Figura 1) ofrece una experiencia contemplativa a partir de pequeñas variaciones de luces, sombras y destellos, dotando la proyección de un aspecto casi abstracto. No obstante, ella misma asegura que no tiene un interés intrínseco por la abstracción, sino que lo que intenta capturar es la *no-forma* (Dauder, 2011: 11). Precisamente, las filmaciones realizadas en formato Super-8, que luego transfiere a 16 mm., provocan que el referente quede casi disgregado a causa tanto del grano como del característico color desvanecido de la película, adjudicando a la proyección un aspecto fundamentalmente matérico (Figura 2).

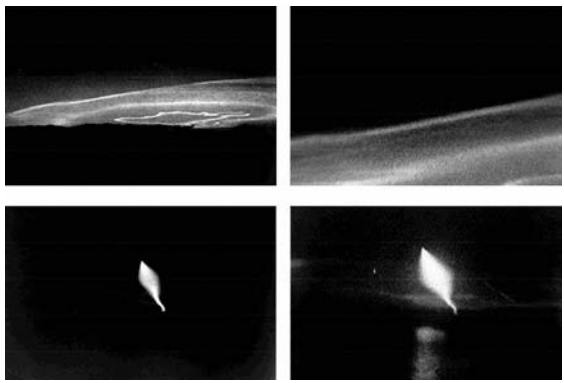
De manera similar, sus trabajos gráficos realizados con pasteles, tintas, acuarelas, grafito e incluso lejía, revelan unas superficies donde lo físico y lo táctil se hace presente (Figura 3). Sus dibujos, aparentemente abstractos, evitan la expresividad autoral en pro de una repetición casi mecánica de formas y gestos (Figura 4). Asimismo, la superposición de capas -con papeles transparentes o de color- provoca una fragmentación del espacio, a la vez que incentiva un tiempo de lectura pausado. Tal y como observa Neus Miró, se crea "una dimensión espacial que progresa en extensión y en profundidad" (Miró, 2009). Su proceder lento, riguroso y metódico proporcionan a la obra cualidades temporales y sensoriales. También son significativas las pequeñas variaciones compositivas entre una misma serie de láminas, evocando las imágenes de las películas y vinculando su lectura al terreno de las percepciones y de lo atmosférico (Figura 5). Otros papeles parecen inacabados, como si estuvieran en proceso de ejecución. Para Ricardo Nicolau, el dibujo es una promesa de futuro, una potencialidad (Nicolau, 2008); es en sí un proyecto que está en proceso de devenir, y como tal puede ser corregido y rehecho. Y así es como la artista entiende su proceder: borrando, tachando, ennegreciendo u ocultando. Sus formas adquieren un acabado esbozado que muestran un gusto por la naturaleza fugaz y transitoria de las cosas. El dibujo, por tanto, es un campo abierto a las dudas y al titubeo que cobra sentido a partir de la acumulación de todas las pruebas posibles. Por eso estima que el resultado de su investigación solo puede ser mostrado a través de los restos de la imagen; una especie de arqueología de lo visible, donde solo se revelan los pedazos esparcidos.

2. Trabajar desde el imaginario

Se puede decir que Dauder trabaja frecuentemente desde el imaginario. Lo que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





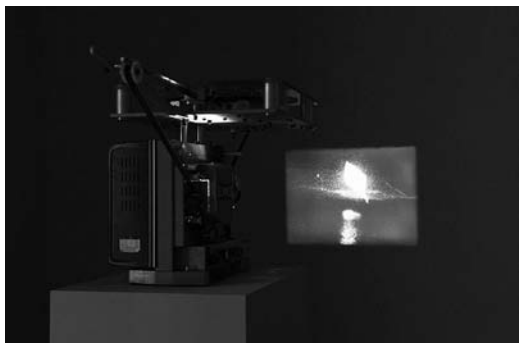


Figura 5 · Patricia Dauder (2011). Vista de la exposición *El gran cercle*, Projectes SD (Barcelona) (Imagen cedida por la artista)
Figura 6 · Patricia Dauder (2011). *March 5th 1979*. Film 16mm, 4'20'' (Imagen cedida por la artista)
Figura 7 · Patricia Dauder (2011). *March 5th 1979*. Instalación en la exposición *A Monument to Radical Instants*. La Virreina, centre de la imatge (Barcelona) (Imagen cedida por la artista)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



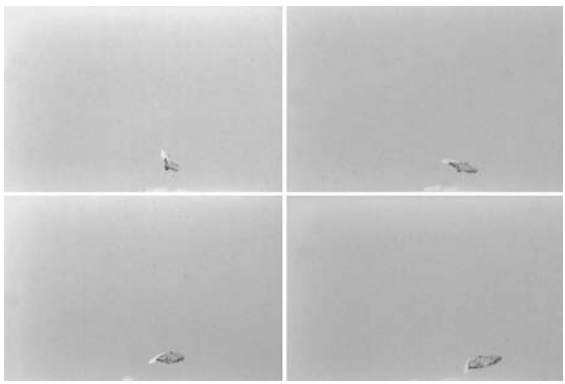




Figura 8 · Patricia Dauder (2006). *Les Maliens (a script)*. Film 16mm transferit a DVD, 3'49'' (Imagen cedida por la artista)
Figura 9 · Patricia Dauder (2009). *Forward (slides)*. Diapositivas (Imagen cedida por la artista)
Figura 10 · Patricia Dauder (2012). *The Garden Island*. Film 16mm, 5'43'' (Imagen cedida por la artista)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

transfiere al papel surge a partir de una relación de ideas vinculada con los elementos que interpreta, en un proceso arbitrario e intuitivo. Por ese motivo no extraña su fascinación por la capacidad que ha tenido el ser humano de configurar todo un repertorio de imágenes sobre lo desconocido a partir de mapas, visiones del universo, de la inmensidad del mar o del interior de la tierra. Este legado es visible en obras de la artista donde se detectan alusiones a lo topográfico o astrológico: estructuras geométricas, perímetros o planos son elementos que se repiten en sus composiciones así como en sus grabaciones, donde los efectos ópticos y los referentes espaciales son también evidentes (Figura 6 y Figura 7). Posiblemente *Les Maliens (a script)* (2006) (Figura 8) sea el film donde de forma más descriptiva se evidencia su interés por representar el imaginario. Esta película sobre el país de Mali, realizada a partir de dibujos filmados, parte de referentes literarios y de imágenes extraídas de los medios de comunicación. Por tanto, no hay una relación empírica con lo representado. Su único conocimiento del tema está filtrado por unos clichés que le proporciona la cultura popular. Desde estos preconceptos desarrolla todo un proceso mental. La cinta, en definitiva, es la construcción de un relato sobre aquello no-visto, sobre aquello arquetípico. El hecho de que toda la película esté realizada a partir del dibujo potencia aún más el aspecto ilusorio -incluso diría onírico- de la proyección. En ella las imágenes se superponen, se solapan, se construyen, se borran, se hacen y se deshacen. El juego que la artista plantea entre imagen-fija e imagen-movimiento proporciona una peculiar temporalidad. Podemos decir que la obra de Dauder se sitúa entre lo que pertenece y lo que es ajeno a lo cinematográfico. O mejor dicho, en el linde del cine, el dibujo y la fotografía: las imágenes son instantáneas sin continuidad; sin embargo, no cabe duda que su coherencia conceptual opera en el formato lineal de la proyección, en el sí de la duración.

3. Imágenes insignificantes

A diferencia de la obra anterior, *Les Maliens (a film)* (2007) surge de la experiencia y la empatía hacia el lugar, fruto de su viaje a Mali. La sobriedad cobra protagonismo en esta película que no pretende en ningún caso documentar: la utilización de planos fijos, secuencias largas y tiempos no-lineales son una aproximación al territorio donde ninguna situación adquiere importancia. Este film parece encajar perfectamente en uno de los aforismos que Robert Bresson proponía para su trabajo: "Aplicarme a imágenes insignificantes" (Bresson, 1979: 17). En la obra de Dauder no hay fetichismo ni por la imagen ni por la anécdota, situándose próxima a los llamados fotógrafos iconoclastas (Chukhrov, 2009: 9-14): aquellos que evitan la veneración de la escena capturada. Lo que importa

es la relación con el espacio, la atmósfera, el tiempo o el lugar, desde una mirada despojada de todo esteticismo.

Esta visión ascética también está presente en películas como *Forward (film)* (2010) o *Cutsurf (Bclnt. Feb. 2009)* en las que se muestra una y otra vez el movimiento de las olas y cómo *windsurfers*, en la primera, y surfistas, en la segunda, intentan subirse a ellas. Una misma acción que se repite constantemente, un ciclo interrumpido que la artista potencia con el encuadre, cortes en el montaje y tiempo ralentizado. Por ejemplo, el fuera de campo en *Forward (film)* (Figura 9), donde se visualizan solo las olas, es tan importante como la acción de los personajes. En cambio en *Cutsurfs* la cámara persigue los surfistas creando una especie de coreografía donde los personajes se asemejan a puntos y líneas en el espacio. Con todo se crea una vibración, una agitación, y a la vez una temporalidad casi hipnótica.

Este magnetismo también acontece en *The Garden Island* (2012) (Figura 10) y en *Sporadic* (2009). La primera muestra lugares paradisíacos que evidencian los estereotipos de lo bello y lo idílico, mientras que los edificios velados que aparecen en *Sporadic* se convierten en síntomas de lo insaciable de la sociedad actual. Su carácter archivístico acentúa la mirada trágica hacia estos lugares anodinos, silenciosos y fríos, como si de vestigios se tratara. Los planos inmóviles parecen fotografías con algo de movimiento, ampliando de esta forma el tiempo de observación de la imagen. Asimismo, el grano característico de la Super-8, la renuncia a la narración y los cortes en el montaje nos remiten a los albores de la historia del cine. Un cine primitivo que no ha sido aún apresado por la narración.

Conclusión

La no-forma y la no-narración son aspectos fundamentales en la obra de Dauder. Ella despoja sus trabajos de todo artificio, convirtiéndolos en una escritura hecha de dibujos e imágenes. Cabe decir que lo filmado y lo dibujado se entrecruzan y se confunden: mientras que lo cinematográfico se acerca a lo abstracto, las abstracciones hechas con grafito remiten a situaciones concretas como percepciones, recuerdos o atmósferas. Su propuesta centrada en dar visibilidad a lo mutable y lo efímero se materializa en un trabajo elaborado a partir de estratos, de sedimentos, de restos. Es ahí donde la artista descubre los territorios de la imagen.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bresson, Robert (1979) *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F.: Biblioteca Era.

Chukhrov, Keti (2009) "Imagen vs Suceso. Iconografía vs Acto artístico" dentro Corbeira, Darío (2009) *Iconoclastia — Iconolatría*. Madrid: Brumaria. ISBN: 978-84-613-0423-3

Dauder, Patricia; Minerva, María (2011) "Patricia Dauder em conversa com María Minerva" dentro Dauder, Minera, Nicolau (2012) *Patricia Dauder. A segunda Imagen*. Oporto: Fundação Serralves. ISBN: 978-972-739-274-2

Deleuze, Gilles (1994) *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 84-7509-317-5

Miró, Neus (2009) "Dibuixos i films com a imatges de síntesis dentro *Patricia Dauder. Horitzontal/Orbital*. Barcelona: Fundació Suñol. DL: B-21186-2009

Nicolau, Ricardo (2008) "Impresiones de África. Imagen después de la imagen en las películas y en los dibujos de Patricia Dauder" en *Patricia Dauder. Les Maliens (a script — a film)*. Figueres: Museu de l'Empordà. ISBN: 978-84-934481-8-9

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Máscara e Medo na Obra "Tipos do Mar" do Pintor Evaristo Valle

Mask and Fear in the Work: Types of Sea painter Evaristo Valle

MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil / Espanha, artista visual (pintura). Licenciatura em Educação Artística na Fundação Armando Alvares Penteado, Faculdade de Artes Plásticas (FAAP) Sao Paulo. Mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) São Paulo. Doutoramento em Artes na UNICAMP, São Paulo-Brasil.

AFILIAÇÃO: Autor independente. E-mail: maximiliano_g@uol.com.br

Resumo: O pintor Evaristo Valle (1873-1951) pertenceu ao modernismo espanhol e viveu na Espanha pré e pós Guerra Civil, quando a violência e o medo eram constantes. A pintura "Tipos do Mar" (1950) resume uma temática frequente ao longo da sua obra: a máscara e o medo. Os personagens da peça de teatro "O Porão" (1935), de sua autoria, dialogam com os personagens de suas pinturas.
Palavras chave: Evaristo Valle / pintura / máscara / medo.

Abstract: *The painter Evaristo Valle (1873-1951) belonged to the Spanish modernism and lived in Spain pre and post-Civil War, when violence and fear were constant. The "Types of the Sea" (1950) painting summarizes a constant theme throughout his work: the mask and fear. The characters of the play "The Basement" (1935), which he authored, dialogue with the characters in his paintings.*
Keywords: *Evaristo Valle / painting / mask fear.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.
José Ortega y Gasset

Evaristo Valle (1873-1951) foi um artista de uma sensibilidade a um só tempo aguda e sutil, que viveu em um momento e em um lugar marcados pela brutalidade, pelo terror e pela insensatez.

Valle talvez tenha sido um homem sensível demais à violência que dominou a vida da Espanha, em maior ou menor intensidade, durante toda sua vida — ou seja, durante toda a primeira metade do século XX. É como se a atmosfera de ameaça generalizada lhe ferisse o corpo, como se não tivesse uma "pele" que lhe protegesse de um primeiro contato direto com o mundo. Sua abertura — a um só tempo existencial e sensorial — às intensidades do mundo, de suas luzes e cores, em toda a sua riqueza de nuanças e contrastes, cobrava-lhe um preço: ele era demasiado vulnerável. Haveria talvez que trocar de pele e de corpo, renovar-se, redescobrir-se... operação igualmente brutal e violenta, que talvez Evaristo não tenha conseguido realizar. Entretanto, suas pinturas, como máscaras, expõem muito de sua personalidade e de tudo o que viveu.

Compreender sua poética — em particular a intensidade e a densidade das personagens e das cenas que constrói, com uma síntese singular de leveza e contrastes, pinceladas delicadas e cores vibrantes — significa percorrer os caminhos que permitem desvendar uma existência humana exposta em toda a sua fragilidade essencial, em um mundo radicalmente ameaçador.

Essa fragilidade decorre de uma abertura: Valle está aberto ao contato intenso com a realidade em que está imerso e é assim que alimenta, através de seu olhar, a sua prolífica imaginação, recriando o que vê nas telas. Mas, em um mundo de guerra civil, em que a certeza ideológica move as pessoas a fuzilarem aqueles que se supõem serem seus opositores, sem qualquer possibilidade de se construir uma compreensão complexa de convivência humana, não há espaço para a sutileza e para as nuanças.

Evaristo Valle inventa com seu trabalho essa impossível delicadeza, a extrema proximidade das pessoas e do terror com o qual vivem e, ao mesmo tempo, a distância total de suas motivações ideológicas.

Para entendermos melhor a temática da máscara e do medo dada na obra de Valle e, particularmente, em uma de suas últimas pinturas, "Tipos do Mar" (1950), será realizado um diálogo com uma obra, bem reveladora, "O porão"

(1935) — uma "mascarada" teatral sobre o tema do medo, que pode ser lida como as anotações de um pintor na criação de suas personagens, escancarando a penumbra que povoa o seu interior.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. O porão

Trata-se de uma peça de teatro de dois atos escrita por Evaristo Valle em 1935 (início da Guerra Civil), durante um de seus períodos de reclusão, em que a possibilidade mesma de sair à rua era para ele uma ideia aterrorizante, pois sofria de agorafobia. Toda a construção da cena, suas descrições e a maneira como se constituem as personagens trazem à tona, de certo modo, o "avesso" de suas obras pictóricas. Em vez da imagem, há a ideia que a sustenta; em vez do personagem, plenamente mostrado em sua máscara de cores e traços, a narrativa que há por trás.

A peça é a imagem de sua própria reclusão, e se constrói como um jogo de máscaras. Figuras da aristocracia e da oligarquia local estão presas num porão escuro, junto a uma pequena multidão que se amontoa no fundo da cena, mas que não se mostra visível ao público. A razão de estarem ali trancafiadas deve-se a um movimento insurrecional que as estava caçando para matá-las. Ainda guardam algo de dignidade, acreditam que podem sobreviver, embora disfarçadas momentaneamente como pessoas do povo. Tentam não ser notadas, mas, a todo o momento, traem-se e se revelam.

A atmosfera é de absoluto pânico. A rubrica inicial, em que se descreve a cena quando sobe o pano, começa a construir este clima:

> *A ação se desenvolve em um porão enorme e de pé-direito elevado. Se estende à direita e à esquerda. Em nenhum lado se vê o fim. No primeiro plano, esquerda (espectador), assomam quatro ou cinco degraus da escada que sobe à única porta do tal porão. Do outro lado dos degraus, até depois do segundo plano, sacos de cimento reunidos por terra, de modo que se possam ver os personagens que se sentam nos últimos sacos. À direita, primeiro plano, um caixote de pouco mais de um metro cúbico de tamanho. Sobre o caixote, uma vela de cera acesa, única luz que ilumina a cena. Os personagens falam sempre com mistério, temerosos e com medo de serem surpreendidos por seus opressores, exceto em alguns casos que se notam* (Valle, 1951:5, tradução minha).

No Segundo Ato, instaura-se a dúvida de estarem todas mortas e o elemento da loucura vai se apossando do comportamento das personagens. A partir de um determinado momento, o que se vê é uma falência total das máscaras, quando as personagens começam a "falar demais", quando perdem completamente o cuidado com o próprio disfarce e se entregam ao pânico. Paradoxalmente, a loucura as revela como quem realmente são.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Evaristo Valle não se identifica nem com a aristocracia decadente nem com os revolucionários, encontra um ponto de observação crítica à violência implícita da ação de cada um e a máscara social que assumem e que se escondem atrás de outros disfarces, num jogo de espelhos em abime. Trata-se de uma situação em que Evaristo Valle se encontra como pintor e também como um criador de mundos e que em muitas fases dedica-se apenas a suas telas imaginárias.

Esta peça teatral nos revela a concepção de personagem que Valle desenvolve em suas pinturas. O que o artista consegue, ao criar suas personagens como máscaras, é desnudar o sentido de seus modos de ser. É assim que se captura o vazio do modo de vida burguês, estruturado sob a figura de um milionário. Captura-se também a brutalidade do revoltoso, a dureza dos modos de vida de então, o terror generalizado que predomina na Espanha, que é dissimulado nos gestos e palavras.

> *O porão está cheio de cenas tremendas em que cada um dos personagens submetidos àquela situação limite vai se desnudando até chegar ao mais profundo vazio, descobrindo que em última instância nada encerra a casca que cobria seu corpo, puro punhado de vazio mascarado e dotado de aparência de solidez por um emaranhado de interesses e relações sociais* (Carantoña, 1986: 117, Tradução e grifos meus).

2. Tipos do Mar

Tipos do mar (óleo s/tela, 50 × 66 cm), pintura datada de 1950, foi produzida no contexto de uma Espanha que já pendeu definitivamente para um dos seus lados: os progressistas já haviam sido derrotados pelo poder fascista, em que a velha e conservadora Igreja voltou a associar-se a um poder político com ares absolutistas, e a livre manifestação de ideias tornou-se um sonho distante (Figura 1).

Veremos que, mais que a representação de dois trabalhadores do mar, essa obra concretiza uma alta densidade de significação. Evaristo Valle sintetiza nela, num lance poético de rara potência, todo um momento da história de um povo, reconstruído através do olhar de alguém que esteve imerso neste mundo.

Esta pintura constrói-se com duas figuras masculinas de idades diferentes, um homem maduro e outro mais jovem, identificados como "homens do mar". Com seu meio tronco, cobrem toda a superfície da tela (a figura sangra nas extremidades da mesma). Num primeiro impacto, o receptor encontra o olhar penetrante desses homens do mar. No olhar dessas figuras, ressalta-se sua essência profunda, seu ser, a força está na experiência singular e profundamente humana destes homens, sem qualquer idealização.

As antifaces (região dos olhos) de ambos os personagens também são

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Tipos do Mar, 1950, Evaristo Valle.
Fundação Museo Evaristo Valle.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

construídas por elementos opostos de um em relação ao outro. O homem maduro tem olho claro e um rosto escuro, enquanto o jovem tem o olho escuro em um contexto de cor clara.

Diferenciam-se as manchas no rosto dos personagens, em seus corpos e no céu, Pelo jogo de forças da composição de cores, o olhar entra na pintura primeiro pelo corpo do homem maduro, região mais clara e expansiva, depois passa em diagonal ascendente para os olhos do homem mais jovem. Seu rosto é mais claro e está em grande contraste com os olhos, cujas pupilas são praticamente negras e cujas formas são bastante delineadas. É então que a diferença entre um olho e outro do jovem se destaca, antes que nos interessemos em saber dos olhos do homem maduro, que também são bastante marcados. Porém, no conjunto da composição das cores do corpo do jovem distingue-se uma região mais escura, fechando sua configuração, o que produz uma imagem mais franzina e diminuída.

O jovem tem seu peito a pender-se para dentro, com as manchas disformes e escuras: o olho direito é calmo compassivo, resignado, parece tender a fechar-se, o olho esquerdo deforma-se, abrindo amplamente, e representa o olhar desesperado, tenso, paralisado em seu pânico. Um longo pescoço separa e destaca a cabeça do corpo. Não se pode deixar de notar que, mesmo com todo o contraste apontado, com todas as oposições entre os personagens, não há propriamente uma relação de conflito entre eles. Há sem dúvida uma oposição, há um contraste, há uma diferenciação. Mas não há conflito, pelo fato mesmo de que um personagem é totalmente centrífugo, exteriorizado, viril, enquanto o outro é passivo, centrípeto, feminino. Não há dialética, as forças estão justapostas de modo estático, pelo menos não se agridem entre si, não disputam entre si já que uma se submeteu a outra. Não há, portanto, forca dramática, um devir dialético que poderia indicar uma outra possível síntese, uma nova contraposição de forças no futuro imaginável.

O homem maduro tem uma clara individuação, está bem estabelecido em sua diferenciação com a alteridade, com o fora de si. O jovem, ao contrário, funde-se com o ambiente, está em relação dinâmica com ele, e não pode ser cabalmente caracterizado como indivíduo.

É como se dois momentos da história estivessem condenados nesses dois rostos: uma Espanha que mostra os dentes e se arma para afirmar-se, e uma outra Espanha que, submetida e impossibilitada de manifestar-se como o novo, que poderia ter sido e finalmente não foi, vê-se dividida em si mesma.

Essa máscara de um momento pode sem dúvida nos revelar um passado, mas deve sobretudo nos indicar uma teleologia da dissimulação, uma tentação constante de dissimular, uma aspiração a ser outro que se é. A máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser a nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser, sombra projetada não atrás mas adiante de nosso ser. (Bachelard, 1994: 173, grifos meus)

Conclusão

Existir, apenas para nós, não nos basta. Temos necessidade de existir para os outros, de existir pelos outros. Abandonamos o eixo de uma fenomenologia natural para construir o eixo de uma fenomenologia da simulação, do falso semblante. (Bachelard, 1994: 171)

Como conclusão, fica a certeza de que ainda há muitas máscaras de Evaristo Valle que merecem ser conhecidas pelos nossos olhos mais atentos. Máscaras que talvez indiquem outras possibilidades para sua pintura, e também para aqueles que queiram arriscar-se a vesti-las, nem que seja só por alguns momentos. E instaurar com Valle um devir que lhe permita ser o outro que, de fato, ele é.

Referências

Bachelard, Gaston (1994) *A Máscara. O direito de sonhar.* 4. ed. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 164-175.

Carantoña, Francisco (1986) *Evaristo Valle.* Gijón, Fundación/ Museo E. Valle.

Ferrari, Enrique Lafuente (1963) *La vida y el arte de E. Valle.* Oviedo: Diputación Provincial de Asturias.

Valle, Evaristo (1951) *El Sótano.* Oviedo: ed. Instituto de Estúdios Asturianos — Diputacion de Astúrias.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte e Historia: El "Artículo 6" de Lucia Cuba

Art and History: "Article 6" of Lucia Cuba

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Perú (n. Rumanía) artista visual (grabadora, fotografa y videasta). Licenciatura en Filología Románica de la Universidad de Bucarest, Licenciatura en Linguistica y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas en la PUCP, y de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM. Directora del Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual PUCP; Directora de la revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú.
E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: El arte puede desarrollar una acción social a través de representaciones y mensajes, apelando a referentes que son parte de la vida de la comunidad. Este es el aporte de Lucía Cuba, artista visual peruana, diseñadora y socióloga, autora de proyectos interdisciplinarios centrados en la creación y exhibición de vestuarios que funcionan como arte crítico. La ponencia enfoca el proyecto "Artículo 6", que remite a las esterilizaciones forzadas ocurridas en los 90 en el Perú.
Palabras clave: arte crítico / referencia / represntación / mensaje / acción social.

Abstract: *Art can develop a social action through representations and messages appealing to references that are part of the life of the community. This is the contribution of Lucia Cuba, Peruvian visual artist, designer and sociologist, author of interdisciplinary projects focused on the creation and exhibition of costumes that act as critical art. The paper focuses on the project "Article 6", which refers to forced sterilizations in the 90s in Peru.*
Keywords: *Critical Art / reference / representation / message / social action.*

Introducción

¿Quiénes somos? Esta pregunta podría ser considerada el punto de partida de los proyectos artísticos de Lucía Cuba, que abordan la condición humana actual

en la perspectiva del zóon politikon, término propuesto por Aristóteles para definir al ser humano en sus dimensiones sociales y políticas. La vida en comunidad implica conciencia y acciones sustentadas en los derechos y deberes de su gente. Implica también responsabilidades. Lucía Cuba, artista visual peruana dedicada a la expresión de la identidad y de la memoria de su comunidad, asume la responsabilidad de visibilizar los hechos históricos que necesitan ser analizados y requieren de respuestas, soluciones o reivindicaciones. El arte es " una cuestión de valores humanos, no una simple experiencia estética." (Parsons, 2002:220) No dejar en el olvido lo que dañó a la gente, con graves consecuencias para sus referentes de vida, reales, imaginarios y simbólicos, es un componente sustantivo en la percepción que la comunidad tiene de si misma y por lo consiguiente en la respuesta a la pregunta matriz "¿Quienes somos?". Ademas de ser un componente sustantivo de la proyección de la comunidad hacia su re-construcción y mejora.

1. Contexto histórico y discurso artístico

El arte nos revela lo que somos; tiene la capacidad de desarrollar vínculos manifiestos con la historia, creando espacios conceptuales de re-presentación e interpretación de los acontecimientos, cuyos referentes y significados pasan a ser parte de una dinámica de la construcción sígnica que no sólo relata o refiere sino argumenta, dirigiéndose para ello expresamente a la memoria, la conciencia y sensibilidad social del observador. Es lo que hace Lucía Cuba en su proyecto de arte crítico "Artículo 6 ", que se genera en el marco de una matriz conceptual con fuertes implicaciones en la historia reciente del Perú. El resultado: la creación de un conjunto de prendas — objetos de arte que funcionan como cronica de lo ocurrido de los 90, en el Perú, con las esterilizaciones forzadas en el ámbito andino indígena, que es llevado a diferentes escenarios para interactuar con el público. Estamos ante una "interarticidad" (Parret, 2006: 96), construida en base un proyecto de semiótica de la memoria, donde se registra la presencia de tiempo pasado con sus trazas o inscripciones.

Es un proyecto que remite directamente a un contexto historico reciente al cual enfoca de manera crítica y cuyo discurso conceptual incorpora los temas de la identidad peruana, de los derechos humanos y culturales, de la discriminación sociopolítica y cultural en el Perú, de la memoria colectiva y su rol en el actuar social de la comunidad. Al mismo tiempo, su discurso artístico expresivo integra la creación y la producción de objetos con condición heterogénea y funcionamiento plural — arte, prenda, discurso político — incorporados al diseño y realización de instalaciones, performances, desfiles, videos, fotografías, como

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

estructuras de diálogo con diferentes públicos. Esta segunda dimensión es tan importante como la primera, tratándose de la finalidad de llegar a la mayor cantidad de gente posible, a través de sus diferencias. El arte, para Lucía Cuba, puede generar expresiones que asuman la acción social como proyecto comunicativo y formativo de valores en la comunidad, a través de sus representaciones y mensajes, desarrollando un pensamiento crítico con capacidad de implicar a la gente y comunicar los valores incorporados. Para ello, opta por una pragmática basada en referentes vivenciales cercanos. Lo hace en este caso adí como lo hizo en el caso de proyectos anteriores, como en el Proyecto Gamarra, que exploró el mundo del Emporio Comercial de los pequeños y medianos productores emergentes de Lima o el Proyecto Procesos Peruanos donde profundizó en el diálogo entre lo local y lo global.

2. El proyecto "Artículo 6"

El proyecto " Artículo 6" remite directamente a las infracciones cometidas entre 1996-2000 en contra del Artículo 6 de la Constitución Política del Perú cuando más de 300 000 mujeres y 16 000 hombres fueron esterilizados sin su conocimiento como parte de la política de control poblacional del gobierno de Alberto F. Fujimori, que resultó en la práctica una política vertical y discriminatoria. El Artículo 6 contempla el objetivo de difundir y promover la paternidad y maternidad responsables, reconociendo el derecho de las familias y de las personas de ser informadas debidamente y de decidir en cuanto a su planificación familiar. No obstante, hubo unas 2 074 denuncias de esterilizaciones forzadas, precedidas por información falsa y engaños por lo cual las AQV's (Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria) no cumplieron debidamente con la condición de voluntariado. Muchas de las víctimas no hablaban el español como lengua materna y no entendieron de qué se trataba; además, por las condiciones precarias de los establecimientos de salud, hubo complicaciones, hasta muertes. Evaluando lo ocurrido, resulta que no se tomó en cuenta el contexto y la cultura de la gente, su visión y prácticas en salud sexual y reproductiva. Los hechos son conocidos pero faltan aún investigaciones y medidas, por lo cual una postura crítica ciudadana es fundamental para los casos denunciados y, por lo general, para un pensamiento crítico que aporte a la consideración del otro, como ser humano y cultura (Figura 1).

Ante esta situación histórica, fue planteado "Artículo 6: Narrativas de género, fortaleza y política", un proyecto interdiscplinario que se elaboró y realizó en 2012, construido en la interscción arte — historia, que su autora caracteriza como activista y cuyas funciones son informar sobre lo ocurrido y generar una





Figuras 1 y 2 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente: http://www.luciacuba.com/art6-accion1.php

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente: http://www.luciacuba.com/art6-accion1.php

narrativa de las interaciones entre el género femenino en el ámbito de los Andes, los objetivos del empoderamiento de género en el Perú, con consecuencias en el cambio de roles y desempeños, y la política, como marco general y particular de acción, derechos y deberes. El proyecto nació en Cusco, en un primer contacto con la Asociación de Mujeres Esterilizadas Forzosamente de Cusco — AMAEFC — en Ankawasi. Se desarrolló en Lima y Nueva York y se presentó desde 2012 en el Perú y en Estados Unidos, en galerías, espacios urbanos y pasarelas. Una pieza, con la Ley General de Salud impresa, fue exhibido por Lady Gaga, en una entrevista para la cadena MTV. La presencia del conjunto de piezas en Cusco, en la Tercera Bienal del Diseño de los Andes, en octubre del 2013, marcó un momento especial por el regreso del proyecto al punto inicial de su construcción.

El proyecto rescató y profundizó en el valor documental de la referencia histórica, utilizando los testimonios de las víctimas, fragmentos de discursos de políticos, las investigaciones de derechos humanos realizadas en torno a lo sucedido y las leyes, básicamente para el diseño de las telas. Las telas se transformaron en textos, rescatando el origen etimológico de la palabra texto : textus signficaría textura, tomando en cuenta el hecho de que proviene de tejer (textere, texui, textum). La tela — texto funciona como una traza de la memoria, mientras que la memoria misma es una práctica sistematizada de la textualización. La composición tridimensional de las prendas enfatizó la semántica de la denuncia de los abusos cometidos y del sufrimiento experimentado, así como de las perdidas ocasionadas en la visión del mundo y el reconocimiento de sí de las víctimas. El vestido rasgado, los amarres y los desgarres, los signos de duelo, el ocultamiento de la cara, la trenza invertida ingresan en redes isotópicas morfosintácticas, cuyo valor argumentativo es resaltado en la presentación de los objetos-prendas en la pasarela de moda, mediante una perfomance que rompe con el patrón de las expectativas del público presente e irrumpe agresivamente con la verdad histórica en un espacio emblemático de la sociedad de consumo como es el desfile de moda. La pasarela es uno de los escenarios empleados; otros son la galeria de arte y el espacio urbano; otros recursos son proporcionados por la fotografía y el video (Figura 2).

Lucía Cuba ha mostrado siempre un evidente interés por ingresar en espacios considerados "convencionales" con proyectos artísticos con conciencia social, reivindicando en este sentido las construcciones alternativas propuestas por diseñadores como Rei Kawakubo, David Delfin, Henrik Viskov, Walter Van Beirendonck, Otto Von Busch, Pascale Gatzen, entre otros, quienes construyeron nuevos soportes para desarrollar la convergencia entre lo crítico, lo estético y lo político. La opción de Lucía Cuba por la creación de vestuarios

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012).
Fuente: http://thisispaper.com/Lucia-Cuba-Articulo-6/
Figura 5 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente:
http://www.revistann.com/tag/moda/
Figura 6 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012).
Fuente: http://www.revistann.com/tag/moda/

que intervengan en la cultura con hechos sociales a través de los significados incorporados se basa en la practicidad, la funcionalidad y el simbolismo del vestuario, valores definitorios en relación a cómo los individuos se representan y actúan. El vestuario se construye como arte — objeto y opta por las estrategias de interacción con el público a través del arte — performance y sus herramientas, la fotografía, el video, la intervención en el espacio público y / o natural. El recurso fundamental es la referencia. Las características de indumentaria del vestuario y la referencia a sus vivencias cotidianas aseguran la implicación del público (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

3. Arte — objeto y arte — performance

Se trata de una re-escritura retórica, pasional y cognitiva del caso histórico de discriminación en un proyecto de arte — objeto y arte — performance. El uso del vestuario implica no sólo apelar al valor que el usuario considera parte de la prenda, para expresar su mundo interior y entablar un discurso social, sino también valorar su rol fundacional con respecto a la caracterización de un destino, una condición o un acontecimiento (Figura 6, Figura 7). Teatralmente hablando, el vestuario es el congelamiento de un personaje o una persona en una instancia de su vida. En este sentido, la creación del vestuario del proyecto significó el congelamiento de las victimas en la condición de la violación de sus derechos, de su voluntad, de sus cuerpos, la cual se expone enfáticamente ante los demás, luchando contra la ignorancia y el olvido. Es un vestuario trágico, que se convierte por la fuerza de su dolor en el portador del discurso denunciante, amplificado y expandido gracias a las herramientas para su comunicación en variados escenarios locales, regionales o internacionales.

El objeto — prenda articula recursos de arte y diseño. La vocación informativa y el impacto argumentativo del diseño, así como sus técnicas de modulación e impresión textil que utilizan fotografías y textos testimoniales, se conjugan con la composición tridimensional significativa del objeto-prenda y su presentación — actuación en la modalidad dinámica de la performance y la modalidad estática de la instalación teatralizada. El proyecto, en sus dos componentes, usa la referencia como una estrategia que remite al contexto histórico y cultural: histórico para identificar el caso, con las huellas de la violencia y la perdida, referidas por las imágenes icónicas y tipográficas de lo acontecido; cultural por el uso de las estructuras de la vestimenta femenina andina, con sus capas sobrepuestas. Los íconos representativos para la cultura andina se actualizan en las creaciones tridimensionales y seriales de las prendas, articuladas internamente en la densidad sintáctica de la modulación por ritmo y cromatismo, como

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente: archivo de la Tercera Bienal de Diseño de los Andes.

factores de integración; y contextualmente por redes referenciales ancladas en la memoria colectiva. Un apoyo esencial en este caso lo proporciona la trenza usada por las portadoras de las prendas, elemento tipico del porte de la mujer andina, que sirve ahora para ocultar la cara: signo de duelo, de perdida, de agravio a la identidad y de dolor. Pero también de denuncia y exigencia. El discurso polifónico de la identidad de la mujer andina encuentra en esta representación de las consecuencias el punto crítico que el proyecto resalta y que requiere de una co-enunciación activa y abastecida por los contenidos e iconos de la memoria colectiva de la comunidad.

Conclusiones

En medio de su gran diversidad conceptual y formal, el arte ingresa en el territorio de la interdisciplinariedad en busca de una mirada multidimensional, que le permita explorar las complejas realidades del presente. Desde un arte con vocación crítica, Lucia Cuba se relaciona con la cultura peruana a través de lo cotidiano, descubriendo en sus acontecimientos sentidos y valores esenciales para la vida de la gente. La investigación y la organización semiótica de los signos en discursos en que el arte interviene en la historia le proporcionan la base para un diálogo sostenido con el público, quedando demostradas las posibilidades de intervención del arte en la memoria colectiva y los proyectos de vida de la gente.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referencias

Fontanille, Jacques (2006). *Semiótica del Discurso*. Lima: Universidad de Lima- Fondo Editorial.

Fontanille, Jacques (2008). *Soma & Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima- Fondo Editorial.

Fontanille, Jacques y Claude Zilberberg (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima- Fondo Editorial.

Jameson, Frederic y Žižek, Slavoj (1998). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires : Paidós.

Landowski, Eric (1986*). Los proyectos sociales de la semiótica. Investigaciones Semióticas, I*. Madrid: CSIC.

Parret, Herman (2006). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Universidad de Lima — Fondo Editorial.

Parsons, Michael (2002). *Como entendemos el arte*. Barcelona: Paidós.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Semiosis antropófaga e hibridación cultural en la obra de Ana de Orbegoso

Anthropophagic semiosis and cultural hybridization in the art of Ana de Orbegoso

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU**

Artigo completo submetido a 23 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Peru, artista visual (grabadora, fotografa y videasta). Licenciatura en Filología Románica de la Universidad de Bucarest, Licenciatura en Linguistica y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas en la PUCP, y de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM. Directora del Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual PUCP; Directora de la revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte, Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

** Peru, diseñadora. Licenciatura en Arte, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); Maestría en Humanidades en la PUCP

AFILIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte, Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.edu.pe

Resumen: "Vírgenes Urbanas" es un proyecto fotográfico que interviene pinturas religiosas coloniales de la Escuela de Cusco, de la mitad del siglo XVII, símbolo del poder del colonizador, y las re — plantea con nuevos signos que remiten directamente a la descendencia de las antiguas víctimas. Esta investigación tuvo como objetivo analizar el sincretismo cultural como fuente para la construcción de este proyecto de Ana de Orbegoso, artista visual peruana.
Palabras clave: Sincretismo / efecto de sentido / hibridez / presencia / ausencia.

Abstract: *"Urban Virgin" is a photographic project that involved colonial religious paintings of the Cusco School, half of the seventeenth century, symbol of the power of the colonizer, and the re — poses with new signs that refer directly to the descendants of the former victims. Objective of this research was to analyze the cultural syncretism as a source for the construction of this project of Ana de Orbegoso, Peruvian visual artist.*
Keywords: *Syncretism / effect of sense / hybridity / presence / absence.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

"Jugamos con la idea de representación " escribía Michael J. Parsons (Parsons, 2002: 202) : jugar con las representaciones icónicas de la Virgen María para producir imágenes híbridas de lo sagrado femenino con una contundente intervención del ahora profano y cotidiano es, para Ana de Orbegoso, no sólo jugar con la idea de representación sino también con una tradición cultural que remite a la época de la Conquista española y al complejo fenómeno de sincretismo que se inicia a partir de entonces y que , actualmente, se ha convertido en una dimensión fenomenológica de la identidad peruana.

1. La representación sincrética

La representación religiosa icónica en los principios de la Colonia experimentó tempranamente una hibridación en cuanto a sus características de portadora de discurso, al ser intervenido el concepto religioso así como sus representaciones físicas y simbólicas por una red de signos provenientes de la cultura indígena, sobre todo de su concepción mítica de la naturaleza y del carácter integrador de su visión del mundo. Los procesos de hibridación resultantes se notan, por ejemplo, en la intervención de los elementos florales a través de los cuales se asoma la Naturaleza Madre, sobre todo en las representaciones de la Virgen. Los efectos de sentido implicaron no sólo la asociación de dos tradiciones culturales de lo sagrado y lo profano, sino también el nacimiento de un nuevo patrón de representación que dejaba entrever el proceso de apropiación y reinterpretación cultural del modelo impuesto. Hay que recordar que el modelo impuesto por la Conquista y la Colonia se debe al rol evangelizador y didáctico que las imágenes de lo sagrado asumían, reemplazando en gran medida el rol del idioma, por lo menos en los principios. En este sentido, la hibridación era permitida como puente intercultural para el funcionamiento del discurso religioso. Además, los modelos que llegan a la Colonia peruana eran a su vez el resultado de una constante incorporación de rasgos significantes, creando la conciencia de cierta diversidad expresiva en cuanto a la transmisión del mismo significado. El camino recorrido desde la pintura bizantina y medieval hasta los maestros italianos y españoles había puesto de manifiesto esta realidad. La diversidad de técnicas complementaba la diversidad de rasgos icónicos: se usaban las técnicas del temple al huevo, el óleo, el dorado para los fondos y los brocateados sobre las pinturas. De este modo, se generó un substrato de creación receptora de la hibridez de los recursos expresivos, materiales y figurativos sobre el cual emergerá la iconografía andina que la Escuela Cuzqueña (XVI -XVIII) transformará en un ampliamente aceptado referente de la identidad

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

peruana. Pertenecen a la Escuela Cusqueña, entre otros, Diego Quispe Tito; Basilio Santa Cruz Pumacallao, de ascendencia indígena; Diego Cusi Guamán, al cual se le atribuye la ornamentación parcial de las iglesias de Chinchero, Sangarará y Andahuaylillas, monumentos del arte universal; Juan Zapata Inca, con un singular sincretismo en que prevalecen los fuertes colores de la tradición textil andina; Marcos Zapata, conocido por sus representaciones marianas, de una mística belleza, que acostumbraba mezclar lo alegórico cristiano con lo profano. Desde los inicios, el pintor y sacerdote jesuita italiano Bernardo Bitti había introducido el manierismo en la pintura cuzqueña, caracterizado por el tratamiento alargado de las figuras, colores fríos y escorzos. Otras influencias importantes ejercieron el barroco de Zurbarán y el detallismo de la escuela flamenca. Los pintores locales, como Diego Quispe Tito , el pintor de mayor representatividad para la Escuela Cusqueña, cuya obra es ejemplar para el sincretismo entre el indigenismo cuzqueño, el manierismo y el barroco europeo, intervienen con sus propios referentes, que comparten el escenario con los elementos europeos: aparece así la ornamentación con plantas, flores y pájaros locales, estos últimos pintados con colores intensos, sobre árboles de espeso follaje; la esquematización lineal inspirada en el geometrismo de la cultura inca; cierta libertad en la perspectiva, que remite a las representaciones indígenas; el interés por el paisaje, a veces más importante que los personajes; la introducción de elementos de la vida cotidiana, como la Virgen hilando a la manera andina. El siglo XVIII aportó la técnica del estofado o brocateado, la aplicación de oro sobre las aureolas de los santos o sobre sus vestiduras. La Escuela Cusqueña creó así un estilo, que hoy en día llamaríamos estilo semiótico, de representación sincrética, basado en un conjunto de rasgos aspectuales, existenciales y tensivos recurrentes, articulados en una composición conceptual y material híbrida, que se da a conocer en tanto que efecto de sentido básicamente a través de su sintaxis modal. Las combinaciones modales que resultaron de la historia del sincretismo pictórico ejemplificado por la Escuela Cusqueña se transformaron — a partir del siglo XIX — en productos de uso estereotipado, dispositivos modales que se actualizan en productos en serie.

2. Presencia y ausencia

Las variedades de la presencia de la Virgen María en las pinturas coloniales y especialmente de la Escuela Cusqueña son variedades enunciativas, que implican tanto a los autores como a los observadores, a través del estilo de la expresión y del estilo del contenido. Crean al mismo tiempo una predisposición para la comprensión e interpretación de la hibridez, que pasa por la aceptación del

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

acoplamiento, de la junción o de la fusión de lo diferente. La hibridez y sus significados transforman la obra en un acontecimiento, que se beneficia de la potencia interpeladora de la composición heterogénea. Esta virtud, generadora de efectos que implican al observador en una lectura cultural de lo representado, es proyectada por Ana de Orbegoso en una serie de representaciones actuales de la Virgen María, que construyen nuevas interacciones a partir de los cuadros de la Escuela Cusqueña, reemplazando los rostros de las Vírgenes con rostros de mujeres andinas actuales, a la vez que incorpora nuevos signos de los escenarios actuales en el entramado de la representación. Este proyecto, compuesto por doce obras que la artista viene exponiendo en galerías y en intervenciones urbanas, estáticas o móviles, es un homenaje al presente, *hic et nunc*, desde la fotografía, sin alterar las facciones y dejando bien en claro el recurso, dando otras dimensiones al acto de apropiación: de poder y de afirmación de lo femenino, desde el espacio local, juntando rasgos simbólicos de procedencia sagrada y profana.

Se reemplazó el mensaje teológico tradicional con una lectura de género y cultura anclada en lo local, aprovechando la apertura operada por el sincretismo de la Escuela Cusqueña, y enfatizando el proceso de generación de la identidad internalizado en la manifestación cultural híbrida, a partir de una construcción de sentido que se asume como proyecto, con extensos puntos de contacto con la Teología de la Liberación del Padre Gutiérrez (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Las representaciones que emergen de este nuevo conjunto de interacciones se construyen en torno al presente con el advenimiento de un sentido nuevo, abierto a las interpretaciones. Para lograrlo, se incorporan los signos del pasado histórico del Perú, Machu Picchu, las catedrales coloniales, las calles republicanas; el niño o los niños en los brazos de la Virgen; los angelitos niños de la calle; el bordado andino; las danzas de la sierra y de lo costa, la bandera peruana; paisajes andinos; flores.

La nueva iconografía introduce una refundación de lo social, basada en la memoria colectiva, apelando a la motivación crítica del sujeto — observador, para encontrar una respuesta ante el cambio (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). El cambio ocurrido, por la introducción de los elementos cotidianos, esta vez del yo-aquí-ahora, nos lleva al territorio de las desapariciones y las apariciones, o las ausencias y presencias. ¿Porque desaparece el rostro de la Virgen, tal y cual había cruzado los siglos como símbolo de su trascendencia? Porque aparece el rostro de una mujer andina ? El cambio, más allá de la ausencia de lo que fue y la presencia de lo que es, significa afirmación y nuevo comienzo. No es una ruptura sino una intersección y una transición. Entre los dos estados, el antiguo y el nuevo, hay una discontinuidad que liga el antes y el después.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · *Ana de Orbegoso, La Virgen Inmaculada*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 2 · *Ana de Orbegoso, La virgen de Belén*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 3 · *Ana de Orbegoso, La Virgen del Sur*. Fonte: Orbegoso (2006).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 4 · *Ana de Orbegoso, La Virgen de la Trinidad*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 5 · *Ana de Orbegoso, La virgen del Norte* . Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 6 · *Ana de Orbegoso, La Virgen de las Aguas*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 7 · *Ana de Orbegoso,Nuestra Señora de Cocharcas*. Fonte: Orbegoso (2006).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Cuando esta discontinuidad que funciona como conexión simbólica se instala en una estrategia que pretende configurar y gestionar la identidad del sujeto colectivo, como es el caso de las Vírgenes Urbanas (Figura 9, , Figura 10) se produce una emergencia del sentido desde las mismas fronteras de lo sagrado y lo profano, lo antiguo y lo nuevo, lo impuesto y lo apropiado, que propone ajustes y nuevas regularidades que van definiendo este juego con las connotaciones, entre las cuales sobresale lo que Eric Landowski (Landowski, 2009) llamaba la regularidad de la irregularidad.

3. La regularidad de la irregularidad

Las "Vírgenes Urbanas" son representaciones que nos comunica su condición pasional en enfrentamiento con lo establecido. Es un proyecto que apela a nuestra capacidad de repensar lo que damos por sentado y nos incluye en el rediseño permanente de una identidad colectiva, desde la perspectiva que escogemos. Las piezas que lo integran practican una irregularidad que podríamos definir como la tensión entre el cuerpo presentificado (apoyado en la iconografía del cuerpo sagrado, de aquellos tiempos) y el cuerpo vivido (que valora el cuerpo profano, del aquí — ahora). Entre los dos se tejen acciones que podríamos identificar como modificaciones o invasiones o mutaciones y que apuntan hacia el horizonte del devenir. Ana de Orbegoso es una artista visual peruana que, en toda su trayectoria, desarrolló a partir de la fotografía complejas representaciones de la identidad donde el cuerpo funciona como el eje significante que actúa incorporando signos para expresarse, por ende para ser. El cuerpo aparece a menudo en el conjunto de su obra desnudo y revestido de una gestualidad emocional en permanente movimiento o, por lo contrario, inmovilizado en un vestuario recargado de los signos de su cultura. Puede aparecer fragmentado o aglutinar mundos en su entorno. La identidad se construye en todos estos casos como una lectura dialéctica del devenir, anclada en el imaginario colectivo, de donde extrae signos, emociones y valores. El proceso antropofágico simbólico, que juega con la dicotomía identidad — alteridad, para crear muestras del ser / estar en el mundo como individuo que es parte de una cultura y una sociedad, es constante en su obra. En el caso de "Vírgenes Urbanas", el cuerpo presentificado y el cuerpo vivido son parte de una puesta en escena que cultiva la sobreposición y la polifonía, recursos que, más allá del juego re-escritural practicado sobre el cuadro religioso, crean un entre — lugar del discurso que marca las imágenes con las huellas de temporalidades paradójicas y contradictorias. Esta es la irregularidad constante en el conjunto de la serie. Por otro lado, el hecho de que los signos remiten a otros signos, las imágenes a otras imágenes,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 8 · *Ana de Orbegoso, La Virgen del Carmen*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 9 · *Ana de Orbegoso, La Virgen de la Merced*. Fonte: Orbegoso (2006).
Figura 10 · *Ana de Orbegoso, Pachamama* (2006). Fonte: Orbegoso (2006).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

el discurso emergente a otros discursos ocasiona una confusión semántica que es la expresión de todas las redes y distancias actualizadas en la composición, que, por otro lado, puede ser vista como una conjunción, o la absorción del otro. He aquí la intimidad de esta semiosis antropófaga practicada por Ana de Orbegoso a través de este proyecto, que implica la semejanza (en base al género) , la atribución (de los valores de lo sagrado y lo profano) y la transferencia (en el territorio recuperado de la integración de lo sagrado con lo profano según la visión andina). Es así como la imagen se transforma en evento o acontecimiento que va en el sentido de la de-colonización del imaginario peruano.

Conclusiones

El filósofo peruano Aníbal Quíjano, al hablar de la colonización del imaginario, la relacionaba a la suspensión de saberes y lenguajes con consecuencias en la construcción mental de individuos y grupos, al igual que el historiador francés Serge Gruzinski, quien llamaba la atención sobre la capacidad de las transformaciones expresivas de modificar la percepción de lo real y de lo imaginario de individuos y grupos. Ana de Orbegoso procede a construir en " Virgenes Urbanas " un presente de la percepción desde la perspectiva de la recuperación y la expresión de la identidad local poniendo en acción una semiótica intercultural que no sólo presta atención a la interacción y el diálogo entre las culturas en contacto, con la consiguiente hibridación de los productos culturales, sino también a la afirmación de una cultura e identidad que asume el poder a través de la expresión de un nuevo imaginario. El hecho de que las culturas se alimentan entre si permanentemente se complementa con la apropiación de la hibridación resultante por parte de la identidad originaria, la cual se había visto sometida y cambiada.

Referencias

Burke, Peter (2001). *Lo visto, lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Editorial Crítica.

Fábregat, Claudio (1998). *El mestizaje en Iberoamérica.* Madrid: Editorial Alambra.

Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Paidós.

Landovski, Eric (2007). *Presencias del otro.* Lima: Universidad de Lima — Fondo Editorial.

Landowski, Eric (2009). *Interacciones arriesgadas.* Lima: Universidad de Lima — Fondo Editorial.

Mesa, J. y Gisbert, T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña.* (T. I). Lima: Biblioteca Peruana de la Cultura.

Parsons, Michael (2002). *Como entendemos el arte.* Barcelona: Paidós.

Orbegoso, Ana de, (2006) *Virgenes Urbanas* [Consult. 2014] Disponible en http:// virgenesurbanas.com/galeria/

Quijano, Aníbal (2000) . "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander. Caracas: FACEs/ucv/Unesco.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A memória e a ruína em Ulysses

The memory and the ruin in Ulysses

MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, Designer de Produto pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), com Especialização em História da Arte, Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa (FAPESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Grupo pesquisa de História da Arte: Imagem — Acontecimento. Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-001, Brasil. E-mail: monicapjuergens@gmail.com

Resumo: O principal objetivo que busco com este artigo, é analisar as principais características da obra do artista José Rufino em uma abordagem que remete à questão da memória e do esquecimento que o artista evoca em seus trabalhos, tema recorrente na arte contemporânea. Para essas reflexões pretende-se utilizar especificamente sua obra intitulada Ulysses, montada com ruínas encontradas em escavações na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras chave: memória / esquecimento / ruínas / José Rufino.

Abstract: *The main objective of this article is to analyze the main characteristics of the work of artist José Rufino an approach which refers to the issue of memory and forgetting that the artist evokes in his work, a recurring theme in contemporary art. To these reflections are intended to be used specifically his work entitled Ulysses, riding with ruins found in excavations in the city of Rio de Janeiro.*

Keywords: *memory / forgetting / ruins / José Rufino.*

Introdução

Na obra de Rufino os objetos ganham novas funções, funções de resgate à memória, uma forma de se evitar o esquecimento, trazendo ao conhecimento questões do passado. O artista reconstitui um pedaço da memória da cidade do Rio de Janeiro, na Fundação Casa França-Brasil. Em sua obra intitulada

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ulysses, trata os objetos como se estivesse em uma escavação arqueológica.

Em *Ulysses,* desloca o urbano para o espaço expositivo e mistura camadas de tempos, buscando na cidade, objetos que constituem o corpo do gigante construído no local. Este corpo é uma unidade feita de fragmentos, partes desencontradas e estranhas que não são do mesmo objeto, mas formam esse corpo único. Retira objetos da cidade, pois ela está em uma espécie de reconstrução devido aos eventos que irá sediar — Copa do Mundo e Olimpíadas, com isso questiona como será o futuro desta cidade que não se deixa envelhecer.

Ulysses no Rio de Janeiro

No 7º conto de sua Odisseia, Homero relata como Ulisses passa por um naufrágio na Ilha de Esquéria, quando retornava à sua terra natal. É encontrado pela filha do rei e permanece na ilha por três dias. Na sua festa de despedida, conta sua história aos presentes. Ulisses narra às três tentações de esquecimento pelas quais foi exposto. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu livro "Lembrar, escrever, esquecer", a luta de Ulisses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a própria memória. Ulisses passa por povos pacíficos, que não matam, ao invés disso oferecem ao herói, o eterno esquecimento, esquecer e ser esquecido é pior que a própria morte.

José Rufino é geógrafo, com Mestrado em Paleontologia, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, a partir de evidências catalogam as espécies encontradas cientificamente. José Rufino planeja, projeta suas obras como se fosse tratá-las cientificamente, mas como são objetos de arte, em um dado momento elas sofrem um desvio. Como cientista ele não pode criar, deve se ater aos fatos, aos registros. São opostos que se complementam e que de certa forma ele também traz em suas obras como a oposição da vida e da morte. Exumar, desenterrar, catalogar, tão trabalhos de um paleontólogo, que o artista transporta para suas obras, não apenas em *Ulysses*.

O artista, no Catálogo da exposição *Ulysses*, cita que:

> *Sabia que seria ao mesmo tempo relíquia e restolho de uma escavação arqueológica anárquica. Deveria então ser um anti-herói, carregado de citações históricas, impregnadas nas suas partes, mas cuja estratigrafia estaria completamente embaralhada em suas não camadas de ferros oxidados, madeiras apodrecidas, pedras de cantaria e todas as outras coisas exumadas que pudessem aparecer.* (Rufino, 2013: 09)



Figura 1 · *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012 (*Site specifc*) — Fonte: própria

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O artista se apropriou de objetos que já foram utilizados e estavam abandonados, ruínas como portas, janelas, arquivos, gavetas, escrivaninhas, pedras, cordas, todos encontrados na cidade, muitos deles soterrados por outras construções. Aqui entra a sua formação científica como paleontologista. O cientista complementa o artista. Como paleontologista ele estuda espécies desaparecidas, busca memórias do passado, como rastros e vestígios de outras civilizações. Com as ruínas encontradas, constrói seu gigante, uma nova ruína, a ruina final. Paulo Leminski (2011), em "A Nova Ruína", considera a ruína o sentido final de tudo e a obra de José Rufino é um exemplo físico disso, é a própria antiarquitetura e antiengenharia que cita Leminsk, é o que resta, o que ficou, é constituída por fragmentos da memória e tempos diversos (Figura1).

Não é apenas a dimensão da obra que impressiona, mas os materiais utilizados, a possibilidade de "entrar" no corpo de *Ulysses*. Tudo tem relação com o corpo, com as sensações e a memória, são rastos de outros tempos. Esses mecanismos da memória podem ser comparados a um arquivo. O arquivo é formado a partir de uma seleção de rastros, portanto, o arquivo começa ali onde o rastro se organiza supondo que o rastro é sempre finito (Derrida, 2012: 131). O rastro é a própria memória e a memória pode ser considerada um inventário, pois nela estão as experiências, que ficam catalogadas. Essas experiências são registro de episódios e sensações já vivenciadas, tanto a memória como o inventário são tipos de armazenamentos.

Convém ressaltar que para Gagnebin (2006), o rastro é fruto de um acaso, não "produzido" com a intenção de significar algo, eles não são criados, mas sim deixados ou esquecidos.

> *Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas instalações para seu pequeno museu para o resto do mundo.* (Gagnebin, 2006:118).

O próprio artista pode ter se apropriado desse conceito de arquivo relacionado com a memória e com o rastro, quando coloca gavetas na cabeça de *Ulysses* (Figura 2). Essas gavetas estão abertas e outras fechadas, algumas possuem pedras e outras estão vazias. Seriam essas pedras as lembranças que fazem o herói seguir viagem e voltar a sua terra natal? As pedras são suas memórias, o peso de seu passado e de histórias já vivenciadas, o peso de sua consciência que impede o herói de cair nos encantamentos que o impedem de retornar. Em um arquivo, construído com gavetas e lembranças, podemos acessar o que escolhemos, o

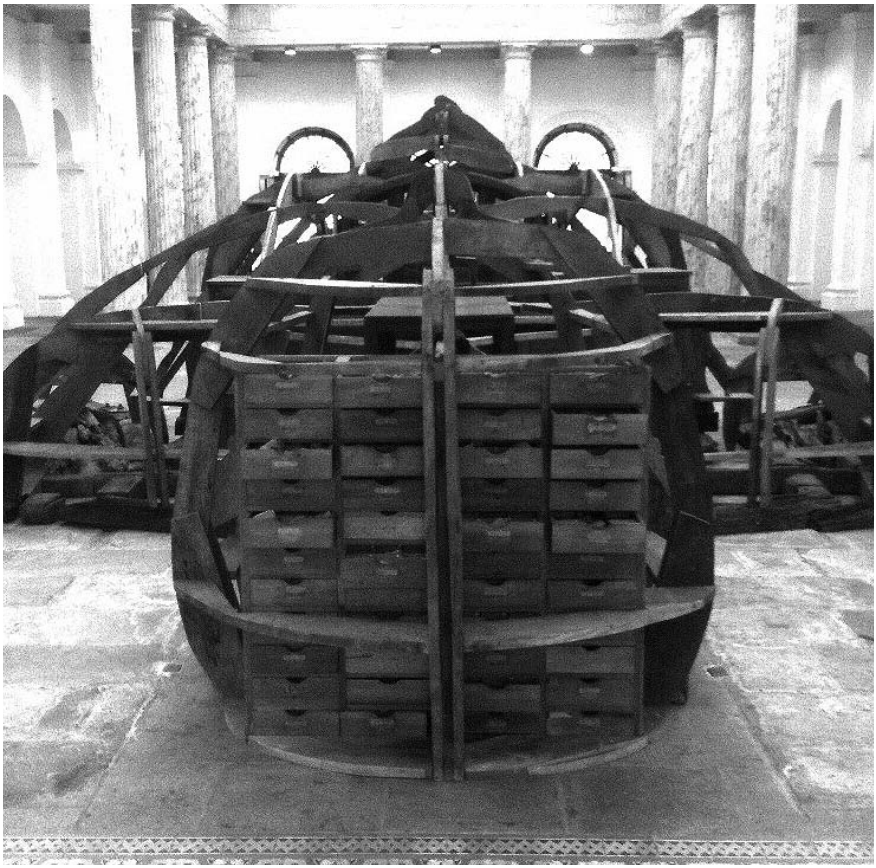


Figura 2 · Detalhe de Ulysses, Fundação Casa França-Brasil, 2012 (Site specifc)
Fonte: própria

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

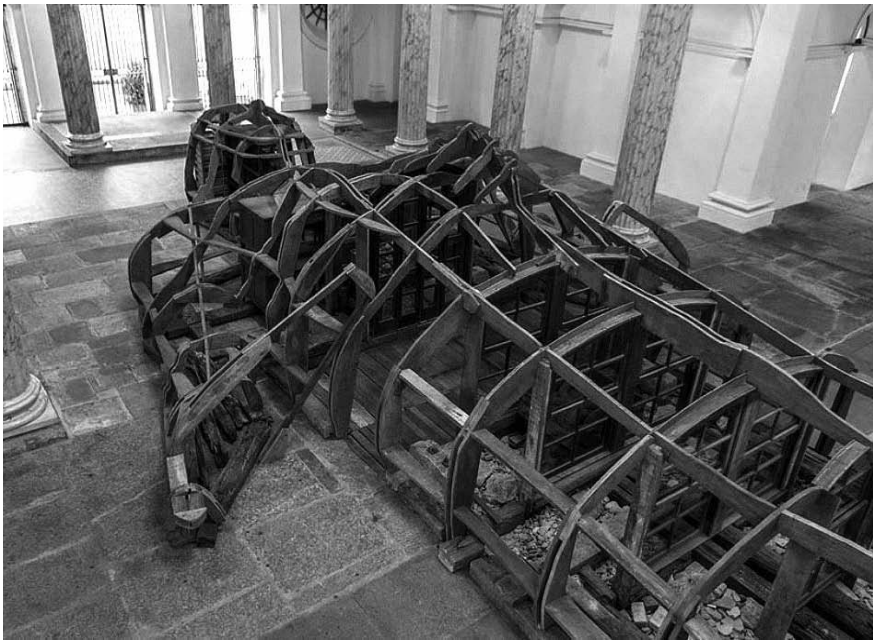


Figura 3 · Detalhe de *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012, Foto de Sergio Araújo (2012)
Fonte:www.joserufino.com/site/obras

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

que queremos trazer para o presente, fazemos esse movimento constante de mistura de tempos.

Para Walter Benjamin, em sobre o conceito de história, a história é objeto de uma construção cujo lugar é um tempo impregnado de agoras pelos quais cada presente comunica-se com os diversos passados, fatos e lugares. O tempo não é homogêneo, mas sim constituído de vários tempos, assim como *Ulysses* e "sua estratigrafia embaralhada", como cita José Rufino. O artista ainda cita que seu *Ulysses* é uma coleção de pedaços, é um corpo museográfico no sentido que é construido com pedaços de várias épocas e está exposto, no entanto não possui uma leitura linear, é um monstro de museu, pois suas partes estão embaralhadas, dificilmente nomeadas e catalogadas.

Para entender esse conceito de mistura de tempos, muitas vezes é necessário ter uma visão deslocada. Olhando de perto, conseguimos olhar as partes e os detalhes, mas não conseguimos ter a visão do todo. Diante do gigante construído na Casa França-Brasil, conseguimos percorrer seu corpo descansando, é possível observar os detalhes da construção e das ruínas que foram reunidas naquele corpo, mas é impossível olhar o todo. É possível identificar os objetos que constituem o corpo, como é possível entrar no corpo, Podemos demorar percorrendo todo o corpo, estar fora e dentro da obra, podemos fazer parte de *Ulysses*, morar em seu corpo.

Segundo Flávio de Carvalho,

> *Para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. O homem, dentro do ambiente, tem visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo, enquanto que o homem afastado, o homem em vôo enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo. O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em vôo, é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos* (Carvalho, 2005: 41).

O ato de caminhar, o deslocar-se fisicamente no espaço e a experiência na qual o corpo é colocado, articulam outros tempos, resgatam memórias que acompanham esse deslocar. Esse constante movimento para olhar a obra, essa aproximação e distanciamento, transportam o observador para outro lugar, para o lugar da memória, em que não existe uma ordem para acessar os acontecimentos e as lembranças, elas permanecem embaralhadas (Figura 3). Constatou-se que esse delocamento é o mesmo que o autor Flávio de Carvalho (2005) cita, quando considera o que observador em um museu, possui uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

visão ampla dos fatos, pois pode percorrer vários tempos sem uma ordem pré-determinada.

Benjamin estabelece relações entre a lembrança, arqueologia e a memória no texto Escavando e Recordando, no livro Rua de Mão Única e no livro das Passagens. No primeiro ele cita que, uma verdadeira lembrança deve ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, mas também outras de outros tempos, que podem ser relacionadas, como um relatório arqueológico, que não estuda apenas a camada encontrada, mas as camadas que originaram aquele achado. Existe uma espécie de ponto de convergência de todas as informações encontradas, mas a partir desse ponto, podemos tomar vários caminhos de leituras da obra, como em uma escavação arqueológica. No livro das Passagens, Benjamin cita que a modernidade não dá tempo para as coisas envelhecerem, como o que está acontecendo na Cidade do Rio de Janeiro com suas novas construções, e que as cidades nos fornecem uma arqueologia da memória, com o acúmulo de obras, monumentos e objetos.

Conclusão

Na Arte Contemporânea, evocar a memória, nos coloca em um tempo fora de tempo, nos propõe um ir e vir constante trazendo o passado para o presente. Na exposição *Ulysses*, o artista transporta o observador para as memórias da cidade, rastros de seu passado e suas lembranças que aparecem materializadas transformadas no gigante construído com ruínas. É consttruído com objetos que já possuem sua própria história, são ruínas que quando formam o corpo de Ulysses, são ressignificadas. O observador é convidado a participar da memória coletiva da cidade percorrendo e entrando nesse corpo, fazendo suas próprias associações com algo já vivenciado e que ficou gravado como um rastro.

Referências

Araújo, Sergio (2012). *Ulysses*. [Consult. 2013-11-12]. Fotografia. Disponível em: <URL: http://www.joserufino.com/site/obras/>

Benjamin, Walter (1987). *Rua de mão única — obras escolhidas*. v.2. Brasiliense.

Benjamin, Walter (2006). *Passagens*. Tradutor: Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficialdo Estado de São Paulo.

Carvalho, Flávio (2005). *Ossos do mundo — as ruínas do mundo*. São Paulo: Antiqua.

Derrida, Jacques (2012). *Pensar em não ver : escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis : Ed. da UFSC.

Gagnebin, Jeane Marie (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34.

Leminski, Paulo (2011). *Um abc de ruínas — Ensaios e Anseios Crípticos*. São Paulo: Editora UNICAMP, P.172.

Rufino, José (2013). *Ulysses* [Marcelo Campos]. Rio de Janeiro: Imago,.

Adrienne Salinger, microhistorias y *Living Solo*

Adrienne Salinger, microhistories and Living Solo

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual. Professora y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB).

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

Resumen: Adrienne Salinger en su proyecto *Living Solo* nos muestra cómo es nuestro entorno privado en tanto que extensión directa de nuestro ser y opta por las microhistorias a través de un registro testimonial real y efectivo.
Palabras clave: arte contemporáneo / diversidad testimonial / fotografía / microhistorias / Adrienne Salinger.

Abstract: *Adrienne Salinger in his project Living Solo shows us how it is our private environment while direct extension of our being and he chooses for the microhistories across a nominal royal and effective record.*
Keywords: *Contemporary art / nominal diversity / photography / microhistories / Adrienne Salinger.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Estuve casada durante la guerra porque el espíritu de los tiempos era casarse. Los chicos querían tener a alguien a quien dejar y todas esas cosas. Yo me casé con alguien que era muy agradable. Apenas lo conocía, pero creía que era muy sofisticado porque había estudiado en la Universidad Americana de Beirut. Fue dos meses a Fort Wayne y después estuvo embarcado en alta mar dos años.

Nuestra casa era un refugio para las novias de la guerra. Solíamos sentarnos alrededor de la mesa de comer y escribíamos cartas a nuestros amores. No teníamos ni idea de qué era la guerra realmente. Íbamos a ver películas y mirábamos en los telenoticias aquellos pobres chicos rotos en pedacitos. Y decíamos: "Oh, querida, espero que no sean los nuestros". No conocíamos la estupidez de la guerra.

Estuve casada veintisiete años, pero quise dejarlo desde muy pronto. Yo deseaba amarlo. Él no podía ayudarse a él mismo con su pasado igual que yo tampoco con el mío. Fui a cuatro abogados antes de conseguir divorciarme. Fue muy sórdido. Claro que era una persona decente, sabe. No bebía, ni me maltrató, excepto emocionalmente.

La gente creía que era un hogar feliz porque tenía una casa muy hermosa. Empecé a trabajar decorando interiores. Tenía clientes fabulosos. Me temo que no soy una persona práctica. Si iba a un Salón de Muestras, lo compraba todo a golpe de vista, pero no despediciaba nada. Prácticamente no sacaba beneficios. Alquilé este lugar, pero lo convertí en un hogar sin reparar en nada. Se dirá que es extravagante. Bueno, invierto en vivir. Es un buen alquiler. Ellos son muy buenos conmigo porque saben que yo lo cuido. Tengo un jardín. He cubierto la terraza.

La he tapiado.

Cuando tengo dinero, lo gasto. Cuando no lo tengo, lo busco. Al final, ¿cuál es la diferencia? Ciertamente no envidio a nadie. Si he envidiado algo alguna vez, fue un matrimonio feliz. y ahora no envidio ni eso.

Figura 1 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996: Abby Bayouth. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

1.

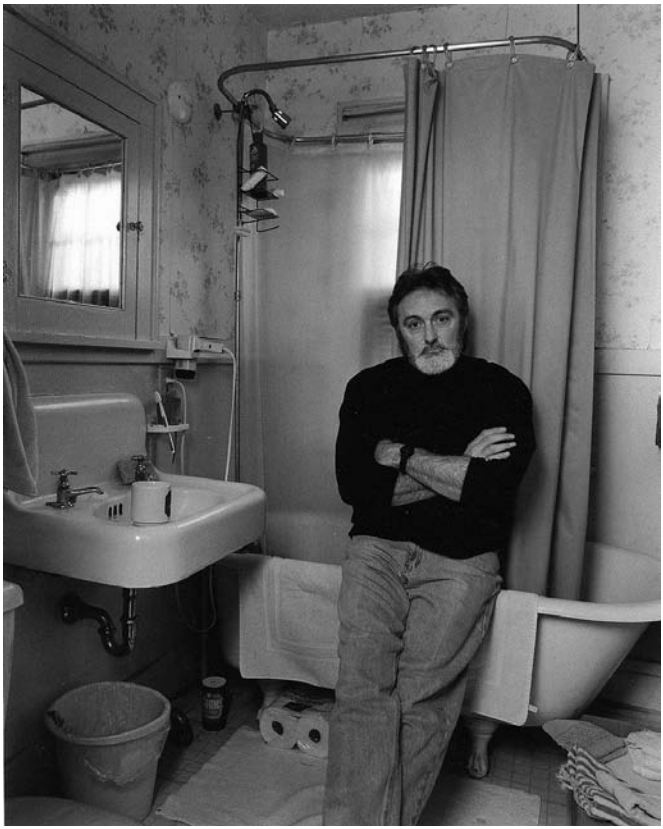
En 1996 y durante una travesía de seis meses de Este a Oeste de los Estados Unidos, Adrienne Salinger (1956, LA) solicita a diversos individuos el testimonio de una circunstancia vital particular: vivir a solas. Para el registro de estas existencias, la artista retrata a los *singles* a través de una imagen fotográfica, en el rincón predilecto de su hogar, y de una grabación videográfica de sus correspondientes relatos autobiográficos. En su versión expositiva, el proyecto titulado *Living Solo,* se muestra en series de ocho *corpus* (grupo enmarcado), conformados por la imagen fotográfica y un texto (Figura 1), extracto éste último de la autobiografía capturada en vídeo. En 1998, se publica, bajo título homólogo, un compendio de 50 de estos *corpus*.

En el prólogo de la publicación, A. Salinger nos explica que, en ese momento en los EEUU, veinticinco millones de personas viven solas, y que las previsiones del US Census Bureau apuntan que la cifra crecerá en los años venideros. Pero también, Salinger comenta que, en el momento en el cual invita a los *single*s a participar en esta obra, la mayoría de ellos, aún viviendo solos, mantenían relaciones de pareja y algunos se hallaban, incluso, en trámites de afianzar compromisos estables. Por tanto, *Living Solo* no refiere tanto cómo vive una persona *made in USA* en solitario, sino cómo se construye y qué apariencia adquiere el espacio personal cuando su configuración es competencia exclusiva de uno mismo (Figura 2).

La tesis del presente artículo es que *Living Solo* pone de manifiesto lo poco o nada coincidentes que resultan la cara pública y privada de una persona, los escasos y frágiles *links* que vehiculan cómo somos en la intimidad, cómo es nuestro entorno privado en tanto que extensión directa de nuestro ser, y cómo aflora la *vita privata* en nuestro rol público o social. Y ello se consigue gracias a la revelación de una serie de microhistorias por parte de una artista que atiende y entiende, de manera ciertamente excepcional, el registro testimonial.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Mis amigos te dirán que yo no soy demasiado revelador. Evito hablar de mí mismo. Todos tenemos dos caras. Yo intento con todo mi empeño tener una sola.

Hay cinco niños en nuestra familia. Yo soy el cuarto. Sin embargo, no hablo con mi familia, y mi familia no habla conmigo. Hubo una disputa después de la muerte de mi madre. Ellos creyeron que yo la estafé y maltraté cosas de su propiedad. Yo tenía firma como apoderado. Hice algunas cosas porque había discutido con ella, y la familia nunca estuvo realmente interesada en conocer la historia completa. Yo cuidé de ella durante un corto año mientras ella agonizaba de cáncer. Ellos nunca entendieron que me endeudé por ello. Es su problema, no el mío. Yo duermo bien. Duele mucho, claro, y es solitario. Mientras mi madre estuvo enferma, yo estuve en contacto con cada uno de ellos cada semana, les ponía al día, les pasaba informes, les dije el poco tiempo que le quedaba para irse y, cuando ella estaba a punto de morir, que debían venir todos a casa. Lo hicieron. Mi mamá fue una gran dama. Fue una dama terrible. Oh, tu sonrisa es muy hermosa, solía decir. Yo no encontraba atractivas (...)

Figura 2 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996: Abby Fanning. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2.

Una propuesta anterior de Salinger, *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*, publicada en 1995, comparte con *Living Solo* un objetivo similar e idéntica metodología y proceso de trabajo. *In My Room...* aborda igualmente cómo somos, cómo nos vemos y/o cómo desearíamos ser vistos, bajo el pretexto temático, en este caso, de la adolescencia. Esta obra agrupa un total de 43 retratos de púberes en sus cuartos, junto a sus respectivas confesiones.

Ambos proyectos *Living Solo* y *In My Room...*, parten de la experiencia autobiográfica de la artista. Si, para *In My Room...*, Salinger evoca tiempos pasados y recuerda cuán singularmente vividos y sentidos fueron los dormitorios de sus, entonces, jóvenes colegas, las permisiones y restricciones habidas en cada uno de ellos y, sobre todo, rememora –no sin cierta nostalgia– la privacidad de aquel primer *coto*; en *Living Solo*, la artista constata su reincidente circunstancia de vivir a solas y se pregunta acerca de cómo viven sus coetáneos una situación similar.

Esta incógnita, verdadero *leitmotiv* de *Living Solo*, conduce a la artista a enfrascarse en un viaje de medio año por los Estados Unidos, desde California a Nueva York, durante el cual fotografía y entrevista a personas de entre 22 y 91 años de edad. Este trayecto vital y artístico permite legitimar a Salinger que no existe el estereotipo, puesto que resulta imposible dibujar un único perfil del vivir a solas en Norteamérica. Por contra, este proyecto atestigua que vivir solo es uno más de los, recientemente denominados, fenómenos transversales (junto a, entre otros, la familia monoparental o el hijo único) que caracterizan su, y por expansión, nuestra sociedad.

También los procederes de ambos proyectos coinciden. Salinger sale a la calle y dice hallar a sus *teenagers* "in malls, restaurants, at the gym, through each other, and from friends" y a sus *singles* "in Laudromats, waiting in line for a clothing sale in a snowstorm, in bookstores, on the street". En los lugares más anodinos, la artista interpela a sus colaboradores y les solicita el documento de una etapa vital (la adolescencia) a los unos y el de una circunstancia vital (el vivir solo) a los otros. E, invariablemente, la respuesta que obtiene es: "Why not?". Tras su consentimiento, la artista acompaña al cómplice correspondiente a su hogar, a la búsqueda y captura de lo que ella contempla como un valioso registro testimonial.

Salinger contempla a cada copartícipe como a un testigo de excepción y su relato es considerado una preciada transferencia de información emotiva, sentimental y vivencial, de la que ella se propone aprehender hasta el más ínfimo detalle. Así pues, con el propósito de lograr el mejor de los registros y para

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

terminar con las semejanzas entre *In My Room*... y *Living Solo*, la artista se provee, en ambos casos, de un equipo de trabajo integrado por "una cámara fotográfica de visión 4x5, un equipo estroboscópico, y un vídeo para fijar el audio sin perder el lenguaje del cuerpo y su matiz". La carga con tan sofisticado utillaje no puede por menos que desvelarnos la preocupación de ésta por una exploración minuciosa en sus escrutinios. Asimismo, la artista atiende, con sumo cuidado, a todos y cada uno de sus colaboradores, porque su proyecto *Living Solo* entiende la aproximación al fenómeno de vivir solo a través de la entrega de una diversidad de testimonios de hombres y mujeres en relación con su existencia a solas. La realidad tan sólo parece rastrearse en tanto que mención posible de la diversidad de posiciones frente a lo real, o así nos lo propone la artista.

De igual modo, a través de su equipo de trabajo, descubrimos una artista consciente de antemano de la complejidad intrínseca a toda transmisión testimonial, en tanto que acto comunicativo. A continuación, se citan algunos aspectos relativos al acto de la comunicación, y que Salinger advierte previos a la óptima captura de los registros. Parafraseando a Albert Serrat, responsable de diversas publicaciones sobre el pensamiento neurolingüístico, la comunicación se lleva a cabo "mediante las palabras concretas que emitimos, el tono, el volumen y el ritmo de la voz, y también con la expresión corporal: posturas, gestos, miradas, tics nerviosos, etc.". Este autor atribuye a los componentes del acto comunicativo, en proporciones redondeadas para facilitar su manejo, los porcentajes siguientes: las palabras equivalen a un 10%, el tono de voz a un 35% y la expresión corporal al 55%. "Las palabras son el *contenido* del mensaje, mientras que las posturas, los gestos, la expresión corporal y el tono de voz son el *contexto* en el cual el mensaje queda enmarcado; y todos juntos dotan de sentido a la comunicación". Serrat añade que, en muchas ocasiones, la desconsideración del mencionado *contexto* provoca la vacuidad del *contenido* del mensaje.

En este sentido, Salinger no está dispuesta a asumir riesgos. Por ello, la artista aborda con esmero tanto el *contenido* como el *contexto* de los registros de *Living Solo*. El *contenido* o las palabras se graban en vídeo, del mismo modo que el –que podríamos denominar– *contexto ergonómico*, es decir, las expresiones faciales y corporales, las graduaciones tonales de la voz... sin olvidar el uso complementario de la cámara estroboscópica para una mejor incidencia sobre éste último. El *contexto espacial*, o lugar específico donde se enmarca también cada transmisión, se reserva para la cámara de foto fija. Es decir, Salinger se asegura el éxito del *contenido* de sus registros al fijar sobre todo su atención en el propio *contexto* de los mismos, en tanto que actos comunicativos.

De igual manera, la voluntad de la artista de recrear la situación comunicativa

la conduce a la adopción de un idéntico punto de vista en la toma de todos y cada uno de los registros. Salinger, lo mismo que el objetivo de sus cámaras, se sitúa en cada escena frente del interlocutor, manteniendo una conversación *tête à tête* con el otro. Los *singles* conversan con la artista y con las cámaras, indistintamente, y ese diálogo se traslada al público/espectador, durante la contemplación ulterior de la obra, suplantando éste el lugar de la artista y el de la cámara también. El *single* dialoga directamente con él; es decir, semeja interpelarnos a nosotros mismos, el público, haciéndonos copartícipes de sus revelaciones, convirtiéndonos en destinatarios de sus confidencias. Salinger sabe que, de este modo, se traslada aquel original encuentro, o acto comunicativo primigenio, de la artista con el otro al público-espectador.

A posteriori, tanto para el formato expositivo como para la publicación de *Living Solo*, el proyecto se materializa a través de unidades significativas o *corpus*, conformados a partes iguales de signo lingüístico y de signo icónico, del relato autobiográfico transcrito íntegra o parcialmente junto al retrato fotográfico del individuo en el lugar elegido de su morada.

Habitualmente, el signo lingüístico de los *corpus* constituye un murmullo de traumas o avatares, a través del cual se enumeran los usos y costumbres del vivir a solas en la Norteamérica de los 90, y por extensión, en el Occidente finisecular. Más aún, me atrevería a afirmar que reflejan en un mayor grado el *American Life Style* que no el vivir a solas propiamente dicho. Los testimonios resultan en extremo diversos y las vivencias difieren entre sí considerablemente, pero, en general, aunque en algunos casos esta situación viene precedida de una ruptura emocional, vivir solo no se concibe como un supuesto negativo.

Estos textos suponen igualmente un repaso por las preocupaciones cotidianas que nos incumben a todos: la salud propia y la de nuestros allegados, situaciones conyugales pasadas o futuras, situación laboral o carrera profesional, inmigración, racismo, conflictos bélicos, religiones y demás creencias; tantas y tan variadas en cuanto que corresponden a una amplia diversidad de personas con nombre propio que las refrendan: un chef empresario de mediana edad, una estudiante de dibujo y pintura octogenaria, una guionista de series televisivas, una periodista, un economista, un asistente social, un galerista... Múltiples y distintas concepciones vitales, todas ellas con un segundo denominador común: la pertenencia a un estrato socioeconómico medio, imprescindible para poder vivir a solas en un sistema como el nuestro.

Y en lo que atañe al *contenido icónico*, o imagen fotográfica, nos hallamos frente a un retrato de un individuo en un lugar preciado de su casa y, cabe destacar, en una actitud paradójicamente significativa. Recordemos que con la cámara

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

estrosboscópica la artista captura los cambios modales de sus testimonios durante sus correspondientes declaraciones, como parte del — que hemos dado en llamar — *contexto ergonómico*. No obstante, a través de esa fotografía, Salinger atrapa la fisonomía de las palabras, su semblante y, más allá aún, la cara sin palabras, el rostro de cada silencio. Me explico: Salinger fotografía a todos sus *singles* en un impasse de aquella comunicación biunívoca entre el otro y la artista explicada más arriba, en un viraje en el rumbo de una conversación, durante un cambio gestual y/o de posición, es decir, durante una pausa en el transcurso de una confesión. Salinger los retrata durante ese silencio imprescindible de toda conversación que se precie. Y a través de la captura de ese gesto congelado, de ese silencio detenido, es desde donde los personajes se expresan porque su quietud nos habla.

La objetivación del individuo, al anclarlo en las coordenadas espaciotemporales, se funde entonces con el resto de objetos que le rodean: sus cosas, su casa, y toda la composición de la imagen se interpreta como un retrato completo y complejo en el que destaca, sobre todo, ese marco circundante del individuo que lo arropa y lo conforma. La persona, su no decir, los objetos, el lugar y sus palabras, todo el conjunto nos aporta un retrato altamente representativo de cada testimonio, que difiere claramente de tantos otros retratos de individuos en interiores.

3.

Tras todo lo expuesto hasta aquí y a modo de conclusión final, el rasgo más destacable de *Living Solo* es el tratamiento real y efectivo que la artista confiere a la diversidad testimonial y la consecuente representación verdadera de las microhistorias que nos ofrece. El éxito de este proyecto guarda una relación directa con este empeño. Pues ciertamente, ésta es la manera más honesta de atestiguar una condición o circunstancia vital.

Otro asunto bien distinto es qué paisaje humano espeja el conjunto de testimonios reunidos por Salinger en este proyecto. Es decir, si existe algún otro denominador común, además de la circunstancia del vivir a solas, de los testimonios de Living Solo. Y a nuestro entender, no deja de ser un tanto desolador, que el panorama nos presente a un grupo de *singles* que comparten entre sí poco más que otra de las ya también clásicas condiciones de la especie humana, *la insoportable levedad del ser*. Como si aún y habiendo asumido la antigua proclama feminista de *dinero y habitación propia*, no ya sólo para las mujeres, sino para todas y todos (siempre unos pocos), no nos resultase bastante o no supiéramos apreciar el *coto* de libertad que dichos logros han supuesto para el ciudadano medio occidental (Figura 3).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Hace años estuve involucrado en una muy, muy controvertida filosofía llamada Cienciología dianética. Estuve involucrado en ella desde 1970. Hice casi todo lo que puedes hacer en la cienciología. Tuve el 90% de los consejeros disponibles en todos los niveles. Hay solo un millar de personas que hayan hecho las cosas que yo he hecho para la cienciología.

En la cienciología, creemos en el mandamiento de llegar a ser realmente un individuo, y ser quien tú eres sin dejar que nadie te pise; tienes que ser capaz de aumentar tus capacidades siendo consciente de las otras personas. Si piensas en ello, es un concepto muy simple. La ética en la cienciología se define como la contemplación de la óptima supervivencia. Es caro. Pero si comparas el coste de un curso con el coste de la matrícula en una facultad, es muy barato. Porque en la facultad vas a clase durante un período de tiempo, tú estás pagando por ese tiempo, no estás pagando por el provecho que obtienes de él. Cuando realizas en curso en Cienciología, pagas la matrícula por el resultado final que obtengas de ese curso.Ciertos cursos pueden costar 15.000 dólares y llevarte dos años hacerlos. Además hay consejeros. Eso puede ser caro: 100 ó 200 dólares la hora. Te conviertes en miembro de la Asociación Internacional de Cienciólogos. Y los miembros restantes tienen derecho a un 10% de todo lo que obtengas. La dianética se ocupa principalmente de enfermedades psicosomáticas, de actitudes no deseadas, de emociones, penas, sensaciones. Cosas específicas. Y se ocupa completamente de ellas. Soy feliz. Adoro mi vida. Me divierto mucho. Todavía tengo algunas mierdas. Mi propio pasado ya no tiene demasiado efecto sobre mí en la actualidad. Mientras que el presente puede tener efecto sobre mí. Y esa es la razón por la que necesito más entrenamiento. Tengo un montón de exnovias. Mi problema es que soy un idealista. Yo realmente quiero enamorarme de una persona. Y realmente creo que podría, pero aún no lo he hecho. Me comprometí con una y a medias. Mi relación más larga ha durado dos años. Es terrible, lo sé. Creo que es porque me aburro fácilmente. A unas las dejo, no eran las adecuadas para mí; otras me dejan, y siento que esas eran las adecuadas para mí. Así sigo. Me siento como si perdiera algo. Lo siento así. Cuando tengo una relación, empiezo a mirar a otras mujeres y me pregunto cómo serán en la cama.

Adoro la variedad y la excitación de las cosas nuevas.

Figura 3 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996: Michael Ingbar. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

Referencias

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (1980) *Diálogos*, Pre-textos, Valencia.

Milan Kundera (1986) *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets editores.

Salinger, Adrienne (1995) *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*. San Francisco: Chronicle Books.

Salinger, Adrienne (1998) *Living Solo*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.

Serrat, Albert (2005) *PNL per a docents. Millora el teu coneixement i les teves reaccions*. Barcelona: Graó.

Woolf, Virginia (1976) *Una habitación propia*, Seix Barral (1ª ed. 1929), pág. 10.

VVAA (1999) *Marta Rosler: posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Actar.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Da América Latina para o mundo global contemporâneo: as obras intrigantes de Claudia Casarino

From Latin America to the contemporary global world: the intriguing works of Claudia Casarino

NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Licenciatura e Bacharel em Desenho e Plástica, Universidade Estadual Paulista, Mestrado e Doutorado em Artes, Universidade de São Paulo, Livre Docencia e Professor Titular, Universidade Estadual Paulista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil. E-mail: ne.be@uol.com.br

**Brasil, designer e artista plástica. Licenciatura Artes Plásticas- Escola de Belas Artes de São Paulo, Bacharel em Comunicação Social, Faculdade Armando Alvares Penteado, Mestrado em Artes Visuais IA-Universidade Estadual Paulista, Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Professor Adjunto.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design, Campus Higienópolis, Rua da Consolação. 896 — Prédio 9 — CONSOLAÇÃO — CEP 01302-907, São Paulo — SP, Brasil. E-mail: narasilvia.martins@gmail.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumo: Ao registrar e interpretar artistas desta contemporaneidade, para uns Hipermodernidade e, para outros, Modernidade Líquida, será demonstrado material ainda pouco conhecido do meio artístico-cultural da América Latina. A imagem, a transfiguração, o retorno, o labirinto, o desenrolar dos nós, o desenraizar oferecem a percepção do desdobramento das identidades e alteridades. O homem é o portador de ideias, o local e o global se mesclam e surgem as universalidades.
Palavras chave: imagem / América Latina / traje / tecido / contemporânea.

Abstract: *By recording and interpreting artists from this contemporaneity, Hypermodernism for some, Liquid Modernity for others, it will be shown material that is little known in Latin America artistic-cultural world. The image, the transfiguration, the return, the labyrinth, the unfolding of knots, the uprooting, all this offers perception on the unfolding identity and alterity .The man is the bearer of ideas, the local and global mingle and universality arises. Man is the bearer of ideas, the local and global mingle and universality arises.*
Keywords: *image / Latin America / glocal / facbric / contemporary art.*

Introdução

Neste mundo fenomenal, mundo imaginal globalizante, as imagens, o corpo, a galáxia da internet, os aglomerados humanos, as instalações, os entornos virtuais, as redes telemáticas estão conjugados às formas em novas imagens em transmutação, adaptação, expressões locais, sensibilidades efetuais, que fazem a união com a alteridade. Os artistas, cada vez mais atuantes em questões antropológicas, ecológicas e sociais, estão condizentes com o mundo contemporâneo, multidisciplinar e transdisciplinar.

A forma encarna a matéria que abre o conflito terra e mundo (Heidegger, 2010). O artista quando adere a determinados materiais, procedimentos, suportes na maioria das vezes dá continuidade de arte-vida à natureza e à comunidade. Em se falando de suportes e materiais, arte e design torna-se significativo ressaltar o trabalho com materiais e outros suportes que aqueles tradicionais diferentes de artistas que elaboraram no decorrer da história da arte. O termo futurismo sugeriu movimentação e não um estilo movimento, mas uma nova estética do desenho que impregnou a vida dos artistas e dos designers de moda. Desenhos de padronagens de figurinos realizados por Filippo Tomaso Marineti que proclamou em 1905, o Futurismo como uma reforma artística. Em 1917, Pablo Picasso confeccionou a roupa de madeira para os Ballets Russos da época. Yohji Yamamoto, designer de moda contemporâneo, em 1991 desenhou vestido explorando formas geométricas e materiais inusitados, de madeira e com dobradiças, apresentado em 1991, utilizou a mesma referencia de Picasso. O vestido (Figura 1) em madeira escapava da formação do corpo humano.

Também Paul Poiret e Gustav Klimt ousaram no design de moda. Sonia Delaunay criou desenhos para tecidos e vestidos, adotando seu colorismo dos mundos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

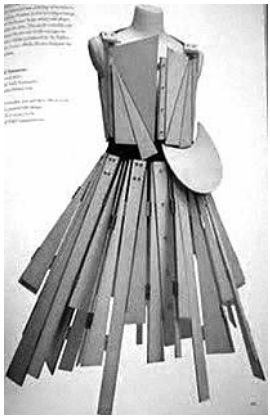


Figura 1 · Vestido de Yohji Yamamoto em 1991. (Moda, 2012:315). Altura da imagem c. 7 cm



Figura 2 · Performace Parangolé de Hélio Oiticica, década de 60. (Oiticica, 2004). Altura da imagem c. 6 cm

abstratos geométricos no período do Art Déco. Em 1962 Andy Warhol quando realizou sua exposição com trinta e duas latas de sopa, elaborou e laborou vestido de papel Pop que simbolizava a cultura consumista dos anos sessenta (Moda, 2012).

Na década de 1950 o artista, arquiteto, designer brasileiro, Flávio de Carvalho, fez performances com vestimenta/saia e blusa de seu próprio design e confecção demonstrando a liberdade do homem moderno. Hélio Oiticica, artista brasileiro, pintor, escultor e performático revolucionário influenciou gerações com a multisensorialidade dos Parangolés (Figura 2). Fruto de suas experiências o Parangolé é uma escultura móvel, expressão artística que envolve a dança dos tecidos, é vestir a arte. Capas prendem-se ao corpo, elaboradas por camadas de panos coloridos que se revelam em estruturas (Salomão, 2004).

As mais diversas tendências e os vários procedimentos, suportes e abordagens da arte contemporânea, mais precisamente no mundo atual levou à insubordinação de muitos artistas em suas obras, que se afastaram de museus e instituições mais ortodoxas e tradicionais. Houve um processo de deslocação e o artista adere a programas e projetos, elaboradas para e em comunidades diversas. A arte necessita estar em evento, no sentido heidggeriano de evento, exposição, demonstração e se constituir em um abrir-se para o mundo permitindo as mais diversas análises e interpretações (Marcondes, 2002).

1.Arte, natureza, a vestimenta sem corpo

O artista californiano Peter Coffin em 2013 vestiu com jeans troncos de árvores

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

selecionadas em diversos espaços da cidade de São Paulo, os pés de jeans estavam em ruas comercias, avenidas e parques (Figura 3) com calças jeans para Mostra MOVE! (Marcondes; Martins, 2013). Esta instalação teve como objetivo provocar um debate sobre a maneira como a arte e a moda afetam o mundo em que vivemos, proporcionando ao público uma percepção redimensionada da realidade.

É preciso ressaltar, que em se falando de América a diversidade, globalização e glocalização apresenta uma significativa situação cultural neste mundo globalizado, mas ficou por muito tempo caricaturada como terra de guerreiros, de militares golpistas, de bandoleiros e de vítima de um colonialismo; sua história contém os coronelismos, caudilhistas e ditaduras soberanas (Setti, 2011).

A América Latina, nestes últimos trinta anos, apresentou mutação econômica, social e cultural. Mas há os clichês e lugares comuns que se incrustaram na cultura e movimentos extremistas de hispanistas e indigenistas. Apresenta-se no momento atual uma América ligada às culturas do mundo e a globalização abriu uma gama de oportunidades para a sociedade como um todo. Este mundo do século XXI, talvez menos pitoresco, permitiu novas vias de expressão e uma autoproteção com sua cor local e com sua glocalidade seguindo ideias de lugar e não-lugar e de identidades e alteridades (Augé, 1996).

A geografia não basta para caracterizar o distante e os outros. A melhor forma de respeitar a cultura contemporânea é dialogar com os chamados outros; pensar o indivíduo e suas relações, o sentido íntimo das atividades, respeitar e conhecer o lugar antropológico e sua simbolização no espaço. A identidade não se concebe sem as alteridades, alteridade do estrangeiro, do social e interna. O corpo humano, como um todo que o compõe, é um espaço habitado com identidades e alteridades e não há como se desvincular desta situação.

No circuito da globalização, também conhecemos o oposto de lugar antropológico, os não-lugares. Augé (1996) caracteriza este mundo atual globalizado de Sobremodernidade: com excesso de acontecimento, de informação e de individualidade. Diante deste mundo, ao ler Ira e Tempo do filósofo Peter Sloterdijk (2012), aplicamos sua teoria para os acentos da América Latina, a doutrina do Thymós, ligada a Platão e também outros filósofos. É uma performance negativa que oferece à pessoa a capacidade de voltar-se contra si mesma, uma amplitude psicológica de auto reprovação violenta, a domesticação moral da ira e da violência.

O autor citado estudou esta doutrina em outros povos e a aproximação que se pode fazer na nossa região/lugar seria ter a preocupação de não acontecer uma assunção voluntária em meio aos estrondos do tempo na América Latina

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Instalação em Pés de Jeans, Peter Coffin em 2013 em São Paulo. Foto da autora. Altura da imagem c. 6 cm

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de uma cultura do timotismo; uma constante volta e revolta ao passado e tornar-se epocal o enaltecimento da humilhação, da piedade e portanto da timotização da consciência heroica no desempenho da violência. O irado na evolução timótica investe e percebe que necessita legitimar sua ira e investe em toda sua autoestima em guerras coletivas de reconhecimento.

Neste século XXI, ao registrar e interpretar artistas desta contemporaneidade, para uns Hipermodernidade e para outros Modernidade Líquida (Bauman, 2010), será demonstrado material, ou melhor, parte do material iconográfico da artista paraguaia, Claudia Casarino, ainda não muito divulgado e analisado do meio artístico-cultural da América Latina.

Em suas instalações, interferências e performances cumpre salientar parte do repertório das obras da artista plástica, nascida em1974; integrou diversas exposições coletivas, em especial, várias edições da Bienal de Cuenca, a IV Bienal do Mercosul, a VII Bienal de Havana, Bienal Busan na Coréia do Sul e a Bienal de Veneza 2011. Em suas performances e instalações, a artista desliga-se da arte contestadora com forte relato e nessa contemporaneidade demonstra sutilmente com seus clichês fugazes a cultura social da mulher na América Latina encontrando-se na estética da iminência (Canclini, 2011) e nos incertos limites da arte contemporânea. Claudia já desligada da arte contestadora com relatos de problemas políticos e sanguinolentos da América que ainda se incrustam na cultura, expressa-se, sutilmente, sem denotações fixas e comuns de certos procedimentos especialmente ligados à mulher, que merecem significativa interpretação.

Em 1998, a jovem artista apresenta série de fotografias do seu próprio corpo desnudo exposto nas ruas iluminadas como um organismo deslocado. A criatividade/inventividade tem como característica ser polissêmica e como consequência, passível de múltiplas interpretações. Na teoria da pertença, ter um corpo, cujas partes se modificam, involuem, evoluem mas não se imobilizam. É uma nova identidade. As zonas erógenas e materiais táteis tomam formas. São fetiches. A obra, como criadora de forma/ material, no caso essencialmente feminina e o corpo pavoneia-se (Maffesoli, 2006).

Claudia Casarino em Performances Entre Casa (Figura 4), expõe uma situação explorada com o corpo vestido a serviço da limpeza de espaços, o corpo a serviço de outro corpo em rituais de passagem que fazem parte da vida cotidiana. Utiliza-se como *La Muchacha* nos serviços de limpeza doméstica com cunho bem social disfarçada de mulher rainha. A artista contribui com cartaz para campanha de 2000 que apoiava os direitos das trabalhadoras domésticas no Centro de Documentción y Estúdios, *Como no soy tu muchacha* (Casarino, 2013).

Em Punte Kyha (Figura 5*)* a artista enreda-se nos tecidos. Cria seu vestido, elabora e labora imaginando-o como uma ponte de travessia de mulheres migratórias para o rio, para o mar.

Seduzida pelos tecidos como atividades ligadas à mulher utiliza forte metáfora ligada à situação da mulher. Instalações com vestidos, sem corpos, vestidos tule da cor branca, outras roupas de trabalhadores, em negro. Confecciona com tecidos, as instalações com cotidiano significativo ligado à mulher com temas identidários e de gênero.

Com suas evocações Vestidos sem Corpos (Figura 6) demonstra com seus próprios títulos Ni *puta, ni diosa, ni reina,* (Casarino, 2013*)* vestidos com corpos desencarnados de mulheres guerreiras de várias lutas do país. O filósofo Deleuze faz em suas pesquisas a correspondência entre as redobras da matéria e as dobras da alma (Marcondes, 2000).

Na teoria da Dobra, a operação da percepção constitui as dobras na alma que se reorganizam em redobras exteriores. Um organismo define-se por dobras endógenas; como as bonecas russas, desdobrando-se e chega à alma/interior do objeto/ser. Deleuze (1988) poetiza seu pensamento especialmente para o estilo Barroco, mas sua filosofia parece se adaptar à interpretação de obras contemporâneas. Uma filosofia transcendental que segundo Deleuze se interessa mais pelo acontecimento do que pelo fenômeno. As curvas são plasticamente limpas, outras sombreadas e outras em texturas e dobras que se recurvam no espaço.

Claudia Casarino expressa-se como obra que se tece na pele do seu criador. Os vestidos sem corpos foram pensados como um aglutinador de ideias e questões sobre o próprio corpo que se manifestam esteticamente. Os vestidos sem corpos, estão questionando os sistemas de situações morais, políticas, religiosas e sociais que norteiam o mundo e as instituições. Preocupa-se com o fantasma da autenticidade. Há a preocupação intelectual de procurar a chamada verdade do além do que se vê. Existe a ideia do trajeto antropológico da aparência/forma e vice-versa. Há um esteticismo erótico como que no prazer do nu, o corpo se epifaniza (Néret, 2005).

Neste jogo lúdico das vestimentas sem corpos, é corpo/forma que se dobra e se desdobra ao infinito (Marcondes, 2000). Corpo e vestido sem órgãos, sem corpos, mas existe o corpo, uma zona de expressão clara e distinta. O que se passa na alma, é o que se faz nos órgãos/corpos, diria em objetos vazios sem corpos.

Claudia demonstra junto à sua instalação na Bienal de Veneza 2011, a obra pintura de Juan Manoel Blanes de 1879 intitulada Paraguaia ou A pátria desolada, representando a mulher do povo, descalça, uma índia que olha para cadáveres de guerra.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · Performace Entre casa, Claudia Casarino de 2008. (Casarino, 2013). Altura da imagem c. 9 cm
Figura 5 · Instalação Puente Kyha de Claudia Casarino de 2013. (Claudia, 2013). Altura da imagem c. 7 cm
Figura 6 · Instalação Pynandi de Claudia Casarino de 2010. (Casarino, 2013). Altura da imagem c. 9 cm

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 7 · Instalação Transtornos del Suenos, Claudia Casarino, 2010. (Casarino, 2013). Altura da imagem c. 7 cm

Em vestidos desvestidos só com sombras incertas dos próprios objetos como em Transtornos del suenos (Figura 7).

Sobre instalações da artista paraguaia Claudia Casarino, Mariza Bertoli (2011: 119) escreveu que "a artista soube recorrer ao tempo mítico porque a arte não está na pele da obra, embora ela trabalhe os vestidos como peles".

Possíveis conclusões

A imagem, a transfiguração, o retorno, o labirinto, o desenrolar do nós, o desenraizar oferecem a percepção do desdobramento das identidades e alteridades na diversidade atual que permite novas vias de expressão nesta mundialização, neste século XXI. Em muitos momentos foram trabalhadas a cor local, a glocalidade e a interferência das alteridades como demonstram e permitem estas instalações interpretadas das obras de Claudia Casarino, da América Latina para o mundo contemporâneo. Ela emprega a estética da roupa, concebida não como design, não álibi ou subterfúgio, talvez como um escudo noturno imaculado, sanguinolento, áureo ou transparente, capaz de refletir ou recuperar o momento do corpo perdido. O homem é o portador de ideias e o local e o global se mesclam e surgem as universalidades, diversidade de material, procedimentos, especialmente em instalações, interferências e performances neste mundo líquido contemporâneo.

Referências

Augé, Marc (1996) *El sentido de los otros.* Barcelona: Paidós. ISBN: 94493-0226-9

Bauman, Zygmunt (2010) *Vida líquida.* São Paulo: Zahar. ISBN: 8571109699

Bertoli, Mariza (2011)A Presença do Paraguai na Bienal de Veneza. O Pavilhão Latino-Americano. *Arte e Cultura da América latina. O Paraguai que Nós Vemos, v.26, n.2,* p. 114 a 119, ago/dez, 2011. ISSN 010-385-08

Casarino, Claudia (2013) Claudia Casarino [Online] Disponível em: <.http://www.claudiacasarino.com/inicio.php > acesso 24 janeiro 2013

Canclini, Nestor (2012) *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência.* São Paulo: Edusp. ISBN: 978-85-314-1369-8

Deleuze, Gilles (1986) *Foucault.* Paris: Editions de Minuit. ISBN: 9782707310866

Deleuze, Gilles (1988) *Le Pli.* Paris: Editions de Minuit. ISBN : 2707311820

Heidegger, Martin (2010) A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70. ISBN:8562938033

Maffesoli, Michel (2003) *O Instante Eterno.* São Paulo: Zouk. ISBN:85-326-1675-5

Marcondes, Neide (2002) (*Des) Velar a arte.* São Paulo: Arte & Ciência.

Marcondes, Neide (2000) *Bernini. O êxtase religioso,em dobras e catástrofes. São* Paulo: Arte e ciência ISBN: 85-903-3856-1-2

Marcondes, Neide; Martins, Nara S.M. (2013) *Instalações e interferências: criação e vida, natureza e gente.* In. 22º Encontro Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Ecossistemas estéticos" 2013 Belém. Anais... Belém, Pará, 2013, p.644-657. ISBN: 9788560639021

Moda Una Historia de La Moda Del Siglo XX. (2012) Madri: Taschen. ISBN: 9783836536066

Néret, Gilles (2005) *Arte Erótica.* Lisboa*:* Taschen. ISBN 9783822841020

Salomão, Waly (2004) *Helio. Oiticica Qual é o Parangolé?.* São Paulo: Rocco. ISBN: 853251653X

Setti, Ricardo (2011) *Conversas com Vargas Llosa.* São Paulo: Panda Books. ISBN: 9788578881030

Sloterdijk, Peter (2012) *Ira e Tempo.* São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 978-857-449-195-1

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Mineiros de Butiá: um registro histórico e social gravado em xilogravuras

Miners of Butiá: an historical and social record on wood engravings

NORBERTO STORI*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica pela Fundação Armando Ávares Penteado (FAAP). Mestre e Doutor em Comunicação e Artes pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Campus Higienópolis. Rua da Consolação. 896 — Prédio 9 — CONSOLAÇÃO — CEP 01302-907, São Paulo — SP, Brasil. E-mail: nstori@mackenzie.br

Resumo: As xilogravuras Mineiros de Butiá de Danúbio Gonçalves faz um registro histórico e social dos trabalhadores nas minas de carvão de Butiá/RS. São obras de verdadeira expressão gráfica gravadas a buril apresentando as condições desumanas a qual os mineiros eram obrigados a se sujeitarem para o próprio sustento e o de seus familiares. As xilogravuras com cortes diretos, seguros, e sintéticos foram elaboradas com tensões de luz e sombra.

Palavras chave: xilogravuras / mineiros de butiá / expressão gráfica / realidade.

Abstract: *The Miners Butiá of Danubio Gonçalves woodcuts is a historical and social record of coal workers in Butiá / RS mines. They are true works of graphic expression chisel etched that presents the inhuman conditions which the miners were forced to subject to support themselves and their families. Woodcuts with direct, safe, and synthetic sections were prepared with strains of light and shadow.*

Keywords: *woodcuts / miners butiá / graphic expression / reality.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A natureza de um artista e de sua obra sempre se apresenta como complexa e profunda, e querer analisá-la, significa penetrar na sua específica capacidade reflexiva e criativa, no seu mundo pessoal e psíquico, seu aguçado senso crítico e sua profunda autocrítica. Este artigo apresenta uma pequena parte da realidade visível, palpável, da produção gráfica do artista plástico Danúbio Gonçalves — xilogravuras da série *Mineiros de Butiá,* da década de 1920. Ao produzir essas gravuras, temos a convicção de que as mãos de Danúbio Gonçalves foram operantes e felizes, porque serviram às forças criadoras e também ao conceito do que é arte para ele, que sempre se busca fiel a si mesmo e à expressão figurativa.

Mesmo sendo um artista contemporâneo, Danúbio nunca se preocupou em enquadrar-se em determinados acontecimentos artísticos contemporâneos mantendo-se fiel à expressão figurativa. Crê no trabalho diário, no lado operário do fazer artístico e não somente no conceito, acredita na arte como um elemento transformador da sociedade. Cria e recria o espírito de uma sociedade ativa, sempre em mudança. Com as mãos, grava sua presença como homem e como artista de sua época.

Danúbio Gonçalves

Danúbio Gonçalves nasceu em Bagé-RS em 1925, participou da formação do Grupo de Bagé na década de 1940, na cidade de Bagé/RS. As experiências do grupo foram muito importantes para a divulgação da gravura artística brasileira, tanto no Brasil como no exterior. O Grupo de Bagé criou em 1950 na cidade de Porto Alegre/RS o Clube de Gravura de Porto Alegre/RS, com a participação dos artistas Glênio, Glauco, Danúbio e Scliar. O realismo regionalista foi marca presente nas obras dos artistas do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura.

Não aceitando o conceito de "arte pela arte", objetivaram por um conceito de arte voltada para o social, para o homem em sua luta diária pela sobrevivência, sendo este o elemento principal em suas obras. Uma arte com função social, com função democrática sempre pronta para denúncias sociais. Tal atitude contestatória do Clube de Gravura fez com que elegessem a xilogravura como a técnica por excelência de reprodução democrática de imagens para a divulgação da arte, objetivando valorizar a tradição figurativa e regional.

No ano de 1950, Danúbio mudou-se para o interior do Estado do Rio Grande do Sul, para vivenciar de perto as realidades regionais, e desenvolver os trabalhos de acordo com a sua ideologia estética e política. Sai de seu atelier urbano e vai à busca de outras realidades sociais, como o trabalho do homem no campo, nos abatedores de bois e nas minas de carvão. Observa e enfrenta realidades, e

contextos sociais de sua terra, onde homens trabalhadores mostram o seu cotidiano sofrido e miserável. Refletindo e observando a realidade exterior, desenvolve a sua realidade interior de forma expressiva. Em busca dessa realidade sofrida da lida diária de trabalhadores, desenvolve duas importantíssimas séries em xilogravuras na década de 1950 que são: *Xarqueadas* e *Mineiros de Butiá*.

Nessas séries, faz um registro histórico e social do seu tempo; são situações vivenciadas, são obras verdadeiramente expressivas e não meras ilustrações da realidade vivida pelo artista. Através dessas xilogravuras, nos apresenta sem subterfúgios técnicos e formais as condições desumanas a que operários eram obrigados a se sujeitarem na lida diária para o próprio sustento e o dos seus familires. Mostra o sentido trágico dos desconcertos humanos através das resoluções dramáticas do expressionismo, não tanto pelas deformações, mas sim pela dramaticidade da luz e sombra dos momentos sofridos e trágicos da vida, na luta pela sobrevivência.

Com a gravação incisiva, direta como sendo o símbolo da sua consciência, marca a sua passagem e a sua individualidade, sempre buscando o coletivo através da sua arte, materializando contornos, definindo formas através da gravação, da criação ousada e da impressão. Sabe muito bem que para criar uma gravura como se propõe é necessário tempo de reflexão, de maturação, e para tanto faz belíssimos estudos a lápis, e grande quantidade de desenhos de homens trabalhando nos seus afazeres cotidianos, captando gestos, expressões, relações entre fundo e figura, instrumentos de trabalhos e composições dos elementos em cena.

Em decorrência de sua busca nos apresenta xilogravuras realistas, com cortes diretos, limpos, seguros, incisivos, sintéticos na madeira de topo ou de fio, no linóleo ou no eucatex conseguindo resultados tensos e densos através do claro — escuro e da síntese formal.

Para que Danúbio Gonçalves desenvolvesse as séries *Xarqueadas* e Mineiros de Butiá, através desses estudos, deixou somente os elementos necessários para resolver as xilogravuras, eliminando os elementos considerados supérfluos. Trabalha com luz e sombra para dar um clima mais trágico no contexto. Evita conscientemente a participação do emocional lírico, não que isso seja pecaminoso, mas totalmente desnecessário para ele.

Contudo, nessas xilogravuras o artista mostra sabiamente que as idéias não poderão ser subjugadas pelo sentimento e que o sentimento não poderá deixar de participar, tendo como resultado trabalhos fortes, profundos, conseguindo com isso que a superficialidade não tomasse parte de sua obra, mas sim a expressão máxima do realismo. Um realismo em todo o sentido, um realismo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

formal e de comportamento, como bem preconizou Gustave Courbet, quando anunciara o seu programa pictórico em 1847:

> [...] *um realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Era a superação simultânea do "clássico" e do "... romântico" enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade"* (Courbet *apud* Argam, 1992: 75).

Na série de xilogravuras *Mineiros de Butiá* de 1956, onde a cor começa a participar em algumas gravuras, criadas em madeira de fio e madeira de topo, dá-se o início da consagração do artista como o maior gravador gaúcho e obviamente um dos mais importantes do país.

A cor participa não como um elemento de sedução, mas sim como um elemento necessário compositivo à gravura. Danúbio, além de nos mostrar, a realidade interna do contexto das minas, nos mostra também os mineiros nos seus afazeres da lida diária da realidade externa da mina. Em uma delas nos apresenta homens empurrando um carrinho cheio de carvão sobre os trilhos. Tudo é força bruta, é tração animal. A luz dos lampiões define os corpos dos trabalhadores elaborados com buril raiado, buril faca e buril losangular.

Em outra xilogravura há mineiros agachados carregando o lampião de carbureto antes de descer à mina; e também uma picareta. Há uma gravura cuja cena está mostrando homens cortando troncos de árvores que servirão de escoras para as galerias da mina. Aparecem também, lugares onde as escoras já foram colocadas.

Em outra xilogravura de topo (Figura 1) de 1956, a cena é a céu aberto onde mulheres, homens e crianças coletam com as mãos seus instrumentos de trabalho, os restos de carvão para o consumo diário em suas casas. São corpos frágeis, desnutridos, curvados que criam o ritmo e o movimento carregando baldes cheios ou puxando carrinhos de mão. Duas mulheres que estão embaixo no canto esquerdo, uma curvada querendo quebrar algo e a outra ajoelhada são tratadas com cortes de buril faca e losangular dando-lhes luz nos corpos. Ao centro, embaixo, uma criança em preto com a mínima interferência de luz é valorizada pelo fundo totalmente em branco. Duas figuras do centro para a direita, um homem carregando um balde mostra a sua força total para o transporte do mesmo e a mulher mais à frente e mais à direita com o seu balde cheio de carvão, o corpo pesado, como se estivesse preso ao solo, demonstrando falta de energia para sua locomoção. Personagens ao fundo ajudam a dar o ritmo. Na linha do horizonte há tratamentos de texturas com buril raiado sugerindo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Danúbio Gonçalves. Série *Mineiros de Butiá*. Xilogravura de topo (1956). Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: Fumproart, 2000.
Figura 2 · Danúbio Gonçalves. *A Morte do Mineiro*. Xilogravura de topo (1956). Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: Fumproart, 2000.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

casas, sendo que ao lado direito há uma num plano mais a frente, que sobressai entre as demais. Da terra sobe para o céu o negro do carvão que se abre em movimentadas nuvens brancas trabalhadas a buril.

Danúbio desceu às minas de carvão de Butiá no Rio Grande do Sul, como Van Gogh (1853-1980) desceu aos subterrâneos das minas da lúgubre, miserável e triste região de Wasmes, na Bélgica. Danúbio grava nessas xilogravuras a realidade profissional de homens miseráveis, humilhados em sua condição desumana para vivenciar a realidade sem luz, sem esperança e, de vidas tênues como as chamas dos lampiões que os mineiros carregam com suas mãos.

Na xilogravura de topo *A Morte do Mineiro,* de 1956 (Figura 2), um corpo estendido no centro da cena é o ator principal daquela realidade escura como o manto da morte. O corpo sem vida está estendido sobre uma carreta e é iluminado pelos lampiões dos seus colegas que estão ao seu redor presenciando e vivenciando o inesperado da difícil e desumana profissão. O buril silenciosamente abre luzes e contornos no morto e nos demais mineiros. O espaço preto transforma-se em luz, definindo graficamente as figuras silenciosas demonstrando desânimo, olhos assustados e cabeças baixas. Corpos em desalento, tudo muito sombrio. A incerteza de seus destinos e de suas vidas. O buril percorre a madeira transformando o trágico em expressão plástica e a morte em criação. O contexto nos é apresentado e os nossos olhos tentam e começam a adivinhar as formas, as figuras vão surgindo da escuridão. Os buris rasgam as luzes necessárias para sugerirem as formas, os volumes e os contornos. O negro é forma e fundo. A descrição do ambiente, das figuras e das coisas apresenta-se aos nossos olhos com toda a intensidade, a densidade e a dramaticidade possível. A realidade crua é encarada de frente prescindindo de qualquer preconceito estético.

Na série *Mineiros de Butiá*, Danúbio apresenta uma pura constatação de uma realidade sofrida e pobre, eliminando a fantasia, o sonho e o agradável de se ver. Uma verdadeira constatação de outra realidade, e apresenta uma nova postura artística através de um dos processos mais antigos de reprodução de uma imagem: a xilogravura. Mais do que representar o tema, os homens trabalhando em ambientes nada seguros e saudáveis, representam o clima e a atmosfera pesada, de uma lida sofrida, sem perspectiva de uma vida prospéra e saudável. A vida puramente física, bruta dos trabalhadores e das coisas pertencentes àquela realidade.

Após as séries *Mineiros de Butiá*, cria outras obras com diferentes elementos: domadores, homens *pilchados*, cavaleiros e pessoas na lida do campo. Estas gravuras tiveram como matrizes o eucatex, a madeira de fio e a madeira de topo trabalhadas com buril. A cor entra em algumas xilogravuras como resolução plástica necessária

Conclusão

Danúbio Gonçalves, um dos principais artistas da arte da xilogravura do nosso país, faz parte da história do surgimento da arte moderna do Rio Grande do Sul. Utilizando a xilogravura como meio de expressão máxima sua arte, retrata a vida deplorável de trabalhadores em um período da nossa história, onde estavam sujeitos a estruturas de exploração-expoliação.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Danúbio Gonçalves (2000) *Caminhos e Vivências*. Porto Alegre: Fumproart.

Danúbio Gonçalves (1992) Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli — MARSG. Porto Alegre.

Danúbio Gonçalves (1994) Catálogo de Exposição. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.

Costella, Antônio. (1984) *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos de Jordão: Mantiqueira, 1984.

Ferreira, Orlando da Costa (1977*) Imagem e Letra — Introdução à bibliologia: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Leite, José Roberto Teixeira (1966) *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

Scarinci, Carlos (1982) *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Porto Alegre/RS — Série Documenta 10: Mercado Aberto.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As Facturas Intersemióticas de Paulo Miranda, um Poeta da Era Pós-Verso

The Intersemiotic 'facturas' of Paulo Miranda, a post-verse era poet

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual e poeta. Professor e pesquisador no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (IA-UNESP), campus de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (IA-UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Artes Plásticas. Rua Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271 Bairro: Barra Funda CEP 01140-070 — São Paulo, SP, Brasil. E-mail: omarckhouri@gmail.com

Resumo: O ambiente criado pela Poesia Concreta, assim como a sedimentação da tradição do rigor permitiram uma retomada da experimentação em Poesia no Brasil, a partir da 1ª metade dos anos 1970. Paulo Miranda é um dos poetas de maior relevo dentre os que despontaram nesse processo, que se pode chamar de a Era Pós-Verso. De seus poemas, cinco serão aqui abordados.

Palavras chave: Paulo Miranda / Poesia Intersemiótica / Era Pós-Verso / Poesia Brasileira Contemporânea.

Abstract: *The ambience created by Concrete Poetry, as well as the settling of the tradition of rigor allowed a resumption of the trial in Poetry in Brazil, from the 1st half of the 1970s. Paulo Miranda is one of the greatest poets among those that emerged in this process in what we might call the Post-Verse Era. Five of his poems will be covered here.*

Keywords: *Paulo Miranda / Intersemiotic Poetry / Post-Verse Era / Contemporary Brazilian Poetry.*

Adentrando o espaço da poesia brasileira contemporânea

Há uma Poesia produzida no Brasil de que poucos se dão conta, pois que não tem sido agraciada com espaço nos *media* impressos, e que desde os anos de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1970 tem sido chamada de Poesia Intersemiótica, ou genericamente de Poesia Visual e Poesia de Linha Experimental-Construtiva e, mesmo, Poesia Viso-Conceitual. A denominação Poesia Visual, embora predomine, não dá conta do fenômeno, pois reduz tal produção aos limites dos códigos da visualidade, os quais, apesar da suma importância, não têm exclusividade nesse território em que o elemento sonoro, verbal ou não-verbal, comparece e, às vezes, assume uma importância capital (Khouri, 2007: *passim*). Percebe-se que a hoje descartada denominação Poesia Intersemiótica viria a ser, em verdade, a mais adequada para esse encontro de códigos múltiplos e de trânsito plural de que são portadores os poemas pertencentes a esse universo.

O universo da poesia intersemiótica

Na tentativa de delimitar ou insinuar o terreno dessa poesia, foram enumeradas as principais características observáveis nos poetas que operaram e operam nesse território intersemiótico, o que os distingue no todo da produção poética brasileira, fazendo deles produtores-de-linguagem especiais. Em inúmeros outros escritos, de autoria vária, poderão ser encontradas as características a seguir apontadas: grande valorização dos códigos da visualidade, assim como das técnicas que possibilitam o seu uso; conhecimento da tradição poética Ocidental, incluindo o domínio da tecnologia do verso; o ter em alta conta todas as tecnologias, tanto as do passado como as que, tendo despontado no presente, apontam para o futuro; a produção pouca evitando, ao máximo, redundâncias; uma preferência — não exclusividade — de veiculação de poemas em publicações coletivas chamadas genericamente de revistas; e houve quem dissesse terem sido as revistas, em seu conjunto (e não uma pessoa), no Brasil, o grande poeta dos anos 1970 (Leminski, 1982: 3), da mesma forma, edições autônomas de poemas, com distribuição precária; grande interesse por todas as Artes: da Poesia à Pintura e à Música, ao Cinema etc., entrando a questão do *verbivocovisual* (Joyce *apud* Campos *et alii*, 1975: *passim*) como algo já cotidiano; prática metalinguística mais oral que escrita e exercida/exercitada em reuniões de poetas; a fusão, mais que a justaposição ou superposição de códigos; o não-interesse em delimitar território; ser um desdobramento fundamentalmente da Poesia Concreta produzida no Brasil, porém, sem exclusividade desta (Saraiva, 2013: 26-29).

A herança concretista e as revistas

De facto, a Poesia Concreta havia sido, para a Poesia brasileira, um divisor de águas, algo traumático, como não havia sido — não no grau que se observou na *Terra Brasilis* — em outros países e, desde a 1ª metade dos anos 1970, era

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

relativamente simples encontrar os concretistas históricos em São Paulo, apesar de já serem celebridades e ainda muito polêmicos e em franca atividade poética — a Poesia Concreta trouxe uma nova maneira de operar o poético, assim como uma nova maneira de se ler o passado, e uma nova concepção de tradução de Poesia, nutrida, tal concepção, principalmente em Ezra Pound. Justamente a retomada da experimentação na poesia brasileira se deu em momento anterior à abertura política e o que indiciou tal momento foram as publicações que começaram a surgir em várias regiões, não apenas São Paulo, cidade que foi o principal centro de irradiação da experimentação em poesia do Brasil. E tais revistas — em sua maioria editadas à margem do sistema editorial brasileiro — traziam contribuições dos concretistas históricos e eram: *Navilouca*, *Polem*, *Código*, *Artéria*, *Poesia Em Greve* etc. (Khouri, 2003: *passim*). A Poesia Concreta já havia mostrado a sua vocação intersemiótica, elencando, em seu rol de precursores, além de poetas, artistas plásticos e músicos e a poesia que estava a se desenvolver com as bênçãos dos concretistas históricos radicalizava certas posições teorizadas e praticadas por aqueles e já operava num território em que o verso — que nunca deixou de todo de ser praticado — era visto como coisa do passado, uma grande coisa, mas do passado; daí, poder-se falar numa Era Pós-Verso (Khouri, 1996: *passim*), inaugurada justamente pela Poesia Concreta: "dando por encerrado o ciclo histórico do verso" — *plano-piloto para poesia concreta* (Campos *et alii*, 1975: 156). E essa Poesia Intersemiótica, sem subserviência, entra mais como continuidade da experimentação concretista do que como ruptura — processava-se a tão decantada evolução crítica de formas (*Campos et alii*, 1975: *passim*).

Paulo Miranda e a poesia intersemiótica da Era Pós-Verso

Artéria, cujo 1º número é de 1975, constituiu-se na 1ª revista experimental editada em São Paulo, depois da façanha da revista *Invenção* dos concretistas e tem Paulo Miranda como coeditor e colaborador. *Artéria* chegou ao nº 10 (2011), tendo sido a mais experimental das revistas brasileiras de Poesia, metamorfoseando-se a cada nova edição. Todos os números puderam contar com trabalhos poéticos de Paulo Miranda, além de seus afazeres de editor, diagramador e impressor-serígrafo.

Paulo Miranda nasceu em Pirajuí-São Paulo, Brasil, no ano de 1950 tendo-se informado de Poesia, desde a infância: primeiro da produção poética luso-brasileira, depois das poesias expressas em inglês e francês e espanhol e italiano. Ainda adolescente, já possuía o domínio da tecnologia do verso, chegando à prática da linha ou sequência eurrítmico-eufônica (em verso-mais-que-livre),

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

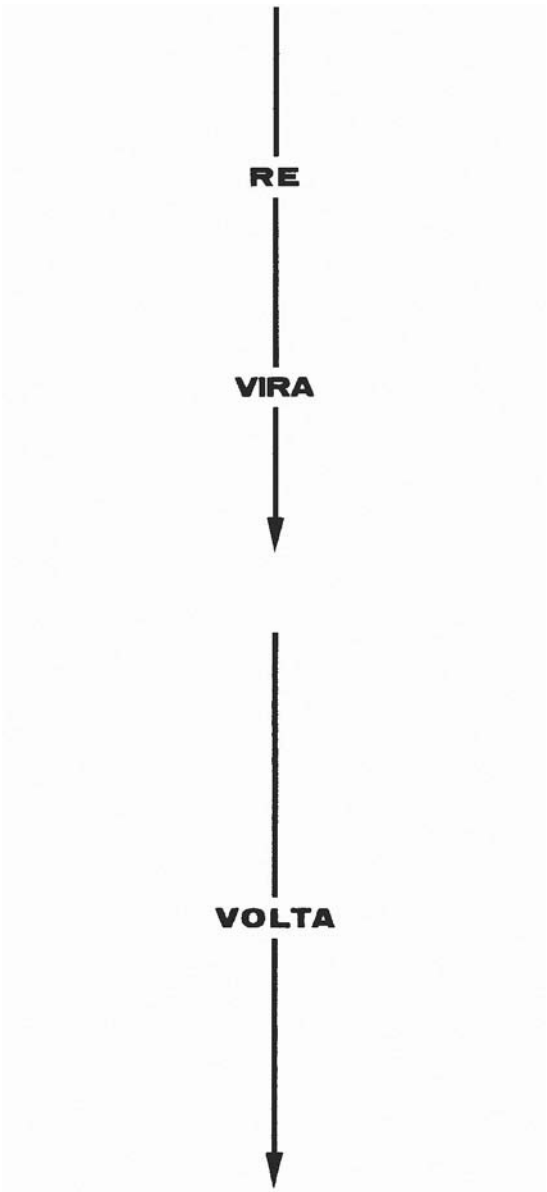


Figura 1 · *Reviravolta* — frente e verso, de Paulo Miranda, 1974. Fonte: revista *Artéria* 1, 1975.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

mormente sob o impacto que sofreu das obras de Manuel Bandeira e de Oswald de Andrade, assim como do imagismo inglês, principalmente do praticado por Ezra Pound. Há, da época primeira de sua produção poética, peças que permaneceram inéditas e... vivas, diga-se, como a que se segue:

dilema:

estrela cadente
ou simplesmente
um cigarro
que alguém de lá
do sexto andar
despejou
janela
abaixo?

Dilema, poema inédito de 1968 (cópia reprográfica de folha datilografada cedida pelo poeta), em que o título já é parte integrante da peça e onde o isomorfismo está presente, ou seja, a matéria cadente, estrela ou cigarro, realmente perfaz o caminho da queda. Dir-se-ia, com Ezra Pound: uma ocorrência fanopaica (Pound, 1970: 63). Ao mesmo tempo, parece uma transposição — da sonoridade para a visualidade — de poema de Manuel Bandeira, *Vozes na Noite*, cujo dilema parte de sons noturnos, registrados em onomatopeia (Bandeira, 1970: 212).

Cinco poemas intersemióticos de Paulo Miranda

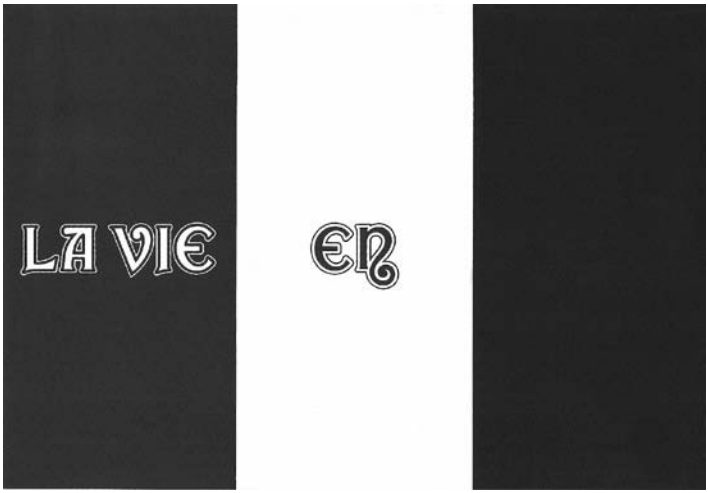
A partir da 1ª metade dos anos 1970, após uma parada estratégica, Paulo Miranda começa a operar intersemioticamente, produzindo peças as quais, pela força e por serem poucas, já nasciam antológicas. Em cerca de 40 anos, não chegou a produzir 20 poemas, menos por desinteresse e preguiça, que por temor ao repetir-se. Sua produção se mantém até os dias atuais, sem sinais de declínio. Para este trabalho, foram selecionadas apenas 5 peças, das mais representativas de quantas produziu, todas datadas dos anos 1970, que correspondem ao momento mais radical dessa nova poesia experimental brasileira, a sua *fase heroica*, propriamente.

Reviravolta — 1974 (Figura 1), apareceu publicado em *Artéria* 1 (1975), encartado. Poema-objeto de pequeno formato, quadrado, cuja leitura exige uma revolução, o que poderá configurar um rodopiar *ad nauseam* — giro de 180 graus +180 etc. etc. etc. Além da concreção do que representa semanticamente a palavra que se distribui pelas duas faces do suporte-papel — re-vira / volta — o

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Figura 2 · *Soneto 1m40cm*, de Paulo Miranda, 1975. Fonte: revista *Artéria* 2, 1976.
Figura 3 · *Poema de Valor*, de Paulo Miranda, 1978. Fonte: edição autônoma, 1978.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



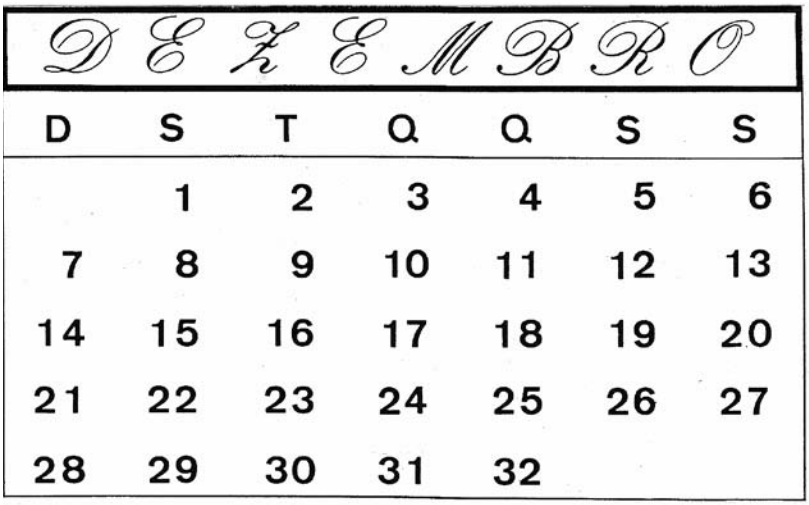


Figura 4 · *La Vie En*, de Paulo Miranda, 1978. Fonte: revista *Zero à Esquerda*, 1981.
Figura 5 · *Crônica da Passagem do Ano*, de Paulo Miranda,1977. Fonte: revista *Kataloki* (*Almanak 81*), 1981.

poema possui uma dimensão lúdica fortíssima, dialogando, à distância, com o poema *vai e vem* — 1959 — de José Lino Grünewald (Campos et alii, 1962: 181).

Soneto — 1975 (Figura 2), com primeira publicação em *Artéria* 2 (1976). Nova edição em 1992 (Khouri, 1992: 24) e ajustado em 2012 — edição do autor, em pequena tiragem — em função da mostra POESIA, em São Paulo, na Galeria Virgilio. Poder-se-ia considerar o poema como uma tradução intersemiótica, ou transcodificação, ou transmutação (Jakobson, 1974: 65), já que se observa, na peça, a passagem de um suposto verbal para o visual, configurando-se, na página, de qualquer modo, um soneto do tipo italiano, com 14 versos, dispostos em 2 quadras e 2 tercetos e conservando o esquema rímico, cromaticamente (amarelo, azul, branco e verde), o mais desejado por sonetistas: ABBA, ABBA, CDC, DCD. À tensão das quadras — amarelo e azul — contrapõe-se a resolução nos tercetos — branco e verde — como num bem realizado soneto propriamente verbal. Pode-se considerar a peça uma paródia ao soneto, nos dois sentidos: o da burla/sátira e o do canto paralelo, apanhando a etimologia grega da palavra *paródia*. Aí, corporifica-se homenagem a Sá de Miranda, o introdutor da forma-fixa soneto no Mundo Luso e a Camões, figura que atinge um nível elevadíssimo na prática da forma fixa de maior sucesso da Lírica Ocidental. Dentro de vertentes que valorizam a visualidade, há sonetos também admiráveis e anteriores, como o *Soneto Soma 14 X*, de 1963, de Mello e Castro (Marques e Melo e Castro, 1973: 68) e o *Moonshot Sonnet*, dos anos 1960, de Mary Ellen Solt (1971: 242), o que demostra ser o *Soneto* de Paulo Miranda, de facto, uma tradução intersemiótica.

Poema de Valor — versão cédula (Figura 3), havendo, também uma versão tipográfica, ambas de 1978. Edição autônoma de poema, distribuída a aficionados da Poesia Visual, que deveriam utilizá-lo para a aquisição de algo, mínimo que fosse. O título — *Poema de Valor* — possui grande importância para a peça, já que faz configurar-se a grande ironia do poeta, pois sendo Cruzeiro (moeda brasileira da época), trazia valor ínfimo e, mesmo assim, transitório, pois que era vítima de inflação galopante. A presença do último verso de *La Divina Commedia*, de Dante Alighieri — *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (Dante Alighieri, 1985: 924), porém decapitado, completa a factura, aumentando o teor da ironia presente, pois o que move o sol e as outras estrelas é, não o amor, mas o dinheiro.

La Vie En — 1978 (Figura 4). Reprodução serigráfica em *Zero à Esquerda*, de 1981. Utiliza o pavilhão francês e faz dele constar texto que remete à célebre canção *La Vie En Rose*, só que, no poema, a cor é apresentada concretamente com o *rouge*, o que resulta em *La Vie En Rouge*, mudando, portanto, a semântica da letra da canção, configurando-se, ali, um trocadilho verbo-visual. A intenção

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

do poeta era homenagear a possível chegada do Partido Comunista francês ao Poder, o que não se verificou. Posteriormente o poeta restituiria a cor original à canção, modificando a bandeira da França, trocando/trocadilhando o *rouge* pelo *rose*: *La Vie En Rose*. O poema passou pela impressão em tecido, papel, videotexto, mídia eletrônica e outdoor, comprovando a eficácia de seu trânsito nos vários *media*.

Crônica da Passagem do Ano — dezembro de 1977 (Figura 5). Poema elaborado em resposta à solicitação de um trabalho alusivo à passagem do ano de 1977 para 1978. Contrariando expectativas gerais, o quadro indicia a mesmice do processo-vida e a semi-artificialidade do calendário e a ilusão de um novo ciclo, com o acréscimo do dia 32 de dezembro (33, 34, 35...) — tudo a continuar como antes! Ironia e pessimismo, quase sem a necessidade de palavras. Sua primeira publicação se deu em *Porandubas* (1977) e a segunda em *Kataloki* (1981).

Concluindo

A obra de Paulo Miranda integra o corpus poético mais significativo das Letras/Artes brasileiras dos últimos 40 anos, apresentando algumas das principais características da contemporaneidade: experimentação, no sentido lato, fazendo uso de códigos vários, sendo os da visualidade (gráfico, cromático...) os de maior peso, porém sempre a comportar algo de conceitual do mundo das palavras, trânsito pelos vários *media* sem perda de informação estética; trata-se de uma obra quantitativamente rara e não se presta, por essa mesma parcimônia, a reuniões periódicas em volumes, a não ser em publicações coletivas, como as chamadas revistas, que se multiplicaram no Brasil a partir dos anos 1970. O poeta não teme tarefas subsidiárias à atividade propriamente poética, tanto as de planejamento e crítica, como as de trabalhos manuais, sendo editor — entre outras publicações, da revista *Artéria* que circula, sem periodicidade regular, desde 1975 — e impressor-serígrafo. Por tudo isso é que Paulo Miranda pode ser considerado um poeta paradigmal: encarna tudo aquilo que pensamos ser um poeta hoje. Os cinco poemas abordados, ainda que brevemente, dão uma medida de sua grandeza. Paulo Miranda: um poeta da era pós-verso.

Referências

Alighieri, Dante (1985) *La Divina Commedia*. Milano: Ulrico Hoelpi Editore. ISBN: 88-203-0209-8

Artéria 1 (1975) Pirajuí: Nomuque Edições. Revista.

Artéria 2 (1976) São Paulo: Nomuque Edições. Revista.

Bandeira, Manuel (1970) *Estrela da Vida Inteira: Poesias Reunidas*. 2ª ed. Rio de Janeiro José Olympio Editora-INL.

Campos, Augusto de et alii (1962) *Antologia Noigandres 5: do Verso à Poesia Concreta*. São Paulo: Massao Ohno Editora.

Campos, Augusto de, Pignatari, D. e Campos, H. de (1975) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos — 1950/1960*. São Paulo: Duas Cidades.

Jakobson, Roman (1974) *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.

Kataloki (Almanak 81) (1981) São Paulo: Ed. Arnaldo Antunes *et alii*. Revista.

Khouri, Omar (1992) *Não Muito Mas Muito da Poesia em Língua Portuguesa*. São Paulo: Nomuque Edições.

Khouri, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: Uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo: COS-PUCSP. (Tese de Doutorado)

Khouri, Omar (2003) *Revistas na Era Pós-Verso*. Cotia-SP: Ateliê Editorial. ISBN: 85-7480-222-0

Khouri, Omar (2007) *Ver Ouvir Pensar a Poesia: Uma Amostragem Comentada da Poesia da Era Pós-Verso*. São Paulo: IA-UNESP. (Tese de Livre-Docência)

Leminski, Paulo (1982) O Veneno das Revistas de Invenção. In Folhetim 278, de 16-05-1982. Supl. do jornal *Folha de S. Paulo*, p. 3.

Marques, J.A. e Melo e Castro, E.M. de org. (1973) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Miranda, Paulo (1978) *Poema de Valor*. São Paulo, Nomuque Edições. (poema editado autonomamente)

Porandubas 8 (1977) São Paulo: PUC. Mensário.

Pound, Ezra. *ABC da Literatura* (1970) Trad. de A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix-CEC.

Saraiva, Alberto org. (2013) *Poesia Visual*. Rio de Janeiro: F10-Oi Futuro. ISBN: 978-85-64609-03-7

Solt, Mary Ellen ed. (1971) *Concrete Poetry: a World View*. 3rd printing. Bloomington: Indiana University Press. SBN: 253-11300-8

Zero à Esquerda (1981) São Paulo: Nomuque Edições. Revista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O jardim das elegantes exceções: um pensar filosófico sobre a obra em vídeo e performances de Paulo Meira

The garden of the elegant exceptions: philosophical thinking about the video work an performances by Paulo Meira.

ORIANA MARIA DUARTE DE ARAUJO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho Industrial (UFPE). Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP)

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design. Av. Prof. Moraes Rego, 1235 — Cidade Universitária, Recife — PE, CEP: 50670-901, Brasil. E-mail: orianaduarte013@gmail.com

Resumo: Em busca de refletir sobre conceitos que amplificam as experiências limítrofes envolvidas em processos artísticos, o artigo trata de performances realizadas na série de vídeos "O Marco Amador" (2004-2009), de autoria do artista brasileiro Paulo Meira. O olhar sobre tais obras se faz pela lente da filosofia, operando um recorte sobre o pensamento de Michel Foucault, para dele extrair proposições lançadas na esteira de seu conceito "estética da existência" (Foucault: 1984; 2005).
Palavras chave: performance / vídeo / arte / filosofia.

Abstract: *In the quest to reflect about concepts that amplify borderline experiences involved in artistic processes, the article discusses performances held in the vídeo series "O Marco Amador" (2004-2009) from the Brazilian artist Paulo Meira. The regard over such works is conducted throughout the philosophical lense, operating a framework about Michel Foucault's thought, in order to extract propositions launched on the pathway of his concept of "aesthetics existence" (Foucault: 1984; 2005).*
Keywords: *performance / vídeo / art / philosophy.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Entre parênteses, em referencial texto sobre a imagem fotográfica, é posto que "via de regra, o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode — ou não quer — alçar-se ao domínio de uma profissão (Barthes; 1980)."

Ora, sendo assim, numa atualidade cerceada pelas especializações dos saberes, pelas normalizações de condutas e achatamento das diferenças no esgarçar transparente das relações, dizer-se "amador" é afirmar um *não querer* que implica em uma atitude outra, atitude de desvio, escolha pelo *atravessar da noite mais escura*, escolha por ser negligente... Enfim, apostar em um jogo fora das regras. Será essa, portanto, a aposta do artista Paulo Meira na sua série de vídeos e performances "O Marco Amador"?

Baseando-se em hipotético e sonoro "sim" de resposta, iremos compactuar desse jogo num mover serpenteado entre conceitos e fazeres vindos dos campos da filosofia e da arte. Movimentos de precisas sinuosidades são necessários, também, para realizar uma abordagem da arte debruçada sobre o pensar filosófico que busca retornar a arte não com fins de lhe justificar por colagens conceituais, mas sim como meio de refletir sobre conceitos que amplificam a singularidade do vivido em processos artísticos. Neste sentido é que uma fala sobre errância, soltura do pensamento, coragem — temas que foram abordados por Michel Foucault, filósofo aqui abraçado ao longo das diversas fases da sua trajetória- será o condutor das aproximações entre arte e filosofia. Acessaremos apenas dois momentos da produção foucaultiana, de maneira a estreitarmos as fronteiras entre o pensar proposto no seu conceito de "estética da existência" e a idéia de "experiência limite", aqui tomada como via de apreensão das performances realizadas por Paulo Meira na série de vídeos "O Marco Amador".

Dito isso, busquemos experienciar o artista em questão, e para tanto, o momento escolhido não pode ser outro senão aquele quando Meira, ao ser solicitado à escrever sobre uma de suas obras para a coletânea "Um salto no escuro", desconversa e apresenta, sob o pseudônimo Alice Coelho, uma espécie de verbete sobre si mesmo, no qual diz:

> *Qualquer abordagem sobre o [seu] trabalho só é possível à partir desta apreensão: ele está em relação com o mundo expondo esforços de constituição de si. Mas ele está nesta relação como quem está em combate por permanecer, mas não se trata da permanência do sobrevivente, e sim do que luta por outras formas do viver, sobretudo, a forma do viver artista (Meira/Coelho apud Tejo; 2011).*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Nas dobraduras primeiras do ilimitado.

O seu verbete, por sua vez, inspira remetermos à pitoresco episódio que encerra suas atividades de designer, profissão na qual se formou ainda na passagem dos anos 1980 e que, até o ano de 1992, divide com a arte suas atenções no estúdio com o sugestivo nome "Departamento X". Conta-se sobre um evento de comemoração à bem sucedido projeto, no qual Meira, em certo momento, sobe em uma mesa e declara-se, a partir de então, "somente artista" e mais, a partir dali pintaria anjos. O tumulto seguido a fuga de seus clientes, ainda soa como os risos soltos a ecoar na festa de abertura da sua primeira mostra individual, "Fábrica de Anjos", aberta um ano após, em 1993 no Museu do Estado, na cidade do Recife, onde até hoje vive e trabalha.

A postura aparentemente nada profissional, como sugerida neste momento da sua vida, momento de escolha, delineia mais do que um perfil de Meira. É mesmo o seu campo de experiência da arte que se esboça neste *modo de ser* que deixa para trás o conforto, se deixando atravessar pelas forças atratoras do risco. Visto assim, para ele, a arte é potencial campo de exercício do sujeito atraído pelas margens, ou melhor, pelo fora. Exemplo dessas forças também se extrai do título dessa mostra primeira, pois "fábrica de anjos" é expressão usada no interior do nordeste do Brasil (região onde nasce em 1966), ao se referir sobre o operar clandestino de abortos.

Essa ambigüidade do *pintar anjos*, de certo modo, inaugura um traçado que hoje ressalta na sua trajetória artística. Trata-se de uma especial atração pelo bizarro, pelo que está fora das normas e padrões estabelecidos, enfim, pelas imagens das exceções. Assim, é que através da extensa obra em processo "O Marco Amador", Meira vem constituindo uma galeria de estranhos personagens, comumente companhia de suas performances, nas quais, não raro, são expostas situações que dificilmente, quem nelas se colocar, não sairá por elas afetado, revirado em algum ponto do seu ser e tendo sua visão de mundo, de algum modo, posta à prova.

2. No entra e sai de um jardim de elegantes excessões

Entre essas experiencias, sobressai o momento que Meira, em seu vídeo "O Marco Amador: sessão 15 minutos no jardim de Alice Coelho" (2009) (Figura 1), se transmuda na mítica figura da mulher barbada. Sob uma atmosfera que remete aos *freak shows* ou ao *entra-e-sai* (*entre-sorts*), locais onde se exibiam os corpos inscritos num regime particular de visibilidade, as monstruosidades humanas. Ao acompanhar a agônica solidão que permeia os personagens presentes nesta performance (um mágico, uma modelo de atirador de facas e uma



Figura 1 · Frames do vídeo "O Marco Amador: sessão 15 minutos no jardim de Alice Coelho" Paulo Meira, 2009 (Fonte: arquivo do artista)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

diáfana enfermeira), somos levado a formular as seguintes perguntas: Teria o intento normalizador de igualdade entre os corpos, produzido um outro universo, um universo das diferenças indiferentes? Seria este universo um cárcere do inteligível? E se balbuciamos um sim a tais questões, afirmamos a ambigüidade deste "poder de normalização", que afirma a singularidade lançando-a numa zona de indistinção — Ora. Melhor deixar assim, e aprimorar nossa vista de soslaio, pois se não encararmos a boca babada da fera, até podemos amansá-la e dar-lhe um apelido dócil, tal como eram chamados os anões em *Auschwitz*: "coelhos".

Para melhor nos situarmos nessa experiência, cabe retomar seu citado verbete, quando Meira/Alice Coelho, se refere ao próprio corpo enquanto *corpo do mal-estar, do sujeito cindido e multiplicado nele mesmo, corpo de efeito elástico e de carne esgarçada, corpo inflado e tornado campo de guerra. Corpo nada agradável de ser visto, pois treme a nossa frente* (Meira/Coelho, op.cit.). Corpo sobre o qual explicita seu estranhamento ao lançar seguinte questão: *"Como pensar de outra forma, senão como imagem tremida, todos os Paulos surgidos na saga do Marco Amador? Corpo-balanço, corpo-hélice, corpo-vertigem, corpo-queda, corpo-outro, o estranho, a sombra, o acéfalo."* Esses "Paulos", como por ele referido, bem podem ser apreendidos enquanto exposição das camadas do espesso invólucro que reveste, na nossa atualidade, os complexos processos de subjetivação.

3. Do outro lado do limite: a errancia.

Ainda nos anos 60, Foucault em quase todos os seus livros, bem como nos seus "ditos e escritos" datados até 1966, faz um elogio da literatura através de autores de experiências-limite, tais como, M. Blanchot, G. Bataille, P.Klossowski, Robbe-Grillet, Beckett, Roussel, dentre outros. Sobre esta literatura, é dito marcar a cultura contemporânea com amplos efeitos no campo da ética, sobretudo ao enfatizar experiências no campo da reflexão e criação artística (Motta *apud* Foucault; 2009).

Não surpreende os textos de Foucault deste período oferecer o sentido ampliado de "experiência" em sua filosofia: algo pelo qual se sai transformado, algo que tem como objetivo arrancar o sujeito de si mesmo, ou chegar a sua dissolução, sendo mesmo uma "empresa de dessubjetivação". Exemplo desta empresa destaca-se no artigo sobre Blanchot, "O pensamento do exterior", publicado em 1966, cuja experiência do fora desponta sob o signo da atração. Sair transformado, por sua vez, se constitui nas dobraduras da errância, pois, segundo Foucault (2009), para ser atraído é preciso ser negligente, lançar-se ao espaço vazio que persegue os passos daquele que se lança ao risco. Sendo assim, podemos afirmar o ato de criação, a atitude de arte, que é movimento sem finalidade em direção a própria atração, enquanto experiência errante.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Nas performances apresentadas no vídeo "O Marco Amador: sessão Cursos" (2006) (Figura 2, Figura 3), de olhos vendados, o artista se empenha à seguir instruções ditas em italiano por uma intransigente palhaça cuja, por sua vez, ele lhe confia a vida a beira de um abismo, entre pedras de uma cachoeira, em sentido contrário de uma movimentada rodovia, nas ruínas de uma fortaleza, em um bosque de árvores secas e a beira de um túnel. Essa longa travessia no escuro por ermos cenários de fábulas, é cuidadosamente editada em vídeo alternada a outra performance na qual, o devaneio da palhaça rege um jogo de cabra-cega cujos alvos são cabeças moldadas em argila.

Essas cabeças, por sua vez, são moldadas a perfeição com a mesma face do artista, por isso também se encontram vendadas. E a palhaça grita, susurra e gargalha um ritornelo de comando: "firma; destra; sinistra; piano; sempre; dritto". Em contraste ao sentido das palavras, o corpo do homem vendado pende inevitável para os lados, dando a perceber os esforços exigidos para manter, neste deslocar-se no escuro, o mínimo que seja da postura elegante delineada pelo eixo vertical. A errancia explícita da entrega ao aparente ilimitado de um jogo de cabra-cega, chega ao ápice quando o alvo é atingido com força por uma barra de madeira. Neste instante, sua condutora enfim o aprova sob aplausos frenéticos e do alvo estourado explode, em meio aos cacos de barro da face do artista, uma revoada de pássaros.

Essa entrega confiante à emblemática figura feminina de uma palhaça, ganha novos contornos quando nos remetemos aos estudos sobre contraconduta apresentados por Foucault em curso proferido no Collége de France, em 1977. Nele, ao investigar as formas de resistência ao pastorado cristão na Idade Média, atenta para as revoltas de conduta ligadas ao problema das mulheres, do seu estatuto na sociedade, na sociedade civil ou na sociedade religiosa, bem como os diversos grupos que se constituem em torno de mulheres profetizas (Foucault, 2008). Neste contexto, surge em uma nota de rodapé, a figura de Jeanne Dabenton, que dirige no século XII um grupo herético apelidado de *turlupins* (palhaço grotesco) pelas estranhas roupas que usavam. Tal coincidencia de inscrição, surgida nas tramas de uma História submersa, corrobora o lugar inspirador do feminino por quase todas as obras de Meira. Lugar não circunscrito pelo discurso de gênero, mas antes exercitado nas fronteiras, ou melhor, no fino espaço que delineia o par limite-transgressão fundante da experiencia interior batailleana.

E Georges Bataille é mesmo um autor imageticamente citado no vídeo "Cursos", isto pois, as performances se alternam na emblematica imagem de um homem sem cabeça (Figura 4) remissiva a obra *L'Art de Vivre* (1967), de René

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 2 · Frames do vídeo "O Marco Amador: sessão Cursos" — Paulo Meira, 2006 (Fonte: arquivo do artista)
Figura 3 · Frames do vídeo "O Marco Amador: sessão Cursos" — Paulo Meira, 2006 (Fonte: arquivo do artista)
Figura 4 · Frames do vídeo "O Marco Amador: sessão Cursos" — Paulo Meira, 2006 (Fonte: arquivo do artista)
Figura 5 · Frames do vídeo "O Marco Amador: A perder de vista" — Paulo Meira, 2008 (Fonte: arquivo do artista)

Magritte. Uma voz em *off* da leitura que o acéfalo faz enquanto vira páginas de um grande livro, acompanha a nervosa manipulação de um globo ocular solto das orbitas e posto entre seus dedos sobre a mesa de leitura. Sabendo da dimensão que o olho ocupa na obra deste autor, Foucault (2009) afirma em seu texto "Prefácio à Transgressão": *O olho extirpado ou revirado é o espaço da linguagem filosófica de Bataille, o vazio onde ele se derrama e se perde mas não cessa de falar*. Parafraseando Foucault, não seria este olho que Meira posta entre os dedos de um acéfalo o lugar de uma incessante fala da arte?

Conclusão: Num vôo espiralado, a exposição da vida como obra

O erro e a errancia são temas surgidos, com certa freqüência, na produção de Foucault que precede o segundo e terceiro volume da sua História da Sexualidade, ambos publicados em 1984. Este é o momento em que na sua filosofia emerge o conceito de "estética da existencia". A pergunta seminal deste feito surge de uma constatação assim dita por Foucault:

> *O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida* [...]. *Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?* (Foucault apud Dreyfus, 2010: 306)

Tal conceito, se entende, interessa à Foucault pelo questionar ético, pois *somos levados a indagar sobre o modo como estamos conduzindo as nossas vidas* (Foucault op.cit.) Disto, a singular leitura dos modos de vida propostos nas diversas escolas filosóficas da Antiguidade (seculos IVa.C e I-IId.C) ser feito campo de combate as cristalizações conceituais que, por séculos, cindem o sujeito. Privilegia-se, nesse contexto, o momento no qual as artes plásticas do século XX, sobretudo através do *modo de vida de artista*, é mencionada como via profícua das investigações que constituem sua ontologia do presente.

Em aula proferida no Collége de France em 29 de feveriro de 1984, no curso "A coragem da verdade", o conceito é explorado numa leitura singular do modo de vida dos filósofos cínicos — *a vida no estado nú, a vida violenta, a vida que escandalosamente manifesta a verdade*. Para Foucault (2011), tal aproximação entre verdade e vida, fundamento de uma estetização da existencia, só é possível de encontrar lugar na nossa realidade através do antiplatonismo insurgente na arte desde o século XIX: "*E se não é simplesmente na arte, é na arte principalmente que se concentram, no mundo moderno, em nosso mundo, as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir.*"

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Na brevidade desta apreciação sobre as figuras de "O Marco Amador" e na esteira do que aqui chamo *suspiro de confiança na arte e no artista*, ultimo suspiro dado numa sala de aula de um emblemático ano bissexto, vale destacar uma imagem da vídeo performance "O Marco Amador: A peder de Vista" — figura 5: sobre o artista uma mulher nua e sentada firme em sua nuca; ele vestido de paletó e gravata, óculos escuros, segura com uma das mãos uma grande hélice. Este duplo corpo surge nas mais diversas paisagens da Terra. Ao final do vídeo, já sem seu par, mas instigado pelo desejo de sentir o cheiro deixado pela mulher em sua nuca, inicia um giro sobre si mesmo. Giro animal animado pela hélice que pesa com o intensificar da aceleração do movimento. Giro extremo, até que o corpo em desequilibrio caí — marco que tomba. Talvez porque um marco amador da arte? Amador da vida?

Referências

Barthes, Roland (2006). *A câmara clara.* Portugal: Ediçoes 70. ISBN-13: 9789724413495

Foucault, Michel (2008).*Segurança, território, população: curso no Collège de France (1977-1978).* São Paulo: Martins Fontes (Coleção tópicos). ISBN: 978-85-336-2377-4

Foucault, Michel (2009).*Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Tradução: Ines Autran Dourado Barbosa; [organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta] — 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria (Ditos e Escritos; III). ISBN: 978-85-218-0390-4

Foucault, Michel (2009)*A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: Curso no Collège de France (1983-1984).* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes — (Obras de Michel Foucault). ISBN: 978-85-7827-476-4

Meira, Paulo. Vídeos disponíveis em <URL:http://www. paulomeira.com>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade

Ancestrality, memory and archive: notes about Vieira Andrade's projects

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Mestrado em Artes, Unicamp, IA). Doutorado em Educação, Unicamp, Faculdade de Educação.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas; Centro de Linguagem e Comunicação; Faculdade de Artes Visuais Rodovia D. Pedro I, km 136. Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP: 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta apontamentos sobre os projetos do artista brasileiro Vieira Andrade a partir de residencias artísticas realizadas na Fundação Bienal de Cerveira em Portugal. As análises baseiam-se em duas grandes vertentes: a ancestralidade e a memória sustentadas pela existência de um arquivo familiar.

Palavras chave: Vieira Andrade / escultura / fotografia / ancestralidade / memória.

Abstract: *The article presents notes about the projects of the Brazilian artist Vieira Andrade in artistic residencies realized at the Cerveira Biennial Foundation in Portugal. Analyzes are based on two main aspects: the ancestry and memory supported by the existence of a family archive.*

Keywords: *Vieira Andrade / sculpture / photography / ancestrality / memory.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Nascido em 1987 na cidade de São Paulo (Brasil), Vieira Andrade teve sua formação acadêmica na Escola de Belas-Artes de São Paulo, no entanto, grande parte de seu aprendizado como escultor e pintor deu-se entre os anos de 1999 e 2003 no atelier do convento do Largo São Francisco sob orientação de Frei Pedro Pinheiro, o que contribuiu para que sua técnica de modelagem e pintura estabelecesse um vinculo muito específico com o imaginário figurativo da arte sacra.

Esses dados aparentemente biográficos são fundamentais para entender as escolhas e a forma como o artista se deslocou do contexto inicial de sua formação para um diálogo mais intenso com as questões impostas pela arte contemporânea, em especial com a fotografia, ressignificando linguagens e conceitos em seu processo artístico.

Essa ressignificação é fundamentada pelo modo como são estabelecidas as relações conceituais entre elementos técnicos e históricos e que são fortemente observados em projetos desenvolvidos respectivamente nos anos de 2012 e 2013 em residências artísticas realizadas na Fundação Bienal de Cerveira em Vila Nova de Cerveira em Portugal.

A poética do trabalho de Vieira Andrade está ligada a duas grandes vertentes: a ancestralidade e a memória, sustentadas pela existência de um arquivo familiar que é uma espécie de ideário mítico visual sobre sua história pessoal e que abarca de certa maneira histórias coletivas que ativam os problemas inerentes às construções identitárias.

1. Relicários meus, relicários vossos

"Relicários meus, relicários vossos", série realizada na primeira residência do artista em Vila Nova de Cerveira em 2012, trata de representações simbólicas de uma figura parental e de suas conexões com elementos da cultura portuguesa.

Vieira Andrade parte inicialmente de uma fotografia que está em seu arquivo familiar e que diz respeito a um único registro visual existente de sua trisavó Delfina Joana Martins (Figura 1), falecida em Aboim da Nóbrega em 1946, freguesia do concelho de Vila Verde, distrito de Braga, região Norte de Portugal.

Por meio dessa imagem o artista modela em formato de busto-relicário sete esculturas em barro cru policromado (Figura 2 e Figura 3) que representam recriações da imagem de sua trisavó.

A escolha pelo busto-relicário pode ser analisada a partir de diversos atributos relacionados a este tipo de objeto que historicamente foi determinante para a mobilidade de relíquias como agentes de disseminação da memória dos mártires cristãos (Cymbalista, 2006), no entanto a ideia apresentada não reside

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Fotografia de Delfina, autor desconhecido, c. 1908. Reprodução do acervo do artista Vieira Andrade.
Figura 2 · Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", #1, agosto de 2012. Escultura em argila policromada. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Cardo Matos.
Figura 3 · Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", #7, agosto de 2012. Escultura em argila policromada. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Cardo Matos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

apenas em uma referência a arte luso-brasileira, mas a configuração de uma metáfora que pretende sacralizar a figura de Delfina como um elemento chave do núcleo familiar.

Os bustos-relicários possuem a altura do coração pequenos nichos (Figura 4) onde são depositados objetos recolhidos pelo artista em percursos que vão de sua chegada a Portugal em julho até final de sua residência em Cerveira em agosto de 2012.

As incrustações desses elementos ao busto são um processo de "consagração", um poderoso sinal de "devoção" e de respeito a um modo de vida específico, e que aos olhos de Vieira Andrade transformam as "senhoras de preto" em um "símbolo de um Portugal ancestral" (Andrade, 2013).

O peso conceitual conferido a essas imagens evoca por um lado a nostalgia de uma conexão com a natureza campesina e por outro a percepção de relações conflitantes entre cultura, fé, paixões mundanas e as formas de sobrevivência aldeã que configuram as pequenas misérias humanas.

2. As Delfinas: narrativas de inquérito

A segunda residência de Vieira Andrade na Fundação Bienal de Cerveira em agosto de 2013, estabelece a instauração de um novo projeto denominado "As Delfinas: narrativas de inquérito" que é realizado em parceria com o fotografo Gustavo Carvalho, e que juntos empreendem uma viagem a terra natal de Delfina para recriar as memórias que giravam em torno dessa personagem.

> *Delfina é reinventada numa forma escultórica que lembra uma boneca, elemento lúdico que se articula entre os cenários e elementos encontrados num jogo entre o real e o fantástico, inventando memórias e brincando com a proporção dos espaços, objetos. O verdadeiro lugar de Delfina e do Portugal das Senhoras de Preto é o de nosso imaginário o campo onírico das memórias e histórias que inventamos.* (Andrade, 2013)

Este projeto é uma grande narrativa visual que marca a transformação da enigmática figura de Delfina em uma personagem mais humanizada e menos intangível.

A ideia que fundamenta essa transformação está inexoravelmente presente no subtítulo da série: "narrativas de inquérito". O termo "inquérito" é bastante significativo por sugerir um processo de "extração" de informações, o que efetivamente foi feito por Vieira Andrade em sua primeira visita a aldeia de Aboim da Nobrega em 2012.

A fotografia ao tornar-se suporte final aponta para um retorno ao arquivo



Figura 4 · Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", modelagem em processo, agosto de 2012. Argila crua. Foto: Vieira Andrade.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

familiar em referência ao único documento visual sobre Delfina e que conduziu o trabalho para uma espécie de construção de um novo arquivo.

O artista apoia-se aqui em um contraponto entre um objeto único e o múltiplo, em especial no que concerne a multiplicação de elementos "documentais", que extrapola as linguagens e invade as questões sígnicas que transformam "a Delfina" em "as Delfinas".

O "múltiplo" então não se refere apenas a linguagem ou ao suporte, mas as diversas faces que Delfina representa como detentora de memórias e histórias de vida. Delfina passa a ser a evocação de situações de abandono, de solidão, de velhice, de trabalho duro no campo (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), a partir do que o próprio artista descobre: "o passado não era tão bonito assim, a Delfina bebia, estava largada e velha. Isso numa aldeia no meio da serra" (Andrade, 2013).

3. Atávica, esculturas intencionais

O ciclo de construção poética que gira em torno dessa personagem conclui-se (provisoriamente) na série "Atávica, esculturas intencionais" na qual o artista elimina o traje preto — subterfúgio cultural de representação da figura de sua trisavó — e modela o corpo nu e envelhecido de Delfina (Figura 8).

O artista sutilmente se deixa fotografar em um espaço natural também com o corpo desnudo junto a pequena escultura de Delfina (Figura 9), o que — no contexto poético do percurso de Vieira Andrade — representa um processo de integração e de vivificação do que é atávico ao ser humano. O termo "atávico" sugere o que é próprio do ser, o que lhe é característico, e o artista faz do próprio corpo memória, indicando-o como um arquivo, lugar de realização de nossa humanidade.

Conclusão

Os projetos desenvolvidos pelo artista por ocasião das residências na Fundação Bienal de Cerveira em Portugal entre 2012 e 2103 caracterizaram-se por mudanças formais e de linguagem, que apontam para uma integração das questões mito-poéticas e das relações estabelecidas com os processos de construções identitárias que se movimentam constantemente entre o particular e o coletivo, entre a memória e a ficção.

As construções das narrativas visuais propostas pelo artista estão baseadas na interposição e conexão entre os elementos materiais e imateriais que sugerem uma amplificação do conceito de arquivo.

A grande empatia de Vieira Andrade sobre as questões de vida e de morte de seus antepassados, as formas e os ritos cotidianos de uma sociedade aldeã

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 5 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #1, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.
Figura 6 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #6, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.
Figura 7 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #7, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 8 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "Atávica, esculturas intencionais", #3, 2013. Escultura, instalação, fotografia digital. Foto: Gustavo Carvalho.
Figura 9 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "Atávica, esculturas intencionais", #3, 2013. Escultura, instalação, fotografia digital. Foto: Gustavo Carvalho.

tradicional determinaram as forças dinâmicas para o trabalho de investigação dos inúmeros vestígios que se mostraram como peças de um grande quebra-cabeça.

O primeiro trabalho sobre Delfina exalta uma representação simbólica da figura parental, a partir da qual Vieira Andrade tece uma rede de relações formais e conceituais que passa pela reconstrução de memórias e de dramas pessoais cotidianos, levando o artista a se deparar com múltiplas faces de uma mesma personagem e que representa, enfim, um drama coletivo ligado a vida aldeã, expresso pela imagem das "senhoras de preto".

A figura de Delfina desnuda, evoca que o próprio corpo é repositório sacralizado das histórias de vida, e as marcas inerentes à velhice são as representações do que é atávico ao ser humano.

Os projetos de Vieira Andrade trabalham com complexos jogos de relações simbólicas que se definem por uma crença que consiste em estar diante do mistério, o que implica em ver sempre alguma coisa que está além do que se pode realmente ver e que produzirá modelos imaginários feitos para confortar e informar — ou seja, — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (Didi-Huberman, 2010: 48).

Referências

Andrade, Vieira (2013). *As Delfinas: narrativas de um inquérito*. [Consult. 2013-12-12]. Disponível em <URL: http://cargocollective.com/vieiraandrade>

Cymbalista, Renato (2006). *Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna*. An. mus. paul.[online]. 2006, vol.14, n.2, pp. 11-50. ISSN 0101-4714.

Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010. ISBN 978-85-7326-113-4.

A autora agradece a FAPESP o apoio concedido (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Para além dos arquivos fotográficos: dinâmicas de apropriação, construção e desconstrução

Beyond the photographic archives: dynamics of appropriation, construction and deconstruction

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Mestrado em Artes, Unicamp, IA). Doutorado em Educação, Unicamp, Faculdade de Educação.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas; Centro de Linguagem e Comunicação; Faculdade de Artes Visuais. Rodovia D. Pedro I, km 136, Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP: 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: O artigo aborda as dinâmicas de apropriação, construção e desconstrução presentes no trabalho do artista brasileiro Ivan Grilo e fundamentadas pelas possibilidades poéticas ligadas a uma noção amplificada de arquivo como um campo prolífico de atuação para a arte contemporânea.

Palavras chave: Ivan Grilo / arquivo / fotografia / apropriação.

Abstract: *The article discusses the dynamics of appropriation, construction and deconstruction present in the work of brazilian artist Ivan Grilo, substantiated by the poetic possibilities linked to an amplified notion of archive, such as a prolific field of work in the contemporary art.*

Keywords: *Ivan Grilo / archive / photography / appropriation.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As dinâmicas de apropriação, construção e desconstrução que fundamentam possibilidades poéticas ligadas a uma noção amplificada de arquivo são vistas aqui como um campo prolífico de atuação na arte contemporânea.

Os arquivos e mesmo todos os tipos de acervos ou coleções, sejam públicos ou privados, são construídos por especificações, critérios e escolhas pessoais e/ou coletivas que variam de forma significativa e que, em primeira análise, são determinadas pelos modos de ser e estar no mundo.

Partindo desse pressuposto, guardar, recolher ou mesmo apropriar-se de arquivos ou coleções pré-existentes ativam ligações simbólicas presentes nas estruturas de composição original dos acervos. A experiência de contato com os materiais e a forma como são organizados definem o arquivo pela lógica das relações culturais, sociais, históricas e que podem ser ressignificados por infinitas intervenções.

Desvios radicais das práticas convencionais de coleta, recolhimento e salvaguarda foram estabelecidos por uma tradição de vanguarda (Schaffner, 1998), mas convertidos em formas hegemônicas de operacionalização artística pelas poéticas contemporâneas, que propõem eliminar uma dicotomia entre os estados de produção e de apresentação.

Nesse contexto, a fotografia é um suporte cujas características de organização formal, multiplicidade aparentemente infinita, capacidade de serialização e aspiração a totalidade abrangente (Buchloh, 1999) determinam sua condição inata para o documental, para a acumulação e para o arquivamento.

O trabalho do artista brasileiro Ivan Grilo (1986) apresenta, assim, o arquivo fotográfico como sendo uma potencia instauradora de tensionamentos visuais a partir dos quais se exacerbam situações paradoxais: a perda da memória, a alteração de sentidos e funções, a anomia.

O artista em seu trabalho não pretende fazer alusão explícita a história ou a realidade implicada em acontecimentos e sim propor relações conceituais, que são inerentes aos conjuntos de fotografias por ele explorados, demonstrando que as informações contidas em documentações textuais e, principalmente, fotográficas podem segundo Susan Sontag «remover os invólucros da visão habitual» criando «outro hábito de ver: intenso e frio, solitário e distante; seduzido pelo detalhe mais insignificante e viciado em incongruências» (Sontag, 2012: 101).

1. Arquivo pessoal

Em "Comum União" de 2011 (Figura 1 e Figura 2), Ivan Grilo trabalha com um arquivo pessoal, abordando eventos familiares (nesse caso uma sequencia de fotografias de casamentos) de maneira a revelar um código específico de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · "Comum União", 2011. 225 fotografias recombinadas montadas em acrílico. Dimensões 191 cm (altura) x 161 cm (largura). Crédito: Ivan Grilo.

representação fotográfica, estabelecido por uma rígida estruturação da composição que também evoca rígidas relações de gênero.

Apesar do artista utilizar fotografias de seu acervo pessoal, suas investidas não determinam aspectos biográficos ou autobiográficos, há nesse sentido a estratégia de se manter afastado de qualquer referência emocional com relação a sua história familiar. Essa determinação pelo distanciamento permite inferir que o interesse do artista está fundamentado por uma relação de estranhamento inicial que ele próprio constatou e experimentou ao resgatar imagens de pessoas e parentes com os quais nunca teve nenhum contato ou sequer conhecia.

O estranhamento é a primeira sensação a ser abordada pelo artista no uso desse tipo de arquivo, ou seja, tudo que pode causar algum *insight* é priorizado por meio de relações de diferenciação, similitude ou determinada especificidade circunstancial que estabeleça possibilidades conceituais a serem visualmente investigadas e determinadas por elementos historicizados, que no caso de «Comum União» trata das convenções sociais expressas pelas posturas corporais.

Nesse trabalho o artista apropria-se de quinze fotografias de casamento, que muito embora tenham sido realizados em épocas e em estúdios completamente diferentes, apresentam em «comum» – como determina estrategicamente o título – poses inalteradas e cenários praticamente idênticos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

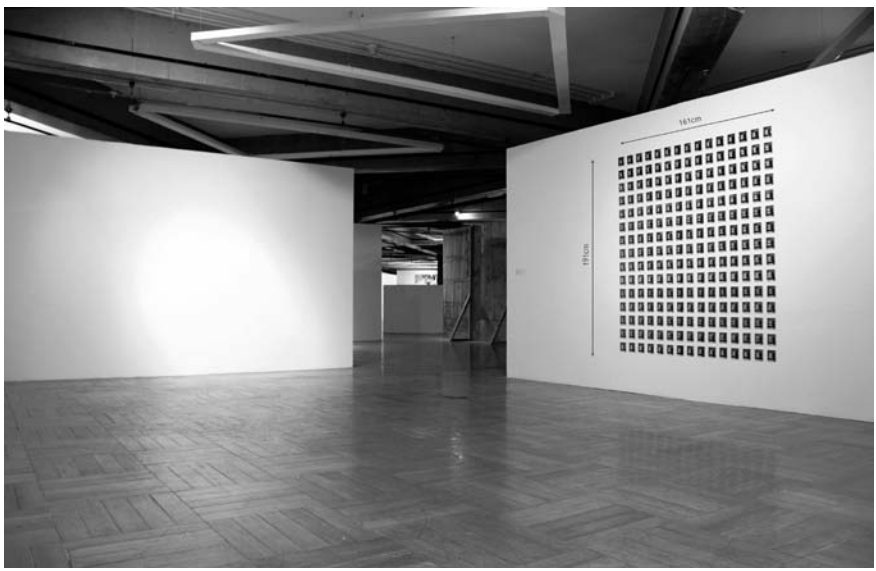
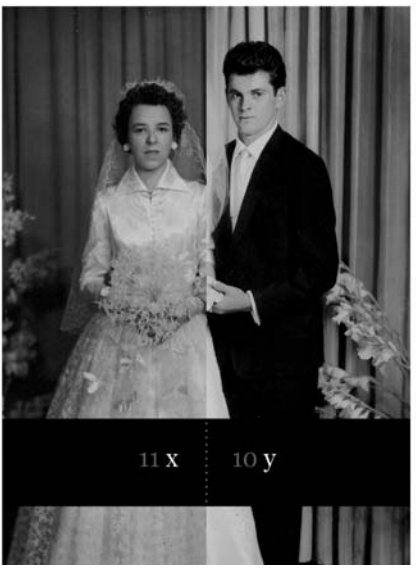


Figura 2 · Projeto de montagem do trabalho "Comum União", 2011. 225 fotografias recombinadas montadas em acrílico. Dimensões 191 cm (altura) x 161 cm (largura). Paço das Artes, São Paulo. Crédito: Ivan Grilo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



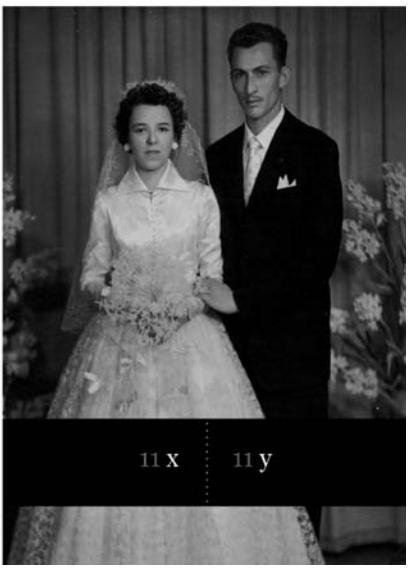




Figura 3 · Detalhe "Comum União", 2011.
225 fotografias recombinadas montadas em acrílico.
Dimensões 191 cm (altura) x 161 cm (largura).
Crédito: Ivan Grilo.
Figura 4 · Detalhe "Comum União", 2011.
225 fotografias recombinadas montadas em acrílico.
Dimensões 191 cm (altura) x 161 cm (largura).
Crédito: Ivan Grilo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Sua ação sobre essas imagens ressalta esse fato, chamando a atenção para uma conduta específica e própria da fotografia de estúdio daquele período. A partir disso, o artista desconstrói as imagens provocando manipulações visuais que formalmente vão desde a troca de casais (Figura 3), nos quais todos acabam por estar com todos (Figura 4), até a utilização de palavras e símbolos que ressaltam elementos intertextuais, que traçam considerações sobre a disposição ou propensão para relações de gêneros, mas também lançam outras questões que nos incitam a pensar de modo mais imaginativo sobre a retórica expressa pelas fotografias originais ou pelas histórias propostas nas alterações das imagens, como se fossem geradoras de ficções em torno do destino daqueles casais.

2. Arquivo Público

Em "Estudos para a manutenção da paisagem" de 2013 o artista trabalha dessa vez com um arquivo público, apresentando um diálogo entre elementos iconográficos (Figura 5) referentes a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp) de modo a determinar um ciclo de apropriações e inter-relações entre tais elementos e outros objetos representativos da história do museu, como os suportes expográficos projetados por Lina Bo Bardi.

O artista fecha esse ciclo valendo-se de um elemento arquitetônico simbólico, a janela do museu, para apresentar uma narrativa visual que, enfim, acaba por configurar-se como um *site specific* (Figura 6 e Figura 7).

O arquivo se expande inexoravelmente para a estrutura física do Museu que se torna, ele próprio, documento vivo das transformações características dos processos institucionais e de urbanização de uma metrópole como São Paulo. Presente e passado são sutilmente superpostos, sugerindo a malha de intervenções realizadas ao longo dos anos.

A "manutenção" da paisagem evocada pelo título do trabalho de Ivan Grilo está relacionada justamente a ideia do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi – em função dos termos de doação do terreno localizado na Avenida Paulista – que implicava, por meio da construção de um vão livre de 74 metros de comprimento, preservar as vistas do centro da cidade e da Serra da Cantareira que se descortinavam a partir do antigo belvedere do Trianon localizado justamente na área de construção do Museu (Figura 8).

Com o passar do tempo, alterações das políticas de ocupação urbana para essa área da Avenida Paulista impediram que a paisagem propiciada pelo vão livre do Masp se mantivesse intacta e assim essas perdas, falhas, bloqueios visuais são assinalados pelo artista.

«Estudos para manutenção da paisagem» representa a elaboração de uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · "Estudos para a manutenção da paisagem", 2013. Fotografia digital e reprodução de mapa impressos sobre papel fotográfico, vidro, suporte de ferro. Dimensões variáveis. Obra apresentada na FotoBienalMasp em 2013, com curadoria de Ricardo Resende. Crédito: Ivan Grilo.

Figura 6 · "Estudos para a manutenção da paisagem", 2013. Site specific, fotografia digital impressa sobre papel fotográfico, acrílico, vidro, suporte de concreto e madeira, janela com vista. Dimensões variáveis. Obra apresentada na FotoBienalMasp em 2013, com curadoria de Ricardo Resende. Crédito: Ivan Grilo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



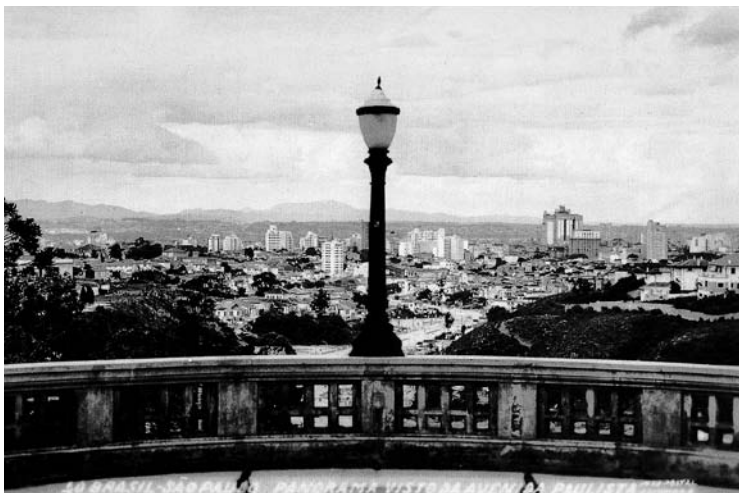


Figura 7 · "Estudos para a manutenção da paisagem", 2013. Vista frontal da instalação. Dimensões variáveis. Obra apresentada na FotoBienalMasp em 2013, com curadoria de Ricardo Resende. Crédito: Ivan Grilo.

Figura 8 · "Estudos para a manutenção da paisagem", 2013. Fotografia digital impressa sobre papel fotográfico, acrílico com gravação laser. Dimensões variáveis. Crédito: Ivan Grilo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

instalação que metaforicamente determina a transitoriedade e sensação de fragilidade ligada as ações humanas e sociais sobre o espaço urbano e as instituições.

Conclusão

A poética visual de Ivan Grilo estabelece processos dialógicos que ao mesmo tempo em que antecipam condições futuras também refletem sobre o passado.

Os materiais envolvidos nas produções e projetos são instrumentos expressivos a partir dos quais pode-se ressaltar o ciclo de construção-desconstrução que determina o sentido primordial de suas apropriações.

Sua produção artística pode ser definida por características visuais que possibilitam pensar a fotografia como um "desenho mecânico", o artista recria erros, desgastes, cortes abruptos, apagamentos, bloqueios visuais que provocam a estruturação de uma linguagem gráfica por meio do que seriam as regras negativas da fotografia, assim o erro é transformado em instrumento visual que reestrutura as relações significativas entre os diversos elementos presentes nas obras.

Ligações intertextuais são evidenciadas na maneira como as palavras e frases completam o sentido de instauração das obras, há um constante fluxo ou transito de informações que entrelaçadas modificam-se mutuamente de modo a realinhar constantemente os conceitos.

No interstício entre a apropriação de uma evidencia documental e a forma como essa informação é processada, o artista elabora sua narrativa visual primordial que, afinal, traduz a fotografia pela sua falta. Assim, as imagens de Ivan Grilo tem como prerrogativa principal incitar a imaginação ou ativar percepções de coincidências significativas que rompem com a ideia generalizada do arquivo como matéria inerte.

Referências

Buchloh, Benjamin H. D. (1999) *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive.* October, Vol. 88. (Spring, 1999), The MIT Press, pp. 117-145. E-ISSN: 1536013X.. [Consult. 2013-12-09]. Disponível em <URL: http://www.jstor.org/discover/10.2307/779227?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103337987383 >

Didi-Huberman, Georges (2010). *Entrevista com Georges Didi-Huberman, comissário da exposição "Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?"*, Museo Reina Sofia, Madri. [Consult. 2013-12-12]. Disponível em <URL: http://youtu.be/WwVMni3b2Zo>

Grilo, Ivan (2013). *Site do artista Ivan Grilo.* [Consult. 2013-12-12]. Disponível em <URL: http://www.ivangrilo.art.br>

Schaffner, Ingrid., et al. (Editor) (1998). *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art.* Munich: Prestel. ISBN 13: 978-379-131-920-9

Sontag, Susan (2012). *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal. ISBN: 978-989-722-058-6.

Os 15 Pincéis de Ema M

The 15 Brushes of Ema M

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas — Habilitação Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais — Poéticas Visuais pela UFRGS. Doutor em Artes Visuais — Poéticas Visuais pela UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV) Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: oluapgomes@ibest.com.br

Resumo: Este artigo apresenta as pinturas da artista Ema M, pseudônimo de Margarida Prieto. São naturezas-mortas que tem por tema os pincéis. Trataremos destas obras plenas de referências e remissões à arte da pintura, homenageada aqui através do pincel, um de seus componentes fundamentais: a pintura per si, o gênero natureza-morta, os efeitos virtuosísticos da simulação e da mimese, a economia como estratégia de densificação.

Palavras chave: Ema M / Margarida Prieto / natureza-morta / Série Pincéis.

Abstract: *This paper presents the paintings of artist Ema M, pseudonym of Margarida Prieto. Her still lifes have brushes as theme. We will treat these works full of references to the art of painting, honored here through the brush, one of its key components: the painting itself, the still-life genre, the virtuosic effects simulation and mimesis, the economy as a strategy densification.*

Keywords: *Ema M / Margarida Prieto / Still life / Brushes Series.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Quem é Ema M? O que faz Ema M? Por que Ema M faz o que faz? Muitas são as perguntas que surgem quando nos deparamos com um artista e sua obra, principalmente se essa obra se reveste de um caráter distintivo daquilo que normalmente vemos em exposições de pinturas: trabalhos marcados pela excelência, pelo virtuosismo de sua concepção e, ainda, pela erudição que deles emanam, provocando admiração e deleite nos especialistas, mas também causando estranhamento em seus espectadores.

Ema M é o pseudônimo da jovem artista portuguesa Margarida Penetra Prieto

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

(Torres Vedras, Portugal, 1976). Doutora em Pintura (2013), Mestre em Pintura (2008) e Licenciada em Pintura (todos os títulos pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) ela é pesquisadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL) e membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e também do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ECATI/ULHT). Desde 2013 pertence à Comissão Científica e Revisão Internacional por Pares da Revista *ESTÚDIO, Artistas Sobre Outras Obras*. Suas exposições individuais, iniciadas em 2001, têm mostras em Lisboa, Rio de Janeiro e Porto Alegre em espaços privados e institucionais. Participou, desde o ano de 2000, de diversas mostras coletivas em Portugal, França e Espanha e, a par do seu trabalho como pintora, desenvolve extensa carreira como ilustradora. Esta representada em coleções particulares e públicas, mormente em Portugal e tem uma extensa fortuna crítica de textos produzidos para suas mostras individuais e críticas em periódicos e catálogos. Sua obra publicada inclui textos críticos e analíticos em periódicos acadêmicos e catálogos. Vive e trabalha em Lisboa.

As obras sobre as quais nos debruçaremos integraram a exposição intitulada *Lapsus Memoriae,* apresentada no Museu do Trabalho, em Porto Alegre (Brasil), no período de 04 de dezembro de 2013 a 26 de janeiro de 2014. Sob a chancela de Ema M, a exposição, dividida em dois momentos, *15 Pincéis* e *As Paisagens* que tratavam de aspectos recorrentes na poética da artista, a saber: a erudição da pintura, seus atores, técnicas e instrumentos (tanto materiais quanto intelectuais) e as questões das imagens e da percepção. Foi uma mostra que atraia pela objetividade e imediatez de sua comunicação, imergindo os espectadores no universo da pintura. O segmento sob o qual nos deteremos é aquele intitulado *15 Pincéis*, no qual a artista apresentou esses instrumentos da pintura — os pincéis — personagens ubíquos e indispensáveis e, no entanto, praticamente invisíveis, verdadeiros personagens secundários da arte da pintura e também da história da arte.

As pinturas da série *15 Pincéis* estão plenamente enquadradas dentro do gênero intitulado natureza-morta, isto é, representações de objetos inanimados, no qual os artistas se esmeram nos efeitos virtuosisticos da simulação e da mimese. Os objetos das naturezas mortas de Ema M são, evidentemente, os pincéis: nessa série, de quinze pinturas, eles estão em destaque, individualizados e personalizados, apresentados em naturezas-mortas econômicas, sintéticas e rigorosas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).

São pinturas que, por sua estrutura e composição, nos remetem irresistivelmente às naturezas-mortas "encaixotadas" do mestre do Barroco espanhol Juan

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

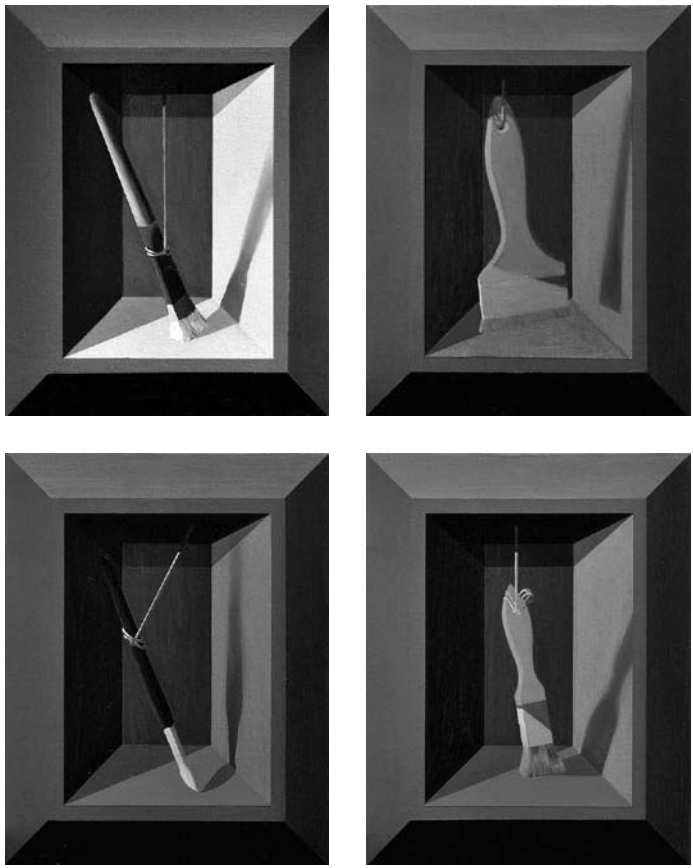


Figura 1 · Ema M. *Pincel #1*, 2013. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm. Coleção da Artista.
Figura 2 · Ema M. *Pincel #6*, 2013. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm. Coleção da Artista.
Figura 3 · Ema M. *Pincel #2*, 2013. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm. Coleção da Artista.
Figura 4 · Ema M. *Pincel #14*, 2013. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm. Coleção da Artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · Juan Sanchez Cotán. *Natureza-morta com marmelo, repolho, melão e pepino*, c. 1600. Óleo sobre tela, 69 × 85 cm. San Diego Museum of Art, San Diego, USA.

Sanchez Cotán (Orgaz, 1560 — Granada, 1627). Cotán pintou, dentre outros gêneros, os chamados *bodegóns* ou naturezas-mortas, obras cujo caráter distintivo está no realismo, na economia e no destaque dado aos objetos, em detrimento do fundo ou cenário nos quais eles se colocam.

Esses *bodegóns* nos apresentam alimentos — legumes, frutas, aves, suspensos sobre um fundo geométrico. Suspensos não por acaso, mas também como remissão a estratégia daqueles tempos para evitar a sua degradação, evitando o contato de qualquer uma de suas partes com as superfícies.

O fundo geométrico — platibandas de janelas ou armários, não sabemos — opõe-se a organicidade dos alimentos, criando um fundo neutro que põe em destaque o objeto representando, evitando toda dispersão (Figura 5). As formas suspensas destacam-se do fundo como se estivessem fora de contato, permitindo que a luz interna, oriunda de um único ponto, incida diretamente sobre os objetos, destacando-os contra o fundo escuro e valorizando-os em oposição à neutralidade do cenário. O realismo exacerbado da representação dos objetos dá-lhes um caráter místico, destacando-os com uma qualidade quase escultórica. O isolamento leva-nos a observá-los sob outro ângulo, ressaltando-os não como alimentos ou objetos, mas como entidades que surgem de forma imprevisível e inédita: Cotán suprime os personagens tradicionais das Vanitas, principalmente aqueles que remetem mais intensamente a efemeridade da vida, ou seja, a caveira e a vela, colocando-nos em

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 6 · Jean-Baptiste-Siméon Chardin. *Natureza-morta com os atributos da arte*, 1766. Óleo sobre tela, 112 × 141 cm. The Hermitage, St. Petersburg.
Figura 7 · Jean-Baptiste-Siméon Chardin. *Os atributos da Pintura e da Escultura*, 1728. Óleo sobre tela, 64 × 92 cm. Coleção particular.
Figura 8 · David Bailly. Auto-retrato com Símbolos das Vanitas, 1651. Óleo sobre madeira, 65 × 97,5 cm. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

comunhão direta com essas entidades orgânicas fragilmente suspensas. Inevitável nos inquietarmos e identificarmos com a leveza e a fragilidade das formas suspensas.

Ema M, ao fazer a transposição dos alimentos para os pincéis opera com as mesmas premissas de Cotán: a economia de meios como estratégia para a densificação da pintura. Ao substituir os alimentos do corpo pelo instrumento utilizado pelos pintores Ema M cria pinturas plenas de referências e remissões à arte da pintura. Essa homenagem à própria arte da pintura, através de um de seus componentes fundamentais, os pincéis, coloca em destaque esses objetos tão pouco observados e quase nada valorizados.

E os pincéis, o que são? O pincel, (do latim *peniculus*, pequena cauda) é um instrumento de pintura, de desenho ou de escritura, composto de um cabo ou haste (de madeira ou plástico) munido na sua extremidade de um tufo de pelos naturais ou fibras sintéticas, mantidos graças a uma presilha de metal ou amarrados com fios. Existe ainda outra terminologia para designar o tufo: a raiz, ou a parte mais próxima da presilha, o ventre, que caracteriza a parte central ou mais espessa do pincel e, por fim, a flor dos pelos, ou a ponta. Os pinceis tem diferentes tamanhos e formas: eles podem ser redondos, chatos longos, chatos curtos ou quadrados, em leque, chanfrados, finos etc., a serem usados de acordo com o material empregado, seja tinta a óleo, acrílica, nanquim, aquarela etc. Se antigamente os artistas fabricavam eles mesmo seus pincéis, seria preciso esperar o final século XVIII para que surgisse a etapa importante das primeiras oficinas de fabricação especializadas. Há todo um universo ainda por conhecer sobre os pincéis: os tipos de pelos, suas finalidades específicas, seus modos de usar...

Os pincéis compartilham da dupla cidadania de ferramentas e instrumentos: a primeira pelo seu caráter de apetrecho necessário a uma arte e ofício; na segunda pelo fato de ser um objeto que ajuda a levar a efeito uma ação física. São objetos comuns, sem aura, ao contrário das paletas, das telas, dos cavaletes, dos tubos de tinta, estes todos carregados de poesia e significados. Exemplos? Os pincéis praticamente inexistem na arte enquanto representações. Que pinturas mostram pincéis? Jean-Baptiste-Siméon Chardin (Paris, 1699 — Paris, 1779), mestre francês do século XVIII, nos apresenta, em algumas de suas naturezas-mortas esses personagens. De um modo bastante discreto na primeira (Figura 6) e, de modo mais evidente, na segunda (Figura 7). Mas aqui eles não assumem o protagonismo das personagens dessas obras, eles são meros figurantes.

Se os holandeses se dedicaram a retratar uma parafernália de objetos em suas naturezas mortas como, por exemplo, nas mil flores de Balthasar van der Ast (Middelburg, 1594 — Delft, 1657) ou nas mesas postas de Wilem Claesz Heda (Harlen, 1594 — 1680) nestas, os pincéis e os equipamentos da pintura

estão, curiosamente ausentes. Ausência notável quando olhamos para o maravilhoso auto-retrato de David Bailly (Leyden, 1584 — 1657) (Figura 8), no qual temos esculturas, desenhos, pinturas e mesmo uma paleta presa à parede e, coisa notável, nenhum pincel!

Mas voltemos aos pincéis de Ema M. Seus pincéis são sujeitos da sua pintura: estão sós, individualizados, emoldurados/encaixotados, mas em recipientes abertos, dando-se a ver em toda a sua potência de indivíduos. Jean-Paul Sartre escreveu que "para sonhar a dissociação de um indivíduo [do todo] é preciso primeiro saber individualizá-los" (Sartre, 2014: p.17). Ao individualizar o pincel, Ema M dá a ele sua unicidade que nos permite percebê-los como a totalidade até o momento invisível: eu vejo pincéis, nunca vejo "o pincel". É no centro da sua pintura, feita exclusivamente com um pincel, que percebemos sua importância e seu caráter vital: não se pinta sem pincel (mesmo quando uso um simulacro ou um símile, estou usando um pincel). O pincel adquire sua essência de ser, de indivíduo na arte da pintura. Conquista seu lugar de direito como a prótese mais próxima que os humanos encontraram para o cérebro que pinta (assim como o lápis ou o carvão para o desenhista); é a ferramenta do obreiro pintor, é a extensão, enfim, do próprio artista.

Esses *15 Pincéis*, no dizer da própria artista, são descrições que retratam as variedades deste objeto. Mas são bem mais do que isso: os pinceis não são, e nunca foram, simples objetos. Lembremo-nos que lavar os pincéis era a primeira atividade, no rol das infindáveis tarefas dos aprendizes nas oficinas, a ser aprendida. Sua importância estava decretada por este simples gesto: deixar íntegra e incólume a ferramenta/instrumento. Essas pinturas trazem na sua própria economia não somente a descrição desse objeto pincel, mas a própria idéia da pintura enquanto tema e com suas correlações com a erudição, com o tema da pintura sobre a pintura, com o tema do artista em atividade, da linguagem da pintura. Trata-se de uma série de obras que articula um tema excepcional por sua raridade a uma estratégia compositiva culta: um exercício de virtuosismo que permite que a economia do resultado esconda, com grande habilidade, a densidade de seu tema e de seu objeto.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Balthasar van der Ast. [Consult. 2014,01,25] Disponível em <URL: http://www.wga.hu/index1.html>

David Bailly. [Consult. 2014, 01, 25] Disponível em <URL: http://www.wga.hu/index1.html>

Jean-Baptist-Siméon Chardin. [Consult. 2014,01,25] Disponível em <URL: http://www.wga.hu/index1.html>

Juan Sanchez Cótan. [Consult. 2014,01,25] Disponível em <URL: http://www.wga.hu/index1.html>

Sartre, Jean-Paul (2013). *O Idiota da Família, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, v.1. Porto Alegre, RS: L&PM. ISBN 978.85.254.2993-3.

Schleiper Brochures [Consult. 2013,12,28] Disponível em <URL: http://www.schleiper.com/SCHLEIPER_BROCHURES/PENSELEN/FR/PEN_FR00_04.PDF

Souriau, Etienne (2004). *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris : PUF. ISBN 2130544010

Wilem Claesz Heda. [Consult. 2014,01,25] Disponível em <URL: http://www.wga.hu/index1.html>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Rodrigo Oliveira: Monopólio da pureza desalinhada

Monopoly of the unaligned purity

PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista plástico. Doutoramento em Arquitectura pela Universidade de Coimbra (2010). Mestrado em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2002). Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (1993). Professor Auxiliar e Investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia (FCTUC), Departamento de Arquitetura, Centro de Estudos Sociais. Rua Sílvio Lima, Universidade de Coimbra, Pólo II, 3030-790 Coimbra, Portugal. E-mail: pedro-pousada@netcabo.pt

Resumo: Este artigo propõe uma leitura crítica de um grupo de obras artísticas realizadas por Rodrigo Oliveira (1978).O argumento central será que esta produção se coloca num quadro histórico pós-pictórico e pós-escultórico e que aplica um cruzamento interdisciplinar entre arquitectura, antropologia e teoria da arte para definir a sua presença física assim como a sua oferta hermenêutica.
Palavras chave: Objecto artístico / neoplasticismo / modernismo / arquitectura / Le Corbusier.

Abstract: *This paper proposes a critical reading of a group of artworks produced by Portuguese artist Rodrigo Oliveira (1978). It argues that this production posits itself in a post-pictorial and post-sculptural timeline and applies an interdisciplinary crossover between architecture, anthropology and art theory to build its physical presence and its hermeneutic possibilities.*
Keywords: *Artwork / neoplasticism / modernism / architecture / le Corbusier.*

Sim, nada é transmissível a não ser o pensamento, a coroa do nosso trabalho.
(Le Corbusier, Julho de 1965 apud Jeanneret-Gris, 1970: 177)

Estamos a destruir a parede como o lugar de descanso das (...) pinturas.
El Lissitzy (apud Wood, 1992: 355)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

O presente artigo propõe-se analisar um conjunto de trabalhos apresentados por Rodrigo Oliveira (1978) na exposição "*O tamanho relativo das coisas no universo e o efeito de acrescentar mais um zero*" realizada no C.A.P.C. (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) em Julho de 2013; pretendemos em concreto discutir as obras- *Directório Espacial* (*Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, (Juan O'Gornan)*, 2012); *Square (Monopólio)*, 2005-2011, *La Cité Radieuse* (2011) mas subsidiando-nos também de outras que não estiveram presentes mas que constituem "*imagens fortes*" da sua produção tais como a série *Construções complexas (Geografia da Casa), 2007*.

Focar-se-á sobretudo a reciprocidade temática e ideológica das obras e menos a sua afirmação como objectos num espaço específico (as três salas do C.A.P.C.). Interessam-nos o que eles são como objectos praticados, isto é, como sistemas de relações intersubjectivas entre produção e recepção. Expliquemos a nossa metodologia: o objecto artístico praticado será então aquele que circula através de um discurso; entendemos que a legibilidade do objecto faz-se também através das glosas que o problematizam e o posicionam como reflexividade. Utilizamos aqui como paráfrase as ideias de Michel de Certeau sobre o espaço: "O espaço é um cruzamento de móveis. (...) O espaço estaria em relação ao lugar da mesma forma que a palavra quando é pronunciada (...) Em suma, o espaço é um lugar praticado." (Certeau, 1998: 202).

O objecto desfamiliariza-se do seu autor não significando com isso a descontextualização do processo artístico nem um subsequente sincretismo histórico (no fundo refutamos a ideia de que as obras nascem inteiras e resolvidas da cabeça dos seus autores; ideia paralela aliás à de que os artistas nascem inteiros da sua própria cabeça); assim, argumentamos nós, se resolve a separação do *acto que faz a obra* do *acto que constrói a informalidade e instabilidade do seu conteúdo*; a dicotomia barthesiana "texto escrito" versus "texto lido" resolve-se porque a integridade do código original (mas não a sua autoridade) sobrevive ainda que submetida à alteridade da recepção. O autor *não morre*, o seu trabalho persiste mas a sua intencionalidade (o que quis dizer) partilha a predominância posicional na obra. O enigma é prolongado por várias representações e ao mesmo tempo, contraditoriamente, são essas representações que acentuam a realidade do objecto em detrimento da ficção das suas substituições. O que Benjamin Buchloch (2006:45-59) escreve sobre a obra de Hans Haacke não é a obra em si, não a resolve, mas ao mesmo tempo o *em si* da obra já não existe sem essa reflexividade que a obra desencadeou. Cabem aqui as palavras de Emmanuel Kant em "*O que é orientar-se no pensamento*" (1786):"*Mas pensaremos muito*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

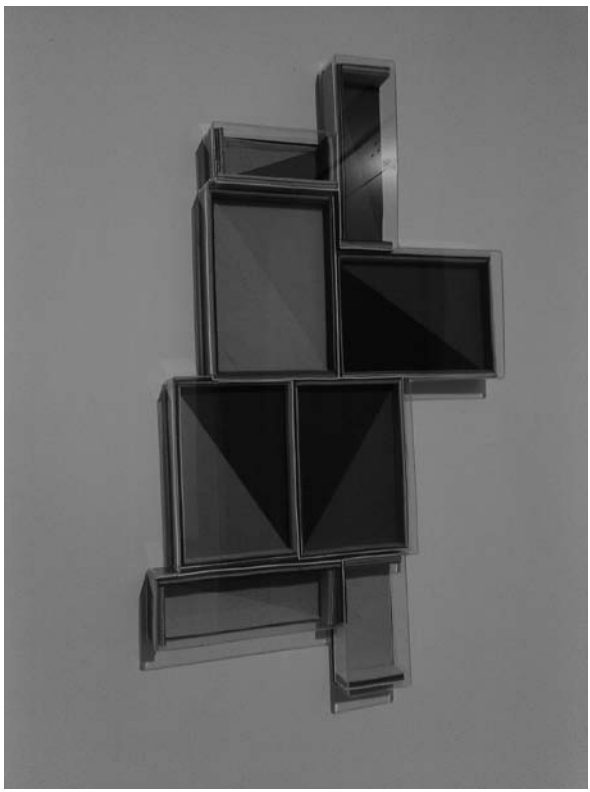


Figura 1 · Rodrigo Oliveira, *Directório Espacial (Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, Juan O'Gornan)*, 2012. Fotografia tirada pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

e pensaremos bem, se não pensarmos, por assim dizer com os outros, que nos dão os seus pensamentos e aos quais comunicamos os nossos?". O Mundo completa-se com o que o outro tem para dizer. O outro não está fora do mundo. Em resumo queremos argumentar que a prática artística é uma dinâmica espaço-tempo. Outro aspecto que será desenvolvido aqui é que a obra no seu acto de realização e de recepção é uma infra-estrutura de conhecimentos sobre outras contribuições, sobre outras obras, a obra é uma manifestação da criatividade colectiva (Coulter-Smith, 2006:103-104). A finitude do que existe, a obra artística, aquilo que está diante do nosso olhar, como presença duplamente concreta e lacónica, sobrenaturaliza-se como uma experiência inconclusiva, como uma incompletude necessária para que a vida mental, a memória, o vivido do sujeito que, com o seu olhar, se apropria, episódica ou prolongadamente da obra (e que é apropriado por esta), para que essa vida, se incorpore na forma e- passe a contradição em termos- faça pela segunda vez um novo original.

Dito isto propomos demonstrar que a essência metodológica do trabalho de Rodrigo Oliveira é a sinédoque e que ele serve-se dessa estratégia compressiva para problematizar as condições em que a produção artística se dissolve como incomunicabilidade e *dejá vu* na práxis quotidiana: o todo (o cosmos, a vida material, a cultura de massas, a serialização fordista, a não-objectividade modernista, o funcionalismo, o higienismo, a história da arte, a mercadoria como "fantasmagoria", a poética como recenseadora do quotidiano premente) aparece condensado na parte (a obra) e é restituído à sua condição de experiência. O objecto é entendido como um fluxo, a migração da liberdade em acto para o mundo da techné. Uma das implicações dessa sobrecarga semântica é que o sistema técnico (a pintura, o design, a sinalética) dissocia-se da clareza dos seus códigos, desordena o seu uso e é apreendido como ambiguidade. Esta sobrecarga possui, aliás, ressonâncias diferidas à dualidade *site-nonsite* proposta por Robert Smithson: um espaço de *"significado metafórico"*, *"um mapa inventado"* destituído de expressão naturalista e de verosimilhança (Smithson, 1996). Uma imagem forte desta disjunção (objecto no espaço-tempo versus representação parietal) é *Directório Espacial* (*Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32,(Juan O'Gornan)*, 2012 (Figura 1). O conteúdo temático refere-se à casa desenhada pelo arquitecto e pintor mexicano Juan O'Gornan onde os dois heróis do modernismo mexicano viveram juntos; na história desse edifício e no racionalismo da sua *gestalt* (O'Gorman foi na década de trinta um adepto do funcionalismo e um atento interprete da Bauhaus dos anos vinte) conflitua-se a ambiguidade e auto-reflexividade do trabalho artístico com as redundâncias e estagnação domésticas. Cosmos, *Mexicanidad*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5











Figura 2 e 3 · Rodrigo Oliveira, Square (*Monopólio*), 2005-2011. Fotografias tiradas pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.
Figura 4, 5 e 6 · Rodrigo Oliveira, *La Cité radieuse* (2011). Fotografias tiradas pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

e matrimónio. Na obra de Rodrigo, por seu lado, a organização planimétrica do espaço e a funcionalização do sempre igual dissolvem-se numa superfície parietal, (que constitui uma decantação do neo-plasticismo de Theo van Doesburg — e.g.*Composição em Cinzento (Rag-time),* 1919-com as interacções cromáticas estudadas por Josef Albers), que por sua vez se "emulsiona" num objecto pós-pictórico. A arquitectura ressurge como "*uma pintura que é projectada como uma escultura*" (G.L.K Morris sobre Mondrian.Apud Blois 1993:168-170).

Nesta obra ficam parcialmente resolvidos os terrores da literalidade óptica: em concreto, a auto-referencialidade poder tornar-se ornamental (e poeticamente derrisória) e a superfície continuar a ser deceptiva, isto é, continuar a sugerir a ilusão da profundidade — dois dos principais receios dos pintores do abstraccionismo geométrico. E ficam-no através de um artifício: o pictórico é afinal um material têxtil, camadas de feltro colorido, e o quadro é um compósito assimétrico de caixas de cartão e de acrílico pintado, como uma maquete suave e maleável colocada numa parede. *Construções complexas (Geografia da Casa), 2007* é outro modelo desse cruzamento de genealogias visuais e disciplinares. O neoplasticismo da *Maison d'Artiste* (1923) de Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren reencontra-se na subversão dos mapas de emergência; o código pensado como enunciação/índice reinventa-se como evento óptico.

> [...] *Milhares de vezes eu pensei que a não-objectividade deveria ser elogiada porque graças a ela nós passamos a "ver" massas de objectos novos, de objectos que até podem ser velhos, ordinários mas cujas qualidades extraordinárias permaneciam ocultas, ignoradas.* (Rodchenko, 2005: 106)

Estas palavras que Aleksandr Rodchenko colocou no seu diário como tributo confessional ao cubo-futurismo parecem ter sido escritas para incluírem também o aqui e agora da obra de Rodrigo Oliveira. A sua obra possui fortes propriedades icónicas; a história agonista da opticalidade abstracto-geométrica e a sua utopia de pureza e colectivismo é praticada como médium e *objet trouvé* de uma *não abstracção* onde predomina a descontinuidade e a entropia da condição artística. Há um deslocamento sensorial por via de uma apropriação tecno-poética das propriedades de arquivo morto mas também de ornamento dessa opticalidade. Quase que podemos falar de um realismo dos materiais que convida à tactilidade. Os objectos remetem-nos, portanto, quase invariavelmente, para a "*revolução simbólica modernista*" (a visão redentora do campo artístico como superação das convenções e da maior de todas elas: a mimese) e ao mesmo tempo desviam-se para outros processos de existência ambígua

dos materiais; o clima de montagem é muito forte, realidades aparentemente disjuntivas e mesmo antagónicas (as expectativas antropocêntricas da arte modernista versus a serialização da linha de montagem onde os produtos saem sem as marcas orgânicas do trabalho humano) são organizadas para funcionarem como um espelho mnemónico em que o inapreensível nos é dado pelo que nos é familiar ao mesmo tempo que este se torna inapreensível. E onde se polarizam a fetichização do decorativo, a essência das coisas inúteis e a imprevisibilidade das grandes ideias. A lógica é mobilizar as tarefas hermenêuticas do espectador/observador mantendo intacta a dificuldade interpretativa, (o retorno obsessivo do hermetismo modernista: o artista encripta o código) mas sem obstruir a percepção da condição artística dos objectos. O *estar em si* dos objectos, das estruturas, das imagens, esse sempre mais do que aquilo que vemos, sempre em conflito com as imagens secundárias que o nosso olhar fabrica, tem uma das suas manifestações mais fortes no projecto *Square (Monopólio)*, 2005-2011 (Figura 2, Figura 3). As 24 superfícies são originalmente tabuleiros do jogo "Monopólio" que por sua vez constitui a aliança lúdica entre a naturalização da supremacia do económico sobre o político e a alienação capitalista do espaço pelo tempo. O *homo ludens* (a liberdade da paidéia, do agonismo, o improdutivo, a ordem sem finalidade exterior) aprende a tornar-se um *homini lupus homini* (o lucro, a heroificação do interesse particular, o antagonismo concorrencial, o caos como a ordem dos mais fortes). Rodrigo Oliveira consegue erguer duas camadas topológicas nesta sequência de imagens, uma parte *consciente*, a superfície pintada que esconde por via do poder da grelha, esse poder de rejeição do narrativo de que nos fala Rosalind Krauss (1994:9-10) a outra parte inconsciente- a superfície como texto normativo, guião do jogo, cultura do espaço como mercadoria. A camada *neoplasticista* dos seus square é como o fracasso, o erro no paraíso taylorista. Essa camada que oculta a propriedade com muralhas, a concorrência imperfeita, um quotidiano coercivo de alugueres, empréstimos, e hipotecas, é outra das imagens fortes, modernista do *audare sapere kantiano*. O *poien* (a política do fazer em liberdade) opondo-se à barbárie da *polein* (o comércio da escassez e da abundância). Ritmo, repetição e assimetria: o plano (a mancha pictórica controlada) opõe-se ao volume (o imobiliário) (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

Muito do pensamento, da imaterialidade das obras de Rodrigo Oliveira relaciona-se com a doxografia que envolve a obra de Le Corbusier (1887-1965), este é o seu herói. Essa importância surge na medida em que Le Corbusier transformou o desejo do invisível numa outra forma de viver e de existir. Poderíamos sem dificuldade afirmar o mesmo de Adolf Loos, de Louis Khan e mesmo de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Mies van der Rohe mas nele, no *diabólico* franco-suíço a máquina foi inexoravelmente convertendo-se numa bio-máquina; o isotrópico na proporção cósmica do incontrolável, do desformatado; a *Ville Radieuse* (1924) e os seus ciclopes funcionalistas, transformou-se na fusão poética de *Chandigarh* (1951-1965); a revista polimata do *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) no ecrã iconográfico e alquímico do *Poéme de l'Angle Droit* (1947-1953), a tecnocracia do transatlântico no gesto improdutivo. Para Rodrigo Oliveira Le Corbusier não é o *master planner Sing Sing* como o designavam os letristas mas aquele que foi capaz de introduzir o antidoto da dúvida razoável, do "algo mais" no *cul de sac* da parede branca; aquele que acarinhou o dissabor na duração nirvânica da arquitectura bem-feita. E isto tudo com uma extraordinária disciplina de negação, de refluxo e reinvenção.

As obras "*La Cité radieuse*" (2011) e "*C(a)usas*" (2011) são a modernização como *mode d'emploie* do estar no mundo. Podemos ligá-los dois gigantes das letras francesas, Baudelaire e de Balzac, e da forma como observavam a humanidade na sua luta entre cultura e civilização, entre progresso e ancestralidade (BABOU Apud BENJAMIN, 2002 :67). Balzac, destapando como um metafísico o telhado das habitações para analisar as minudências do Universal entaipado no eterno presente. Baudelaire espreitando insidiosamente pelo buraco da fechadura, abrindo gavetas, tornando excepcional, porque observando clandestinamente, as repetições e impurezas da vida privada: este deve e haver formalizado como um enorme bloco, aliás um grupo de blocos, indetermina-se entre o *nec plus ultra* dessa terra prometida de muitas coisas que foi a *Unité D'Habitation* de Marseille (1947-1952)- inspirado por sua vez no *Narkomfin* (1928) do arquitecto soviético Mozei Ginsburg- e o quadro neoplasticista. O título, La Cité radieuse, politiza o objecto, dá-lhe um comando e erradica a possibilidade de descontentamento. O edifício-cidade terá que ser coercivamente radioso mesmo carregado de angústia, como uma piscina em ruínas, vazia, sem água terá que ser sempre o *punctum* do conforto de um dia de verão zenital: algo chegará ao seu fim. Mas não nos desiludimos com as falsas promessas nem com esse permanente antagonismo entre a ucronia (o que o quotidiano poderia ter sido) e o princípio de realidade, pois as coisas têm que sair do seu lugar, tem que viver e para que isso seja possível tem que destruir. A pulsação policromática das milhares de caixinhas de fósforos (contamos para a fachada da Cité, 1034 caixas!), essa pulsação, remete-nos para as contradições desse ser no mundo que foi Le Corbusier, o pudor calvinista, contingência da sua *paidéia*, acolhe a solaridade do culto mitraico e revela-nos esta obra de Rodrigo Oliveira como o seu dar sem retorno onde o autor (Le Corbusier-Rodrigo O.) implanta-se no Outro como memória, como negação.

Assim, constatamos que as obras aqui discutidas são pura conservação de energia pronta para se tornar efeito e causa por esta sucessão, tal como um pedregulho colocado no telhado de uma casa aguarda a sua oportunidade para sair do limbo do *dead labour* e tornar-se cinético.

Referências

Babou, Hyppolite Apud Benjamin, Walter (2002) *Charles Baudelaire-Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Éditons Payot.

Buchloch, Benjamin (2006), *Hans Haacke: from factographic sculpture to counter-monument*. In Fluge Mathias & Fleck, Robert (ed.s). *Hans Haacke-for real: works 1959-2006*, Dusseldorf:Richter verlag.

Certeau, Michel, (1998) *Arte de fazer — A invenção do quotidiano*, tradução de Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis,.

Clark, T.J. (2001) *Farewell to an idea, Episodes from a history of modernism*; Chap.5, *God is not Cast down*, New haven & London: Yale University Press.

Coulter-Smith, Graham (2006) *Desconstruting Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006*. Southampton: Casiad Publishing, 2006.

Jeanneret-Gris. C. E. (1970), *Le Corbusier Last Works* ed. Willy Boesiger, London: Thames and Hudson.

Krauss, Rosalind (1994) *The Originality of The Avant-garde and other modernist myths*. Massachusets: The MIT Press.

Morris, G.L.K sobre Mondrian, Partisan Review. Apud Blois, Yve-Alain (1993) *Painting as Model*, Massachusets: The MIT Press.

Rodchenko.Aleksander. (Alexander Lavrentiev Ed.), (2005), *Experiments for the Future — Diaries, Essays, letters, and other writings*. Nova Iorque: MoMA.

Smithson, Robert*, A provisional theory of non-sites*. In Flam, Jack (Ed.), (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, published by University of California Berkeley. Cf. http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm (consultado em 21/1/2014).

Wood. Paul (1992) *The politics of avant-garde*. In The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz

The word in Eduardo Luiz's painting

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Mestrado em História da Arte Contemporânea em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP); Doutoramento em Belas Artes — Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: prudenciacoimbra@gmail.pt

Resumo: Este artigo reflete sobre a palavra na obra de Eduardo Luiz tentando verificar a complexa e progressiva transversalidade que sofrem os dispositivos e estratégias linguísticas e sintácticas das artes visuais, mas também da poesia (Aguilera, 2000), quando as respectivas fronteiras são deliberadamente ultrapassadas procurando-se, assim, expandir os seus campos e criar novas sínteses comunicativas.
Palavras chave: pintura / palavra / ilusão / surrealismo / hipertexto.

Abstract: *This article reflects on the word in the Eduardo Luiz's work, trying to figure out the complex and progressive mainstreaming suffering the syntactic and linguistic devices and strategies of visual arts, but also of the poetry (Aguilera, 2000), When their boundaries are deliberately seeking to overcome is thus expand their fields and create new communication synthesis.*
Keywords: *painting / word / illusion / surrealism / hypertext.*

Introdução

Eduardo Luiz percorreu um caminho solitário e único.

Considerado, por uns, sobretudo como um perfeccionista, aproximado, por outros, a um surrealismo extemporâneo (demasiado próximo de Magritte) é, no

entanto, entendido, por outros como um importante contributo para a caracterização da nova figuração em Portugal.

Olhando retrospectivamente, poderemos considerar que as obras dos anos cinquenta, acabado o curso na ESBAP, anunciam, de algum modo, a pesquisa que viria a desenvolver durante toda a vida: a importância dada ao pormenor; a relação entre a bidimensionalidade da tela, a tridimensionalidade dos objetos representados e a experiência da percepção visual, daí resultante.

Depois de uma aproximação à não figuração, passando pela abstração, o pintor abraça uma representação rigorosamente figurativa.

Poderíamos dizer que, a partir daí, Eduardo Luiz pinta a ilusão da ilusão. Parte do real, mimeticamente representado e, sobre a aparência assim criada, figura uma outra realidade incompatível com a primeira, num jogo de perspectivas múltiplas e sentidos plurais e desconcertantes.

É nesse jogo de sentidos plásticos que a palavra desempenha o papel de um novo protagonista, participando, de forma determinante, no jogo de ilusões construídas, desconstruídas e reconstruídas, em que a sua pintura se concentra será analisado, neste texto.

1. O Encontro no Desencontro dos Sentidos

A palavra surge, de forma determinada, na série das ardósias, que desenvolve a partir de meados dos anos sessenta. Estes trabalhos revelam-se de enorme importância para o estudo da sua obra, pois definem as preocupações que guiarão toda a sua produção plástica posterior.

Com efeito, o facto de estas telas representarem um dos elementos/símbolo do ambiente escolar da primeira metade do século XX em Portugal, remete-nos para a iniciação da aprendizagem de letras e números, de cópias, ditados e contas.

Elas iniciam a aventura da simulação: as telas representam, desde logo, em *trompe-l'œil,* esses suportes em que a inscrição que se fazia se sabia efémera. Cada exercício sobrepunha-se a um anterior e seria substituído pelo seguinte, numa sucessão entrecortada pela ação da esponja que os apagava, deixando, no entanto, as respectivas memórias nos rastos de pó cinzento em que os registos se dissolviam.

Começamos, então, com uma superfície de representação que se assume enquanto tal mas querendo parecer uma outra (Figura 1). Nesta, as palavras, os números e os outros grafismos reafirmam-na enquanto superfície de registo. No entanto, outros elementos vêm juntar-se à composição, contrariando a lógica inicialmente apercebida. Frequentemente em planos justapostos, sobrepostos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

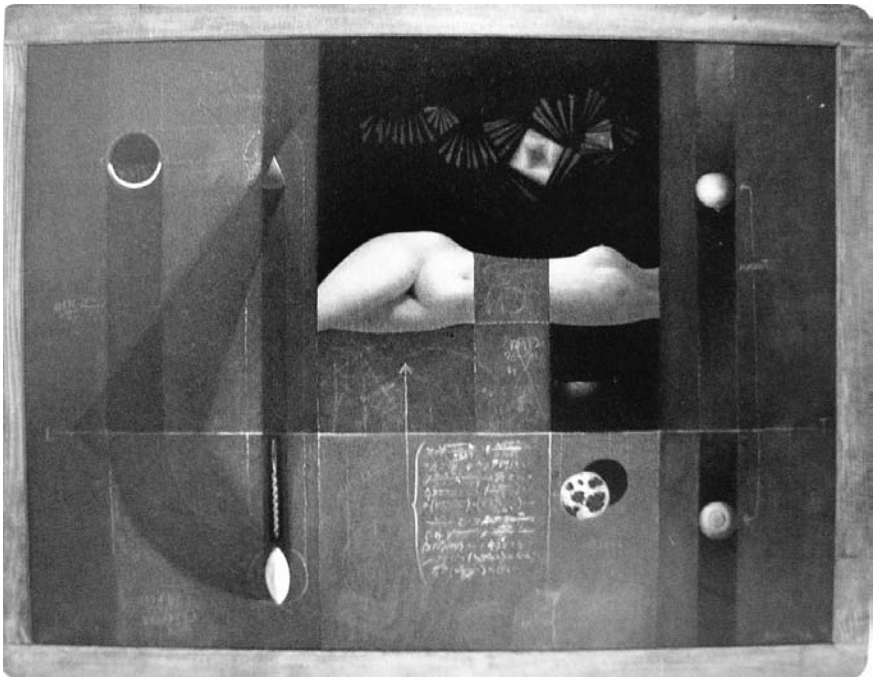


Figura 1 · Eduardo Luiz, *A Grande Ardósia*,
óleo sobre tela, 90 × 130 cm, 1966.
(FCG-CAM, 1990)

ou interceptantes, parece haver o aproveitamento de vários momentos de registo, desse movimento temporal que referimos, como se o apagado fosse parcial e com diferentes intensidades (criando fundos de graduações variadas de negro), numa "recapitulação de vestígios" (Pomar, 1988). Esses elementos, representados em perspectiva, com pormenorização minuciosa, emancipam-se do suporte e adquirem volume, criando novas ilusões ópticas provocadas pelo rigor da representação desses outros *trompe-l'œil*.

Estamos, portanto, perante a sobreposição de diferentes códigos de representação e sintaxes diversas, com elementos morfológicos provenientes de universos diferentes e que, no entanto, em conjunto, se constituem como a obra na sua unidade. É como se o pintor se empenhasse em construir um texto único recorrendo a diferentes cadeias significantes, desafiando o observador a articular as diferentes formas de representar numa nova forma de ver. Ou seja, opera no domínio do plástico, criando signos, que representados por coisas, nos impelem para uma metalinguagem da pintura e não tanto para conceitos que operem fora dela:

> [...] *por uma ligeira deslocação de um conjunto que se desdobra em dois, o signo cria s sua significação que adere à forma: o signo significa-se a si mesmo*. [...] *A lógica é analógica, e o movimento da analogia comanda o aparecimento das coisas (representações) que valem como signos. Eduardo Luiz* não pinta segundo ideias, pinta segundo ideias plásticas (Gil, 2005: 223).

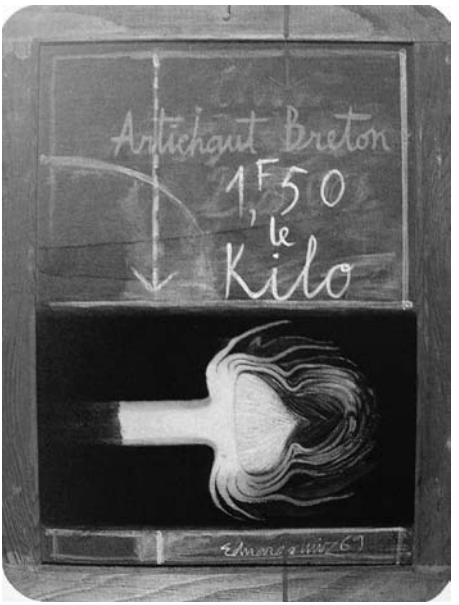
Por isso as palavras, na grande maioria destas pinturas, não podem ser lidas. Não necessitam de o ser. Surgem como um todo que se identifica enquanto tal: uma fórmula matemática, um apontamento, não importa qual nem o que diz. São apreendidos como blocos que se tornam duplamente significantes — auto-significam-se e, ao fazê-lo, significam também a superfície em que se inscrevem.

Nos fins dos anos 60 surge uma pequena tela, *Petite Ardoise à l'artichaut,* que, embora mantendo a forma das anteriores, reproduz, já não uma "lousa" de escola, mas sim uma tabuleta de frutaria que anuncia o preço e o nome do produto: *alcachofra bretã* (diríamos em português) a 1 franco e cinquenta o quilo (Figura 2). Esta forma de uso da escrita difere da anterior: é legível e compreensível.

No entanto, o ambiente de estranheza mantém-se: a representação parece ter saído de um manual de botânica, pela mão de um ilustrador científico. A alcachofra é mostrada em corte, exibindo o seu coração. O diálogo entre palavra e imagem torna-se, pois, desacertado, nessa sobreposição de referentes múltiplos. De novo o que parece ser uma reprodução mimética do real revela-se

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



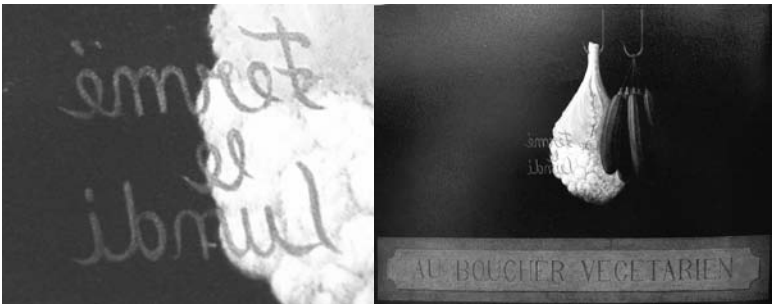


Figura 2 · Eduardo Luiz, *Petite Ardoise à l'artichaut.*óleo sobre tela, 36,8 × 27,2 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)
Figura 3 · Eduardo Luiz, *Au boucher végetarien*, óleo sobre tela, 73 × 100 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)

a aparência de uma aparência. Mas, continuando a questionar os sentidos da imagem reparamos em dois sinais gráficos que a cor põe em evidência: duas setas vermelhas, vindas do exterior, direcionadas para o interior da tela. Uma aponta o "B", em maiúscula, de Breton e a outra, em baixo, trespassa a assinatura do pintor.

A polissemia da composição visual pode ampliar-se, subtil e humoristicamente, se *Breton* se estiver a referir a André Breton. O carácter erotizado, frequentemente assinalado, que as formas orgânicas adquirem em Eduardo Luiz, poderia deste modo tornar-se numa espécie de homenagem ao teórico do surrealismo, através de uma alcachofra desnudada dissimuladamente, oferecendo a possibilidade de analogias anatómicas evidentes.

É curioso observar, ainda, que o próprio André Breton, ao apontar o mito a que chama *Os grandes Transparentes* intervém numa reflexão filosófica clássica, que a modernidade virá a retomar, sobre a posição antropomórfica que o homem assume em relação ao universo. Mais curioso ainda se torna, se considerarmos a afirmação de Jacqueline Chénieux:

> *Não deixa de ser notável a coincidência dos exemplos a que referem os diversos autores* [intervenientes nesse debate], *numa alusão que vai dos maiores mamíferos terrestres (o elefante, a baleia) [...] para chegar ao reino vegetal (a couve, a alcachofra, a nêspera). [...] pelo menos desde o século XVI, reaparecendo com intensidade no surrealismo.* (Chiénieux, 1983: 2)

Independentemente das análises inter-textuais que este trabalho possa permitir, ele constituiu-se, sem dúvida, como um ponto de viragem no uso da palavra. Esta deixa de ser uma referência, um elemento caracterizador do espaço, como acontece nos trabalhos anteriores. Nas obras seguintes, o texto continua sempre a poder ser lido com clareza, estabelecendo com a imagem relações que tanto podem ir de uma suposta complementaridade, à tensão, passando pela surpresa, a ironia ou o jogo.

A tela *Au Boucher Végetarien* é disso um exemplo (Figura 3). O título replica a legenda que ocupa a horizontal inferior da composição colocado à frente e sobre a representação. Simulação de inscrição aberta na pedra, que assume a seriedade glíptica de uma placa votiva, comemorativa ou informativa. O que anuncia, no entanto, contradiz a forma grave da representação: *no talho vegetariano*. A partir daí todo o trabalho se desenvolve numa série de incongruências semânticas e lógicas que, sob um véu de coerente imobilidade e serenidade, escondem/revelam a inquietação: subjacente à tranquilidade, retomada das

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

naturezas vegetalistas de Juan Sánchez-Cotán (1561-1627), numa outra forma de "recapitulação de vestígios", a da citação, anuncia-se uma agitação "neo--barroca" (Calabrese, 1988) em que identificamos já um sentido de pós-modernidade (Lyotard, 1989: 8).

Com efeito, toda a construção se articula numa espécie de jogo de contradições e improbabilidades, que começa nas palavras. Primeiro na legenda, como referimos, para continuar na pragmática frase escrita a magenta, *Fermé le lundi*, num plano intermédio, que faz acreditar na existência de um vidro de montra entre nós e o interior do talho, depois da placa identificadora. No entanto, o facto da informação se encontrar invertida obriga o observador a inverter o seu próprio ponto de vista. Melhor, a ter que o alterar sucessivamente, conforme olha os vegetais ou a informação: no primeiro caso tem que se situar no exterior da loja, mas para que a informação se torne credível tem que se situar no seu interior. Reforçando a ambiguidade da construção formal e dos seus sentidos, um olhar mais atento, descobrirá que as posições relativas dos elementos também se encontram pervertidas. A placa que, já o dissemos, se encontra num primeiro plano, à frente do vidro, mostra um pingo de sangue caído das beringelas que se suspendem, ao lado da couve-flor, num gancho de talho também ele com um apontamento vermelho, de sangue vegetal, sujando o metal. Deste modo, o "à frente" e o "atrás", o "em cima" e o "em baixo", o "dentro" e o "fora", o "agora" e o "depois", confundem-se e confundem-nos, obrigando a um exercício que nos faz sentir simultaneamente próximos de um cubismo sem fragmentação e de um Esher sem as ilusões da representação perspéctica.

Nestas circunstâncias, o observador, como em *As meninas* de Velásquez, foi tomado pela tela e é obrigado a entrar [e a sair do] *no quadro* (Foucault, 1998: 61).

De um outro modo, poderíamos, ainda, identificar a "relativização do espaço do sentido", que refere Barthes, já que

> *se passa virtualmente de uma pintura newtoniana, fundada na fixidez dos objectos representados, para uma arte einsteiniana, segundo a qual o deslocamento do observador faz parte do estatuto da obra.* (Barthes, 1984:123)

Este trabalho precede a tendência que o pintor desenvolverá nos anos oitenta, numa série de quadros, de composição mais contida, depurada, silenciosa mas sempre próxima do grito, como a caracteriza José Gil.

A seriedade, quase gravidade, cénica assim conseguida vai, no entanto, ser

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

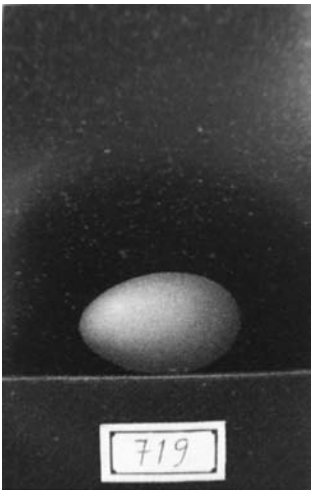


Figura 4 · Eduardo Luiz, da série *C'est un œuf*, óleo sobre tela, 24 × 13,5 cm, 1983. (FCG-CAM, 1990)

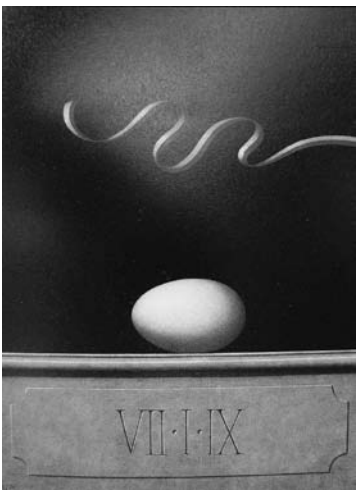


Figura 5 · Eduardo Luiz, da série *C'est un oeuf*. 1989.

contrariada sistematicamente. Em alguns dos casos pelo humor/ironia obtido ao cruzar o título com os elementos representados, como em *A Morte de Rembrant*; noutros pelo uso discreto de elementos gráficos inesperados e perturbadores, de que é exemplo *Retrato Póstumo*; Noutros, ainda, aqueles que mais nos interessam, pelo uso conferido à palavra.

Normalmente o texto, nestas telas, tem as características já enunciadas na análise de *Au boucher végetarien*. Deixam, no entanto, de simular a placa. Antes se inscrevem no que poderia ser uma estela votiva, lápide mortuária, base escultórica ou altar. Consequentemente reforçam, por si mesmas, o carácter circunspecto dos trabalhos, que acaba por ser inequivocamente contrariado pelo conteúdo semântico dos enunciados.

Destas telas destacamos duas que partilham o título, de ressonância magrittiana de, *C'est un oeuf,* e que usam a tautologia entre legenda e título de modo diverso de todos os outros, retomando o "principe du rébus à transfert" (Vernus, 2001: 54), também usado por M. Duchamps (LHOOQ) (Figura 4). A primeira, de 1984, apresenta uma etiqueta com o número 719, como se se tratasse de uma qualquer classificação científico-natural, impelindo-nos para a leitura "setecentos e dezanove". É o título que nos obriga a refazer a leitura — 7 : sept 1 : un 9 : neuve.

A segunda, de 1989, apresenta os mesmos algarismos mas em numeração romana, acentuando a divisão silábica: VII-I-IX.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Em ambos os casos será difícil não estabelecer o paralelo com o *Ceci n'est pas une pipe*, na sua intenção de questionar os diferentes domínios do objecto e da respectiva representação, como se referiu em capítulo anterior. No caso de Eduardo Luiz, contudo, o objectivo atinge-se de modo diferente: no plano da representação, ovo e algarismos são tratados como se fossem da mesma substância, a do significante. Estamos, pois, perante a representação da coisa "ovo" e da coisa "sete" (esquecido o significado original em benefício do significante), codificadas de igual modo na pintura (Figura 5).

Na segunda tela, a introdução de uma, inesperada, fita ondulante, afirma um espaço que na primeira é só intuído.

A explicação do próprio pintor para a representação deste elemento dinâmico torna-se, de algum modo, numa síntese da sua pintura e da relação que esta estabelece com a palavra e os objetos, enquanto elementos de cadeias de significação que se encontram num enorme hipertexto:

> *Lembro-me de ter visto na ópera chinesa jogos de fitas e bandeiras. Elas podiam representar o vento, o mar, o movimento, a ondulação e possuir um sentido ritual. Mas vi os mesmos jogos no circo, já fora de um código determinado. São então elementos de pura virtuosidade acrobática. Penso que a minha pintura está entre as duas coisas.* (Soares, 2004: 120)

Conclusão

Na obra de Eduardo Luiz a palavra parece ter a intenção de acentuar a retórica da imagem. Ao entrelaçar-se os campos da linguística e o da representação visual potenciam-se significados e alarga-se o campo da estética. Esta simbiose dá origem a uma nova semântica, fruto da potenciação mútua, criando um todo diferente das partes que o constituem. Palavras e imagem hibridizam-se, criando um hipertexto.

Referências

Alexandre P.(1988). *Eduardo Luiz (1932-1988)*. Available: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/ [Consult. 15 June 2012].

Aguilera, F. G. (2000). *Ver las Palavras, Leer las Formas*, Galicia Centro, Galego de Arte Contemporánea.

Barthes, R. (1984). *O óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.

Breton, André. 1993. *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra.

Calabrese, O. (1988). *A Idade Neobarroca,* Lisboa, Edições 70.

Chiénieux, Jacqueline. (1983). Lausanne, *Le Surrealisme et le Roman:* l'Age d'Homme.

F C G.(1990). *Eduardo Luiz, 1932-1988*, Lisboa: FCG-CAM.

Foucault, M. (1998). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.

Gil, J. (2005). "*Sem Título" — Escritos Sobre Arte e Artistas*: Lisboa, Relógio d'Água.

Lyotard, J. F. (1985). *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck.

Lyotard, J-F. (1989). *A condição pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.

Soares, L. (2004). Eduardo Luiz, Na ordem, a desordem. *Revista da Faculdade de Letras.* Porto: FLUP. Série I, Volume III, 109-127.

Vernus, P. (2001). Écritures de l'Egypte Ancienne. in Christin, A-M. *Histoire de l'écriture: de l'Idéogramme au Multimédia*, Paris, Flammarion.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro

Fragile crossings: Marcus Vinicius and a body that wants to be other

RAPHAEL DE ANDRADE COUTO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ); Mestrando no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF).

AFILIAÇÃO: Colégio Pedro II; Departamento de Desenho e Artes Visuais. Campo de São Cristóvão, 177 — São Cristóvão — Rio de Janeiro — RJ, CEP: 20921-903, Brasil. E-mail: raphaelandradecouto@yahoo.com.br

Resumo: O texto desenvolve um breve olhar no trabalho do artista capixaba Marcus Vinicius (1985-2012), relacionando corpo e paisagem. Não apenas um corpo inserido em contextos paisagísticos, mas que reconfigura tempos e relações espaciais, no urbano e em espaços de natureza. Confrontando com os verbetes de Georges Bataille sobre informe e metamorfose, traça uma pequena reflexão sobre performance, arte e vida.

Palavras chave: arte contemporânea / performance / Georges Bataille / arte e vida / metamorfose.

Abstract: *The text develops a brief look at the work of the Brazilian artist Marcus Vinicius (1985-2012), relating body and landscape. Not just a body set within landscaped settings, but one that reconfigures times and spatial relations in urban spaces and nature. In comparison with the entries of Georges Bataille about formless and metamorphosis, draws a small reflection on performance, art and life.*

Keywords: *contemporary art / performance / Georges Bataille / art and life / metamorphosis.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Marcus Vinícius: *Escalera*. Registro de performance, 2008, realizada em Córdoba, Argentina.

1.

Uma escada num quintal qualquer. Ele a sobe lentamente, atravessa para o outro lado, desce. Volta a subir pelo mesmo lado que agora se encontra, e repete a ação algumas vezes, durante cerca de sete minutos. Marcus Vinícius para sempre que alcança o topo da escada: parece olhar para o céu, parece contemplar as árvores ali próximas. Uma travessia para alcançar o mais delicado.

Penso nessa travessia de Marcus Vinicius como uma travessia intensa de sua obra: um ir e vir constante, subir e descer, almejar espaços, ser espaços. Ao encontrar esse topo não se encontra o ápice ou o clímax, mas apenas mais uma parte do caminho que o aproxima de outros lugares, que o permite outras percepções do espaço, únicas ao artista. Nós, ao vermos o simples registro dessa "Escalera" (Figura 1) observamos o observador.

Talvez aí resida um entendimento interessante de performance: o artista possui uma percepção ímpar de sua ação, diferente da do público, que contempla a performance de uma perspectiva exterior. O artista, inserido na ação e observador único desse processo, é um público diferenciado, posto a riscos e a reflexões únicas do fazer artístico.

Olhar único, a contemplação solitária assume riscos desse corpo: não apenas o risco de cair da escada mas de que esses diferentes ângulos — da altura, da escalada, desse ir e vir de artista tragam outras sensibilidades, outras fragilidades.

O artista aqui encontra-se não apenas como um realizador da ação, mas como observador e também como *paisagem*. Ao ser observado, ao aproximar-se

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de detalhes das árvores, de subir o muro e de deslocar nossos olhares, apresenta um querer vir a ser mais que um corpo, mas ambiente.

Penso aqui na proposição de Georges Bataille sobre *Metamorfose,* como uma "necessidade violenta" de livrar-se da prisão e do que foi perdido: "a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos, a dor distinta das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror que se liga à vida como uma árvore à luz". (Bataille, 1968: 184)

Ao subir as escadas, caminhar sem um objetivo definido mas apenas um caminhar por si só, ligar-se ao espaço, me faz pensar nessa *necessidade violenta* de ser algo além da "burocracia, dos documentos de identidade, (de) uma existência doméstica rancorosa". (Idem) O performer traz um olhar e um desejo de pulsar outro ritmo, de trazer o homem à sua crueza e natureza próprias, de ser parte de um ambiente. Não apenas uma natureza selvagem, como vocifera Bataille, de retornar aos seus desejos animalescos, mas de uma natureza do homem inserido em um contexto contemplativo, disfuncional, sem classificações.

No clássico texto "Body Art and Performance" Lea Vergine defende as questões de uma arte de ação doas anos 1970, sobretudo, não apenas voltada para um pós- pintura de ação, mas para uma crueza e natureza do homem:

> Homo não é sequer Faber *ou* Ludens *ou* Sapiens. *Ele é simplesmente um homem sem o mito, sem moral, apologia ou alegoria; ele é apenas um homem cheio de medos de uma banalidade ininterrupta, cheio de condenáveis afeições e desafeições. Ele vive com seus atos de piedade e obscenidade, com seus intestinos vermelhos e impuros, com seu gosto para a decadência e a expiação.* (Vergine, 2000: 16)

Esse homem natural, contemplativo, sem mitos e mistérios, mas com sua natureza animal presente em diálogo com o mundo (natureza e cultura) me faz pensar no que Marcus Vinícius traz como uma proposta de *metamorfose*, pois ao tornar-se paisagem e objeto, este não se tornaria mais humano ainda? O desejo metamórfico aqui não é mimético, embora se possa pensar nesse *mimetismo* no sentido dado por Roger Calliois, de luxo e não de necessidade. Assim como no reino animal muitas vezes a borboleta que se camufla em folhas é entendida inicialmente como uma defesa, corre o risco de ser devorada por um animal (de outra ou mesma espécie) que ataca a folha e não a borboleta, um entendimento de *metamorfose* aqui não passaria por esse *desejo luxuoso*, de tornar-se algo não por necessidade, mas como *tarefa*, como um corpo que se quer outro?



Figura 2 · Marcus Vinícius: *Ciervo*.
Fotografia (2011).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2.

The artist is Warrior: tarefa do artista metamórfico, a batalha de se repensar e repensar os espaços está na pauta da poética de Marcus Vinícius: como na linguagem original da performance, parte de uma ação ritualística, mas num ritual por si mesmo: altera sua natureza do corpo com máscaras, tintas, objetos, que não apenas propõem novas marcas e cicatrizes como também trazem textos significativos. O texto tatuado na pele já coloca as performances num ambiente de luta: o artista que deseja uma batalha poética, de abrir as portas para que os desejos, instintos e a crueza humana se posicionem (Figura 2).

Essa *tarefa batalha* do artista guerreiro me faz pensar no verbete de Bataille sobre o *informe*, não como ausência de forma mas como uma forma que torna-se outra coisa, que "rebaixa a exigência que cada coisa tenha sua forma" (Bataille, 1968: 178), enfrentando a necessidade da filosofia de classificar tudo assim como a ciência. "Pelo contrário afirma que o universo não se assemelha a nada e que o *informe* volta a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro." (idem)

Corpo aqui então é pensado como *verbete*: como texto, como espaço de desejo, potência. Ser *qualquer coisa* como uma tarefa, um trabalho, uma necessidade. Metamorfosear-se, mimetizar-se, contemplar o mundo de outras formas. Guerreiro do corpo que se quer outro, Marcus Vinícius expõe o corpo como uma questão de crueza, de um *estar de fato no mundo*.

E, na pele marcada, tatuada, suja com os rastros, materiais e exposições que o artista se coloca na guerra:

> *A pele recebe o depósito das lembranças, estoque de nossas experiências ali impressas, banco de nossas impressões, geodésicas de nossas fragilidades. Não procurem fora, nem dentro da memória: a pele é toda gravada, tanto quanto a superfície do cérebro, toda escrita também, talvez da mesma maneira.* (Serres, 2001: 71)

A guerra do artista no mundo é expor as fragilidades.

Ao percorrer as ruas de Ipanema, no Rio de Janeiro, com o corpo recoberto por uma faixa adesiva escrita *Frágil* (Figura 3) o artista capixaba expõe sua máxima colocação no mundo. Contempla nos pequenos espaços dado aos olhos na *embalagem* enquanto é visto pelos transeuntes. Sua presença contrasta fortemente com a famosa paisagem, e, ao contrário de *Escalera*, propõe um conflito com o lugar: desvia os olhares pra seu grito mudo de corpo-artista, sua intervenção não aponta para a paisagem, mas alerta para uma percepção de corpos diferenciados no espaço.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Marcus Vinícius: *Frágil III*. Performance realizada no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro, 2011.

A batalha do artista guerreiro também é política. A dor da pele marcada pelo excesso de adesivos, o texto que grita em vermelho para um corpo que se revela frágil, ao contrário dos esconderijos e armaduras que muitas vezes nos impomos nos rótulos de *Faber Ludens* ou *Sapiens*. Mas carrega nessa crueza uma palavra, que, como coloca Paul Zumthor, não tem uma digestão fácil:

> *Para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada.* (Zumthor, 2007: 76-77)

A palavra aqui, marcada no corpo (seja como adesivo ou tatuagem) cria essa tensão entre densidade e travessia: há aqui um grito mudo, vermelho, que se desloca num espaço de corpos saudáveis como é a praia, que desvia e enfrenta os padrões expondo suas próprias fraquezas. Mas não é um grito de socorro: ao contrário, o grito mudo de Marcus é um grito pra cada interior, de atentar-se, assim como em *Escalera*, para um espaço de si e do mundo, de se colocar e retirar

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

máscaras, de dialogar conscientemente com o corpo e os espaços. Uma luta de poder ser uma aranha e um escarro.

3.

O artista guerreiro se tornou mártir. Morto em 2012, aos 27 anos, após uma performance realizada na Mongólia, ainda em situações não-esclarecidas totalmente, deixou questões dessa arte como batalha. A metáfora militar do artista se enquadra nessa batalha de uma vida curta e intensa: como qualquer outro artista de performance, arte e vida se aproximaram de modo intenso, a ponto de interrompê-la precocemente.

Marcus Vinícius apresenta um legado de um corpo aberto, e sua natureza, incorporando elementos não como classificação mas como ressignificação desse corpo. Se aproxima de uma performance mais histórica por essa brutalidade e simplicidade. Esse corpo primitivo, primário, primeiro, que se camufla e se destaca — metamorfose livre, que transita entre formas gerando a dificuldade de se classificar esse espaço de marcas, textos e significados.

Referências:

Bataille, Georges (1968) *Documents*. Paris: Mercure de France.

Serres, Michel. (2001).*Os Cinco Sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Vergine, Lea. (2000) *Body Art and Performance*. Milão: Skira Editora,

Vinícius, Marcus (2008) *Escalera*. Vídeo. Disponível em http://migre.me/hBgCk

Vinícius, Marcus. (2011a) *Bicho do mato*. Disponível em http://migre.me/hBgA6

Vinícius, Marcus (2011b) *Frágil*, Disponível em http://migre.me/hBgIn

Zumthor, Paul. (2007) *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Desenho Como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Popular Portuguesa

Drawing as Grotesque — Paula Rego and the Portuguese Popular Visual Culture

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura. Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Mestrado em História da Arte. Universidade do Porto, FBAUP. Doutoramento em Ciências da Educação. Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo aborda as obras do núcleo "Óperas" da artista portuguesa e britânica Paula Rego. Procede-se a uma análise dos desenhos e estabelece-se ligações com a tradição azulejar portuguesa seiscentista de cariz popular em termos formais e técnicos. Propõe-se uma leitura interpretativa fundada na ideia de grotesco como fator cultural que se especula ser uma constante histórica da visualidade portuguesa.

Palavras chave: Paula Rego / desenho /grotesco / azulejaria / cultura portuguesa.

Abstract: *This article discusses the works of the series "Operas" of Paula Rego, the Portuguese and British artist. We present a formal and technical analysis of the drawings and establish various formal connections with the seventeenth-century Portuguese tile tradition in terms of its popular character. An interpretation is developed, founded on the idea of the grotesque as a cultural factor that is speculated to be a historical constant of Portuguese visuality.*

Keywords: *Paula Rego / drawing, grotesque / tiles / Portuguese culture.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Paula Rego é o artista português mais consagrado internacionalmente da segunda metade do século XX. Atualmente octogenária, a artista nascida em 1935 em Lisboa é filha única de pais ligados à engenharia de telecomunicação. Estudou Pintura em Londres depois de uma infância portuguesa passada no Estoril. Após estadias de vários anos na Ericeira, nos anos 50 e 60, em início de vida com seu marido, Victor Willing e os três filhos tidos nesse período, Paula escolhe, em 1976, ir viver para Londres no rescaldo da revolução e falecimento do pai em 1966.

A obra de Paula Rego é marcada pela apreensão infantil de um mundo em violenta desagregação psicológica aquando da segunda guerra mundial. A aparente normalidade da vida social, religiosa e familiar não é mais do que o invólucro dissimulador da violência corrosiva da cruel realidade das barbaridades da guerra. Estas são vividas, não no confronto físico e direto com as atrocidades que corroeram e destruíram a Europa de então, mas sim na traumática e não menos violenta, vivência psicológica da inquietação, da incerteza, do medo terrífico e do horror à perversão humana dilatado pela guerra, que a posição neutral de Portugal vivenciou. Também o impacto da ditadura esteve particularmente próximo da família de Rego, crítica da política portuguesa, assim como lhe foram familiares o impacto do acolhimento de refugiados europeus em desespero, o contraste de classes, a pobreza, o racionamento e fome, o clima de secretismo, de espionagem de guerra e de vigilância permanente da censura.

Numa vivência quotidiana perturbada pela guerra distante, Paula — que andou numa escola frequentada por filhos de refugiados das mais variadas proveniências — parece ter absorvido da tradição oral dos contos populares infantis os medos dissimulados, mas reais, de adultos angustiados que com ela lidaram na infância e adolescência. Estas histórias da tradição oral e popular que, tal como a mitologia ancestral abordam sem pudores a natureza humana em todo o seu espetro, da pureza à mais mesquinha crueldade, e o negrume psicológico do ambiente da sua infância, serão o fio condutor de toda a sua obra, complexa e enigmática.

A emergência do Desenho

As circunstâncias iniciais do trabalho artístico de Paula Rego foram-lhe adversas. No pós-guerra, nas escolas de arte inglesas tratava-se de explorar as possibilidades da abstração num contexto artístico dominado pelo expressionismo abstrato e posteriormente pela pop-art inglesa emergente em inícios dos 60 e, neste contexto, toda a representação e toda narrativa era vista como fenómeno

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

epigonal e académico. A compulsão para a representação valeu a Paula Rego a indiferença de muitos colegas e de vários dos professores. Nos últimos anos do curso refugiou-se no atelier de gravura onde, segundo as suas palavras, não lhe era exigido fazer arte com maiúscula e empenhou-se nas cadeiras de desenho de observação.

Tanto nos anos nos anos 50 como 70, Paula Rego foi repreendida e aconselhada a seguir certos movimentos artísticos da altura, por professores e galeristas. Tais experiências levaram-na a sentir-se frequentemente incapaz e desadaptada, embora nunca tenha desistido de produzir, fazendo múltiplas concessões à cultura iconoclasta que a rodeava e que fizeram com que ela considere ter estado perdida e presa a um dilema irresolúvel durante toda a sua fase abstrata inicial sob influência de Dubuffet, em que usou a colagem, até finais dos 70. Não é pois de admirar que estas obras nunca tenham atingido a qualidade posteriormente atingida, nem tenham sido acolhidas no meio artístico inglês de então. Os títulos das obras desta fase são o mais interessante no seu trabalho e permitiram-lhe um arranque de carreira em Portugal e o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante esta fase Paula enfrentou ainda a nível pessoal a morte do pai, o início da doença do marido, um desastroso negócio empresarial em Portugal e uma violenta depressão.

É a prática do desenho que a artista sempre manteve, bem como o interesse nos contos populares portugueses, o que lhe permitiu deixar a colagem em finais de setenta e trazer com autoridade, o desenho para a tela na série Óperas em 1983. As circunstâncias da realização desta série, consistiram em ter surgido a oportunidade de participar numa exposição coletiva em Nova Iorque intitulada "Eight for the eighties". Esta exposição foi comissariada por Moira Kelly, que sugeriu o tema à artista sabendo que Paula tinha assistido a várias óperas com seu pai. A participação dependia, no entanto, de ser capaz de produzir uma série de grandes telas em apenas quatro meses, a tempo da exposição, o que exigiu da artista pragmatismo e eficácia. A resposta de Paula foi substituir a pintura pelo desenho.

A série é constituída de 8 pinturas de grandes dimensões, em acrílico sobre papel de cerca de 2,5 metros de altura por 2 de largura (Figura 1 e Figura 2). A artista abordava pelo lado esquerdo acima o papel estendido no chão, desenhando as personagens de cada ópera como Aida, Traviata e muitas outras, a pincel, seguindo os acontecimentos do libreto e reduzindo as cores a vermelho e preto e ainda o bege para colorir grandes áreas do fundo. As personagens em interação nas óperas que Paula desenha são animais como gatos, pássaros, macacos, cães, coelhos ou jacarés, com exceção de uma ou outra personagem humana,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Paula Rego (1983), Rigoletto (da série Óperas). Acrílico sobre papel, 239 × 202 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.
Figura 2 · Paula Rego (1983), La Traviata (da série Óperas). Acrílico sobre papel, 239 × 202 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

colocados todos ao mesmo nível. A animalização de personagens foi algo que começara no trabalho desenvolvido nos dois anos anteriores iniciados com a série "Red monkey" Nestes, a artista conseguiu afastar-se das colagens pictóricas abstratas que se tinham tornado para ela penosas e sem significado.

Este abandono da colagem e do abstrato para assumir o desenho direto na tela e a representação foram também determinantes na obra da artista a um nível mais profundo. Tratou-se de deixar de esconder o amor pela narrativa e libertar-se das ideias feitas sobre o que deve ser arte, herdadas da escola de arte e, ao invés, reembarcar no prazer de desenhar da sua meninice. Para Rego desenhar não é mais do que brincar. Não com bonecas, mas com bonecos desenhados que, tal como os brinquedos, funcionam como substitutos relacionais da realidade no quadro da brincadeira ou faz-de-conta. Desenhar/brincar é segundo as teorias de Jung a construção de narrativas que de alguma forma projetam arquétipos do inconsciente coletivo. Paula começa desde então a explorar estes processos que exigem a imediaticidade que o desenho oferece e não a complexidade técnica da pintura que exige projetação.

Desde o seu difícil arranque, marcada por uma profunda necessidade da narrativa e da representação, inicialmente refreada e reprimida, dir-se-ia que a obra de Rego depende intrinsecamente da possibilidade de representação e, nesta fase da imediaticidade que o desenho oferece. A série Óperas é o primeiro trabalho em que Paula consegue com desenvoltura e à-vontade adotar e usar plenamente o desenho como um processo catártico e libertador dos arquétipos reprimidos.

O desenho como vernáculo

É muito curiosa a semelhança dos desenhos da série Óperas de Paula Rego e alguns dos desenhos azulejares do século 17 dos jardins do Palácio de Fronteira, nos arredores de Lisboa. Este jardim seiscentista é um exemplar de quinta de recreio europeia de vivência mundana e possuí diversos painéis de azulejos de interior e de exterior. Exemplo importante do azulejo profano europeu, este conjunto contempla todos os tipos de figurações deste período, típicos das encomendas da nobreza de então: as cenas mitológicas, de batalhas e satíricas. É nesta última categoria que encontramos semelhanças com o desenho dos anos 80 de Paula Rego, nas figurações de caráter picaresco, com cenas carregadas de ironia e extravagância. Destaca-se, até pelo cuidado no desenho, o painel chamado das "macacarias" que decora o encosto de um alegrete no chamado Jardim dos Ss (Figura 3, Figura 4).

As semelhanças das Óperas com este painel são várias, e colocam-se tanto a nível técnico e formal como a nível semântico. Desde logo, a técnica do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 3 · Autor desconhecido (Séc XVII) Macacarias. Painel de azulejos, cerca de 50 × 21 cm. Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Fonte: própria.
Figura 4 · Autor desconhecido (Séc XVII) Painel de azulejos, Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

desenho é muito semelhante por tratar-se em ambos os casos de tinta aplicada com pincel, vivendo as figuras essencialmente do contorno linear das suas formas. No painel azulejar observa-se o uso restrito de cores composto pelo azul e o amarelo, e o uso pontual do verde. Também as pinturas de Paula Rego são resolvidas praticamente a duas cores: o preto e o vermelho e uso pontual do bege.

Em ambos os casos, as silhuetas ou se apresentam lisas no seu interior ou preenchidas com texturas. A diferença diz respeito ao tratamento do fundo, que no caso do painel de azulejo se resolve com vistas frontais e com objetos em axonometria enquanto nas Óperas se assume apenas a vista frontal e a bidimensionalidade do papel como fundo, liso. Mas, se no primeiro caso se usam colunas para separar os três momentos da narrativa, nas Óperas usa-se diferenciação cromática dos fundos para o mesmo efeito. Por fim constata-se que em ambos os casos se usa a oclusão entre as figuras para as ligar num determinado momento da ação.

A série Óperas marca, na obra de Rego, a emergência de um universo feito de seres animais e humanos que interagem em igualdade de circunstâncias. Verifica-se que o painel das macacarias usa o mesmo dispositivo de transformação das personagens da narrativa em animais. Se no caso das óperas se seguem os libretos correspondentes, aqui coexistem macacos verdes vestidos à época e gatos em pelo. Os gatos vão à escola de música, ao médico e ao barbeiro. Apesar da piada da situação os gatos (crianças) têm um ar triste e sujeitam-se à disciplina imposta pelos macacos (adultos). Também nas Óperas, segundo Leonor Oliveira (2013) "a pintora salientou os conflitos humanos e o carácter trágico-cómico deste género.... elegeu situações que, muito de acordo com o processo que caracteriza o seu trabalho, rebaixa ao nível mais popular da representação teatral." Temos portanto, em ambos os casos, referentes literários que vão beber à fábula e à tragédia, géneros que remontam à cultura grega clássica.

A liberdade representacional do azulejo satírico desenvolve-se no âmbito do decorativismo, logo considerado como género menor, que não é para levar a sério, apenas para divertir. Daí o seu carácter vernáculo tanto no carácter grosseiro do desenho como nas deformações estranhas, extravagantes e até picantes. Note-se que no século XVII deixa-se de usar exclusivamente os painéis azulejares mouriscos, iconoclastas e geométricos importados de Espanha, para se produzirem azulejos em Portugal que se viraram para a figuração sob influência Italiana e Flamenga usando a simplicidade técnica do desenho, e não uma "pintura ingênua". Existe, portanto, uma afirmação do desenho vernáculo na azulejaria portuguesa seiscentista muito clara tanto no uso do desenho como nos temas decorativos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Nas Óperas acontece semelhante, uma vez que a artista recusa fazer "grande arte" adotando o uso de um desenho expedito, direto e rápido sobre papel, desafiando assim o estatuto aurático da arte na contemporaneidade. Segundo Eastham e Graham (s/d) "na sua determinação em rebaixar o seu próprio estatuto como artista, ela trai o seu desdém pelas distinções entre alta e baixa cultura." o que não são mais do que distinções entre classes sociais. Conclui-se então que o Desenho assume-se como vernáculo em ambos os casos: Como técnica vernácula e como mecanismo de acesso à baixa cultura. A prática de artes menores como a azulejaria e a gravura têm sido uma constante no trabalho de Rego.

O vernáculo como Grotesco

Paula Rego tem, nos últimos anos qualificado o seu trabalho como grotesco. Afirmações como "Grotesque is beautifull" ou "Grotesque is quite sexy" surgem recorrentemente em entrevistas (Eastham, B & Graham, H., s/d). Recentemente Rego disse referindo-se às mulheres musculadas, masculinas, exaustas e cheias de carácter das suas obras: "Ah yes, grotesque beauty. The Portuguese have a culture that lends itself to the most grotesque stories you can imagine" (Hattenstone, S., 2009).

O termo "grotesco" surgiu no século XV para referir-se às figurações dos frescos soterrados encontradas no edifício romano Domus Aurea que consistiam em figuras híbridas metade humanas e metade animal. No século XVI, com base nessas imagens, um novo estilo decorativo emerge em frescos de desenhos de híbridos de humanos com vegetais e animais. O estilo estabeleceu-se como uma gramática decorativa de desenho chamado de "grotescos" que suscitou polémica nos meios eruditos da época.

De facto, o termo grotesco está ligado à cultura popular no sentido em que trata da expressão do irracionalismo sensual, pela distorção, estranheza, fantasia, incongruência e feiura. Como categoria estética, o grotesco tem sido mais estudado na literatura, ligado à sátira e à tragicomédia, à pantomina e à farsa. Frequentemente o termo é usado como equivalente a baixa cultura ou género não literário. Segundo Rémi Astruc (2010) os principais mecanismos do Grotesco são a duplicidade, o hibridismo e a metamorfose. Nos dois casos estamos perante estes mecanismos. O hibridismo está nas vestes dos animais ou nas posições humanizadas, no uso de utensílios humanos (Figura 5 e Figura 6). A duplicidade surge quando se representam animais mas em referência aos homens e a metamorfose está presente porque em ambos os casos trata-se não de ilustrar, nem de encenar, mas fazer acontecer no presente, gerando no observador identificação e

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 5 · Autor desconhecido (Séc. XVII). Painel de azulejos, cerca de 30 × 20 cm. Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Arquivo de fotografia da Fundação Calouste Gulbenkian.
Figura 6 · Paula Rego (1983), Estudos para Aida (da série Óperas). Tinta sobre papel, 20,7 × 14,3 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.
Figura 7 · Autor desconhecido (Séc. XIV). Gárgula da Sé da Guarda. Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 8 · D. Fernando II de Portugal (proj.), (Séc XIX) Pórtico "Criação do Mundo", Palácio da Pena, Sintra, Portugal. Fonte: própria.

repulsa em simultâneo. Também o carácter jocoso das macacarias tem equivalente nas figuras de Rego que ela diz servirem-lhe para gozar com pessoas.

Paula Rego assume-se como continuadora da tradição visual grotesca portuguesa que teve expressões mais antigas como as gárgulas das igrejas medievais. Figurações que, tal como o imaginário dos contos populares portugueses, quando comparados com os equivalentes europeus são muito mais cruéis e sórdidos, como vem chamando atenção a artista.

Seja nas pegas da tauromaquia portuguesa, seja na figura literária do Adamastor, a singularidade da cultura visual portuguesa e seu imaginário popular são resultado de séculos de experiências históricas brutais que criaram uma cultura que nunca negou o irracional e cruel da existência. Entre o ocidente e o oriente, os portugueses aprenderam a compreender e a dialogar com a diferença, através de processos de aculturação e hibridismo (Figura 7 e Figura 8). Mutante e indecisa, a identidade cultural portuguesa cultiva a duplicidade assumindo-se como europeia e erudita e simultaneamente africana e nativa, até ao estremo da multiplicidade da obra de Fernando Pessoa. Uma cultura grotesca, portanto.

Referências

Astruc, R., (2010), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.

Brown M.(2009), Paula Rego Interview, *Telegraph*. Disponível em: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html#top

Eastham, B & Graham, H.(s.d.) Interview with Paula Rego, *The White Review*, nº 1, online version, Disponível em: http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-paula-rego/

Hattenstone, S. (2009), You punish people with drawings, *The guardian*. Disponível em http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/aug/22/paula-rego-art-interview

Rego, P. (2008) *Web of Stories,* vídeo, Disponível em: http://www.webofstories.com/play/paula.rego

Soares de Oliveira, L. A ópera segundo Paula Rego, *Jornal Público*, 3.05.2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Paulo de Cantos: Máquina de Ensinar Pelo Desenho

Paulo de Cantos: Teaching Machine Through Drawing

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura. Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Mestrado em História da Arte, FBAUP. Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo aborda a obra praticamente desconhecida "O Homem «Máquina»» do pedagogo português Paulo de Cantos, uma publicação didática sobre o corpo humano editada na década de trinta. Uma análise dos desenhos e do seu uso pedagógico revela uma interessante e vanguardista abordagem do desenho como visualização de informação, ímpar no contexto português, desconcertante na sua radicalidade geométrica e na original colocação do desenho no centro do jogo pedagógico.
Palavras chave: Paulo de Cantos / desenho / vanguarda / escola moderna / visualização de informação.

Abstract: *This article discusses the virtually unknown work "O Homem «Máquina»» from the Portuguese pedagogue Paulo de Cantos, a didactical publication on the human body published in the thirties. An analysis of its drawings and its pedagogical use reveals an interesting and avant-garde approach to drawing in terms of information visualization unmatched in Portugal, bewildering in its original geometric radicalism and in placing drawing in the center of the educational game.*
Keywords: *Paulo de Cantos / drawing / avant-garde / modern school / information visualization.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Paulo de Cantos (Lisboa, 1893-1979) foi um professor do ensino liceal que publicou ao longo da sua carreira dezenas de livros didáticos que se mantiveram até hoje na obscuridade. Vários deles caraterizam-se por um uso muito particular e original do desenho que antecipa o design gráfico e a visualização de informação atuais.

Iniciou a sua atividade pedagógica em 1915-16 no Liceu Pedro Nunes em Lisboa, tendo nessa altura escrito o seu primeiro livro, um manual de aviação tradicional e sem ilustrações que é editado por uma editora lisboeta. Em 1917-18 Cantos foi chamado a combater na Grande Guerra Mundial em França como Oficial Miliciano de Artilharia. Tendo sobrevivido, voltou a Portugal para lecionar no Liceu de Castelo Branco em 1918-19 e no ano seguinte foi colocado como professor efetivo no Liceu de Eça de Queiroz na cidade da Póvoa de Varzim, onde lecionou durante as décadas seguintes. Em 1931 foi nomeado reitor pelo Estado Novo, cargo que exerceu até 39, ano em que foi exonerado pelo mesmo regime por divergências ideológicas. Na década seguinte foi Juiz Adjunto dos tribunais de Infância. Terá, também, passado fugazmente pelo ensino superior como assistente no curso de Preparatório de Medicina oferecido pela Faculdade de Ciências desconhecendo-se quando.

Órfão de família endinheirada, passou a sua infância em Viseu onde estudou até terminar o secundário. Licenciou-se em Físico-Químicas na Universidade de Coimbra em 1915. Nos dois anos que se seguem licenciou-se em Histórico-Naturais na Universidade do Porto e, em simultâneo, fez o curso da Escola Normal Superior de Lisboa com a respetiva formação prática no Liceu Pedro Nunes. A sua formação universitária coincide com a Primeira República e o regime ditatorial imposto em 1926 vem a ocorrer quando, já casado, possuía 33 anos e uma vida profissional estável com alguns livros publicados; o manual de aviação e um punhado de livrinhos muito pequeninos, sem ilustrações, algo jocosos e repletos de citações e ditados sobre diferenças de género (Cantos, 1925) (Figura 1).

As suas primeiras publicações datam, portanto, da Primeira República e não possuem as características peculiares que assumirão durante a ditadura. Estas edições são manuais didáticos ou "cartilhas" que pretendem ensinar os mais diversos temas como anatomia, história,estenografia, matemática ou geografia. Em 1927 o regime político recém instaurado pretendeu introduzir no ensino uma disciplina que misturasse Desenho, Trabalhos Manuais e História de Portugal e foi este o desafio que despoletou em Paulo de Cantos a publicação de diversos manuais que começam com a publicação de "Trabalhos Manuais

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Educativos" (Cantos, 1927) uma edição séria da Companhia Portuguesa Editora e um álbum que casa desenho com zoologia "Animais de Portugal". O manual de trabalhos manuais parece almejar que o ministério da educação o adote como manual oficial, coisa que não sucede. Em vez disso Cantos foi nomeado Reitor do Liceu da Póvoa. É como tal que publica "Esteno" (Cantos,1937), um manual sério de *estenologia* que descreve os vários processos de tornar a escrita o mais rápida e abreviada possível através de supressões. É curioso que após o livro de trabalhos manuais (desenho) Cantos se interesse pela escrita. Estará aqui a génese do entendimento da escrita como desenho e de ambos como codificação de informação. Uma perspetiva visionária que o leva à sua mais brilhante e excentrica edição: "O Homem «Máquina»", um manual de anatomia, ao qual se seguirão "As 7 Partidas do Mundo" (Cantos, 1938) e "Portugal" (Cantos, 1938), que o autor descreve como "sínteses recreativas da geografia fundamental". Nesta fase, o autor entra num universo discursivo algo delirante : "misto de erudição e obsolescência" (Estrela, 2013), entre o saber exaustivo, universal e o apetite pelo bizarro e irrisório (Pombo, 2013), produzindo imagens que merecem atenção pelo arrojo conceptual e formal.

1. O Homem Máquina — o livro

"O Homem «Máquina»" é uma das publicações mais interessantes de Cantos e um exemplo paradigmático das suas cartilhas dos anos 30 (Figura 2). Sem data, foi seguramente editado em 37 ou 38 já que é posterior a "Esteno" e anterior a "As 7 Partidas do Mundo". O livro é duplo e lê-se em duas direções. A parte principal de 83 páginas intitula-se "Como somos por dentro" e invertendo o livro e iniciando na contracapa encontra-se outra parte, de 27 páginas chamada "Donde Vimos! Aonde Vamos?". O livrinho pretende, na primeira parte, dar a conhecer a anatomia humana. Divide-se em sete capítulos que abordam os músculos, o aparelho digestivo, o aparelho circulatório o aparelho respiratório, o esqueleto, o sistema nervoso e o aparelho renal e conta com diversas ilustrações, sendo quatro em folhas maiores desdobráveis e impressas monocromaticamente a vermelho ou verde azeitona. A segunda parte é um texto sobre o aparecimento da vida na Terra que desenvolve uma retórica evolucionista e mística em simultâneo.

Na parte principal do livro, o autor aborda a anatomia humana pela metáfora do corpo com a máquina e faz a sua exaltação como tal. Diz Cantos: "Hoje o homem está identificado com a máquina. O homem é a máquina. A máquina é o homem". Os desenhos originais mostram essa máquina híbrida e grotesca — em vez de ilustrar naturalisticamente o corpo, como seria de esperar se

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









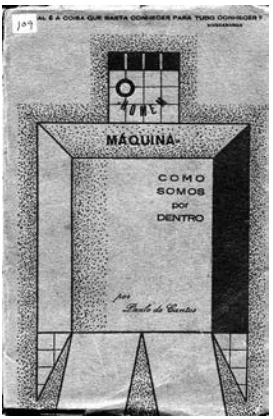




Figura 1 · Livros de Paulo de Cantos anteriores ao "O Homem «Máquina»"(Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2014)
Figura 2 · "O Homem «Máquina»" de Paulo de Cantos (Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2014).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

levarmos em consideração o naturalismo da arte e artes gráficas portuguesas de então — e assumem o papel de protagonizar a exposição da matéria mais do que o texto, tirando partido do seu caráter abstrato-geométrico e hipotetigráfico incomum então (Figura 3, Figura 4).

Vários autores têm se questionado sobre que influências estarão na génese formal dos desenhos de Cantos. Uma hipótese colocada por Dia (1997) é a de uma influência da Bauhaus dado o despojo geométrico. Não há, no entanto, qualquer indício de que tenha havido algum contacto de Cantos com a Bauhaus, embora não devamos esquecer que a estética moderna estava já em todo o lado na publicidade portuguesa dos anos 30 incrementada desde 1924 pelo prolífico designer Fred Kradolfer (1903-1968), introdutor do grafismo moderno em Portugal.

Por outro lado, a metáfora do corpo /máquina e a sua exaltação remetem para o futurismo, movimento de vanguarda que esteve associado à ditadura italiana e que celebrava precisamente a velocidade e a máquina como metáfora da modernidade. Tendo chegado a Portugal em tempo próprio e se manifestado entre nós entre 1909 e 1917, é possível que tenham chegado a Cantos ecos dessas manifestações já que nesse período estuda e trabalha em Lisboa.

Poderá também haver influências do abstracionismo, na ausência de relação naturalista entre referente e referenciado assim como no desprezo pela cópia. O próprio autor diz "Quão longe estamos do velho *De Corporis humani fabrica*, Vesale (1543) em que foi criada a moderna Anatomia Humana!"

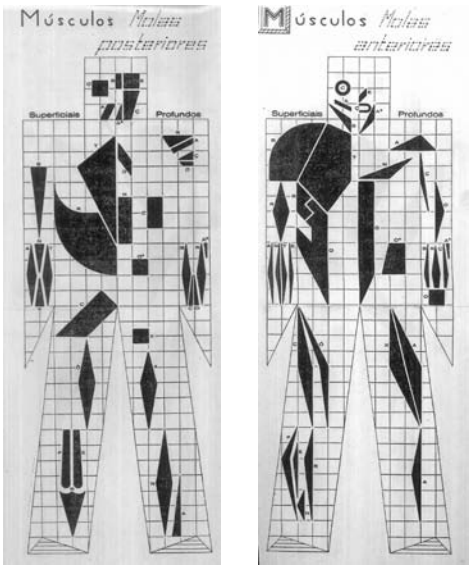
A hipótese de haver ligações com o surrealismo (Gomes, 2013) é pouco plausível se considerarmos que este movimento estético só teve expressão em Portugal a partir de 1947, com um anacronismo de cerca de três décadas e, embora tenha havido contacto de Cantos com António Pedro nos anos 20 (Fior, 2013), a ligação é muito embrionária, assim como eventual influência da Poesia Visual Portuguesa que também lhe é posterior.

As tentativas de estabelecer eventuais influências de correntes estéticas europeias contemporâneas são todas improváveis no Portugal agrícola, analfabeto, falido e ensanguentado pela vulgarização da violência que percorreu toda a Europa de então. Se esta obra é, de facto, singular no seu contexto, então estamos perante um percursor e não um seguidor e torna-se necessário entender a obra como aquilo que esta se propõe ser: um dispositivo pedagógico.

2. Enquadramento cultural e pedagógico da obra

As Ciências da Educação emergem na Europa no século XIX e, logo na passagem do século, têm muitos desenvolvimentos em Portugal que então possuía uma taxa de analfabetismo de 80% e um aparelho de ensino residual, elitista,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



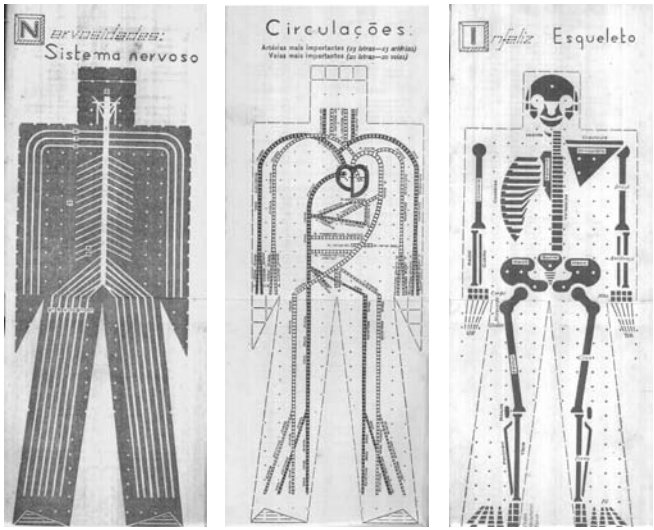


Figura 3 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.
Figura 4 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.

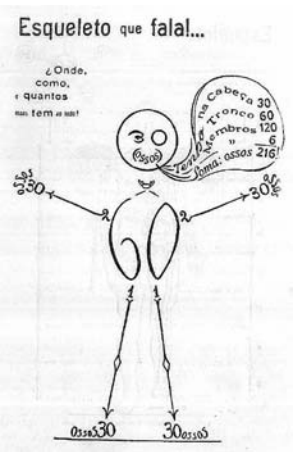
Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

generalista, retórico, medíocre e desligado da realidade. Uma situação que justifica a relevância que as questões educativas assumiram na cultura e políticas portuguesas do século XX. Manuais portugueses de pedagogia e metodologia, de influência francesa, aparecem no início do século acompanhando a abertura das primeiras Escolas Normais, especializadas na formação de professores. Um corpo de pedagogos muito ativos — como José Augusto Coelho (1850-1925), Adolfo Lima (1874-1943) e Faria de Vasconcelos (1880-1935) entre muitos outros — debatem as novas ideias e metodologias de ensino em diversas publicações. Unidos no repúdio pela "pedagogia antiga" dividem-se em apologistas da pedagogia como ciência ou como arte e muitos entusiasmam-se com as correntes da Escola Nova (Figueira, M.,2004) cuja receção portuguesa foi muito politizada — foram vários os pedagogos anarquistas que foram alvos de repressão ditatorial. É este o contexto que Paulo de Cantos encontra aquando da sua preparação pedagógica na Escola Normal Superior de Lisboa entre 1915 e 1917 (que contemplava prática pedagógica no Liceu Pedro Nunes) pelo que com certeza absorveu as novas ideias pedagógicas que aí efervesciam.

"O Homem «Máquina»" já não é uma obra totalmente filiada no espírito educativo do Estado Novo como as duas anteriores dos anos vinte. Na verdade, a publicação deste manual desafia a política salazarista do livro único em vigor.Cantos diverte-se com isso: "Que atrevimento inaudito!... Então V. ousa dirigir-se ao pobre do público, em vez de carrilhar comodamente nos programas procurando obter uma aprovaçãozinha oficial?" lê-se na badana do livro (Figura 5).

Existem alguns aspetos no discurso de Cantos que estão em harmonia com a política do Estado Novo de ensinar apenas o estritamente necessário, como quando adverte: "contente-se pois o jovem leitor com pouco, porém esse pouco medite-o bem e repetidas vezes", ou quando rebaixa a filosofia e "ciências transcendentes" de forma jocosa dizendo "Os sistemas metafísicos são para os das seitas filosóficas o que as novelas continuam a ser para as meninas casadoiras". Também as largas dezenas de citações que faz, umas espalhadas um pouco por todo o livro e outras reunidas sob o título "Higiene", um em cada capítulo, são usadas da mesma forma que as frases de caráter moral que o regime em 1932 legislou, regulou e distribuiu, primeiro pelos manuais adotados e depois pelos edifícios escolares. Nelas encontram-se citadas a mais diversas e, por vezes, improváveis personagens como Vivekananda mas também Hitler que é citado 3 vezes e Salazar. Fica a dúvida se se trata de agradar, ou de ridicularizar, a política educativa do Estado Novo, através da banalização e falta de critério das citações desafiando as categorias culturais pré estabelecidas. Tal

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





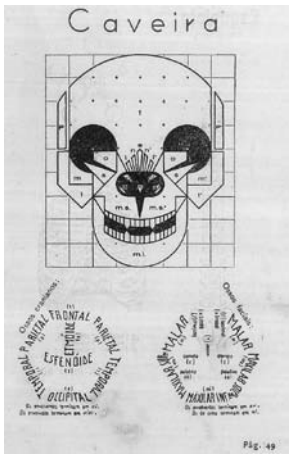


Figura 5 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

é a miscelânea de citações entre erudição e banalidade ou entre *enciclopédia* e *almanaque,* como refere Pombo (2013).

É sem qualquer pejo que o autor declara seguir Claparède (1873-1940), fundador do Institut Jean-Jacques Rousseau, em 1912 na Suíça, grande pólo irradiador das novas pedagogias, como a Escola Nova: "...diz Claparède muito bem que a infância tem por missão construir imitando e criando, por isso lhe damos uma máquina a reconstruir". Com estas palavras, Paulo de Cantos revela-se abertamente defensor dos métodos "ativos". O mesmo atrevimento está na crítica que dirige aos manuais salazaristas "...a parte crítica, interpretativa é sempre a que mais obstinadamente se imobiliza nos compêndios escolares."

Assim, no "O Homem «Máquina»" Cantos propõe-se a apresentar um compêndio verdadeiramente moderno, sem quaisquer constrangimento pedagógico ou ideológico que não a criatividade e inteligência do autor. De facto, o livro é de grande originalidade pedagógica e põe em prática a psicologia infantil de Claparède: a) na colocação do aluno no centro do jogo pedagógico ao convidá-lo para "amadurecer o seu próprio espírito nas conceções a formular por si mesmo"; b) no uso de técnicas lúdicas motivadoras, lançando mão de um discurso sempre engraçado e usando para cada termo científico um outro, vernáculo e hilariante, como *armazém das papas* para estômago, *molas* para músculos, *foles* para pulmões, etc; c) no incentivo à participação, quando convida à construção de um homem-máquina e d) na importância dada à memória nos conceitos de esquema, assimilação, acomodação e equilibração de Claparède que os desenhos e acrósticos comportam, conduzindo o aluno do vernáculo do seu quotidiano para o complexo da memorização de uma grande quantidade de termos científicos.

O atrevimento da ultrapassagem das constrições pedagógicas do Estado Novo imprime-os numa badana da capa: "Educar Sorrindo? — Melhor ainda: — Educar brincando!" Uma provocação. Não admira que após três destas publicações, Paulo de Cantos tenha sido exonerado de Reitor pelo regime ditatorial que, não o perseguiu para antes o tolerar, talvez como excêntrico, ou não fora essa a perceção dos seus contemporâneos "indomado e abonado" (Fior, 2013), ou talvez porque as suas edições de autor nunca viram sucesso ou, talvez ainda, por ter sido colega de escola de Salazar na meninice em Viseu.

Avant la lettre

O uso que Paulo Cantos faz do desenho é extraordinário para a década de 30. Usa-o como veículo privilegiado da apreensão do conhecimento em detrimento da escrita o que é avançado. O autor esclarece que é sensorialmente "de forma

directa pelos sentidos" que "se atiça a curiosidade" e se despoleta o fazer. Daí a opção pelo desenho e pela abstração que gera um dispositivo gráfico que, na sua síntese geométrica e esquemática facilita, numa lógica semelhante à das mnemónicas, a apreensão da informação, o seu entendimento, a sua análise, retirada de conclusões e memorização. É no caráter esquemático e afetivo (engraçado) do desenho que Cantos aposta para que, mais tarde, o cérebro do estudante seja capaz de evocar facilmente a imagem mental memorizada visualmente que se espera que traga consigo toda a restante informação estudada que lhe estará associada experiencialmente. Diz Cantos citando o anatomista Latarget (1877-1947) "esta ciência reclama uma educação da memória visual, a observação conservada".

Estamos, portanto, perante um visionário, percursor não só no campo das ciências da educação mas também da infografia ou visualização de informação, uma área do design que tem tido muito desenvolvimento recentemente. A infografia faz face às crescentes dificuldades, ou até impossibilidades, de lidar com a quantidade exponencial de informação gerada hoje pelas tecnologias digitais, através do estudo e exploração do desenho na sua capacidade de tornar imagem a informação binária, seja esta numérica ou escrita. O desenho é hoje usado como interface facilitador da apreensão, entendimento e análise dos dados com vista a poderem tomar-se decisões e tem em Paulo de Cantos um percursor.

Referências

AAVV (1958) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume XXXIX, Lisboa.

Cantos, Paulo de (1917), *A aviação ao alcance de todos*. Tipografia H. Pereira, Lisboa.

Cantos, Paulo de (1925), *Adão e Evas, Lda: vestidos de finíssimo ar.* Tipografia d'O Póveiro, Póvoa de Varzim.

Cantos, Paulo de (1928), *Trabalhos Manuais Educativos,* Companhia Portuguesa Editora, Porto.

Cantos, Paulo de (1937), *Esteno,* Livraria Povoense, Póvoa de Varzim.

Cantos, Paulo de (1938), *As 7 partidas do mundo,* Sociedade Gráfica da Póvoa, Póvoa de Varzim.

Cantos, Paulo de (1938), *Portugal,* Livraria Povoense, Póvoa de Varzim.

Cantos, Paulo de (s/d), *O Homem «Máquina»,* Sociedade Gráfica da Póvoa, Póvoa de Varzim.

Dias, Nery, (1997), *O Prof. Paulo de Cantos — A pedagogia, A prática do desenho*, Boletim Cultural da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim.

Estrela, Alexandre (2013), *O livr-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão,* Barbara Says, Lisboa.

Figueira, Manuel (2004) A Educação Nova em Portugal (1882-1935): semelhanças, particularidades e relações com o movimento homónimo internacional, *Revista História da Educação*, Santa Maria- Brasil.

Fior, Robin (2013), *O livr-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão,* Barbara Says, Lisboa.

Gomes, António (2013), *O livr-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão,* Barbara Says, Lisboa.

Pombo, Olga (2013), *O livr-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão,* Barbara Says, Lisboa.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Vidros luminescentes brilham no Oceano Azul: a Arte de Teresa Almeida

Luminescent glasses glow in the Blue Ocean: the Art of Teresa Almeida

REGINA LARA SILVEIRA MELLO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Brasil, artista do vidro e da cerâmica. Professora pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Doutorado em Psicologia no programa "Psicologia como Profissão e Ciência" na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP), Mestrado em Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Bacharelado em Design na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e Ateliê Regina Lara de Criação e Restauro de Vitral. Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Campus Higienópolis, Rua da Consolação. 896 — Prédio 9 — CONSOLAÇÃO — CEP 01302-907 São Paulo — SP, Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: A exposição "Vidro [ARTE] Luminescência", abril de 2011, mostrou a obra da artista portuguesa Teresa Almeida no Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. O processo criativo uniu arte e ciência gerando esculturas de vidro luminescente que brilham no escuro quando expostas à luz ultravioleta, e representam um desafio museológico à curadoria da exposição que se propõe a revelar a imensa beleza de suas cores e formas.

Palavras chave: processo criativo / vidro luminescente / museografia.

Abstract: *The exhibition "Glass [ART] Luminescence", April 2011, showed the work of Portuguese artist Teresa Almeida in the Historic Center of the Mackenzie Presbyterian University, São Paulo, Brazil. The creative process has united art and science of generating luminescent glass sculptures that glow in the dark when exposed to ultraviolet light, and represent a challenge to museum curator of the exhibition that aims to reveal the immense beauty of their colors and shapes.*

Keywords: *creative process / luminescent glasses / museography.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Indrodução

Pesquisas desenvolvidas pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, que entrevistou expoentes das mais diversas áreas do conhecimento para estudar a criatividade, o levaram a elaborar do conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes, descrito como um estado de profunda concentração quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral (Csikzentmihalyi, 1996). O artista envolvido no fluir do processo criativo inventa seus métodos e ferramentas, é capaz de buscar conhecimentos em outros campos para desenvolver seu trabalho e, caso considere necessário, se aprofundar numa pesquisa científica em favor da criação de uma obra de arte (Mello, 2008).

Teresa Almeida (Guimarães, Portugal, 1978) é professora na Universidade do Porto, Master of Arts /Glass pela University of Sunderland (Reino Unido) e doutora pela Universidade de Aveiro em Portugal, onde constituiu pesquisa articulando saberes da arte e da ciência, estudando profundamente a massa vítrea e recriando a matéria com substâncias que produzem efeito de luminescência quando expostas a luz ultravioleta em ambiente escuro. A artista tem exposto internacionalmente sua obra como no *Luxemburg Glass Festival*, Asselborn, Luxembourg (2013), *Projections*, Deakin University, Austrália (2013), na *Pratt Fine Art Gallery*, Seattle, EUA (2011) entre outras. Aproximou-se de pesquisadores da ciência dos materiais com o intuito de criar uma ampla paleta de cores para suas esculturas de vidro. Uma pesquisa interdisciplinar que inovou, resultando num material que tanto pode servir a expressão artística, como também representa um avanço tecnológico significativo na área científica, especialmente a química e a física (Curcio e Stori, 2013).

1. A poética e o processo criativo

Artistas contemporâneos têm explorado plasticamente as propriedades óticas do vidro elaborando iluminações especiais à exposição de obras de arte. Reconhecendo a tradição de uma região que há muito produz vidro de excelente qualidade, o que favorece ao desenvolvimento de conhecimentos técnicos específicos, Almeida aprecia especialmente as esculturas em vidro fundido de Stanislav Libenský and Jaroslava Brychotová (Republica Tcheca), onde percebe uma luz que parece emergir das peças:

> *minhas primeiras explorações em vidro luminescente são inspiradas na natureza, encontrando formas orgânicas e transformando-as em arte. Icebergs, lava vulcânica, formações rochosas e gotas de chuva eram constantes em meu trabalho, elementos que interagem entre si como matéria viva e parecem emergir do chão da terra. No interior vemos espaços com luz interna como nas obras de Libenský e Brychotová...são como o buraco da alma...o espírito que vive dentro dos elementos...* (Almeida, 2009: 317).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

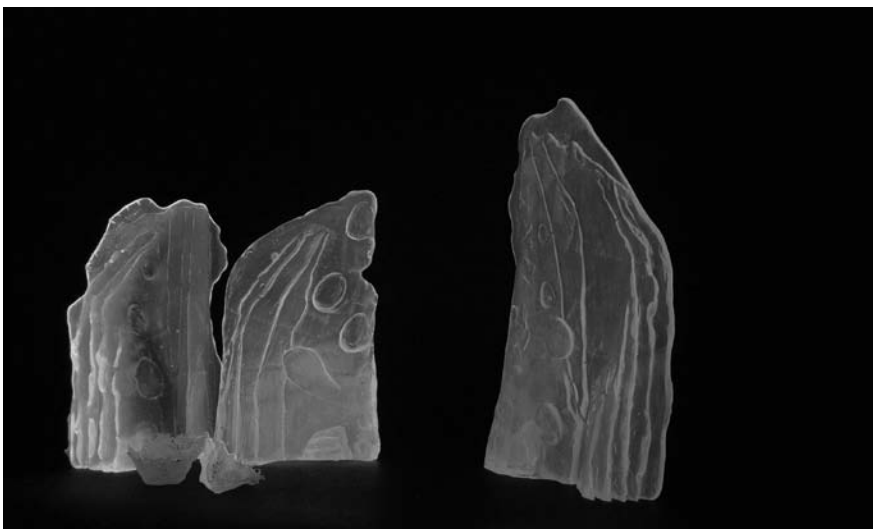


Figura 1 · "Elementos marinhos", esculturas nas técnicas casting (as três maiores, 45 cm de altura) e *pâte de verre* (as duas menores, 8 cm de altura) — obras de Teresa Almeida, acervo da artista. Fonte: a artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Outra influencia citada por Almeida é a obra da artista alemã Regine Schumannz que vive e trabalha em Colonia, Alemanha, mas expõe frequentemente em galerias no exterior como a *David De Buck Gallery* de Nova York (2012) e a Galeria Zaum de Lisboa (2009). A obra de Schumannz se destaca pelo uso conceitual da luz, criando instalações com objetos luminescentes de vidro, acrílico, tecido ou plástico transparentes, exibidos sob luz negra ultravioleta que faz surgir uma aura ou brilho em torno de cada peça e sobre as superfícies próximas. Segundo Almeida "...hoje a luz no campo da arte opera uma transformação nas relações entre espaço e superfície, entre o fruidor e a obra (Almeida, 2011)."

Em 'Vidro [ARTE] Luminescência' Almeida exibiu esculturas de vidro concebidas e realizadas a partir de antigas técnicas de fusão do vidro como *pâte de verre* e *casting* inspiradas em elementos da fauna e flora marinha. Nas obras de pâte de verre distinguimos minúsculos pedacinhos de vidro delicadamente unidos como se fossem colônias de corais, com texturas irregulares e superfície fosca, transmitindo leveza e sugerindo a fragilidade da vida no oceano mais profundo. Em contraste, as esculturas em *casting* parecem elementos mais sólidos, quase rochas encravadas no chão do mar, com superfícies polidas como lentes revelando contornos da forma entre transparências. A técnica do *casting* consiste na fusão de cacos de vidro que são colocados em moldes e aquecidos até se transformarem num bloco único, numa massa vítrea sólida e uniforme que pode ser polida. As esculturas eram iluminadas por lâmpadas negras de luz ultravioleta fixadas em luminárias bem próximas, de modo a incidir sobre as obras, mas proteger os olhos do visitante (Figura 1, Figura 2).

2. Uma exposição especial

A exposição 'Vidro [ARTE] Luminescência', Teresa Almeida, realizou-se no Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie (CHCM), São Paulo, Brasil, a convite da curadora, autora deste artigo (Figura 3). O Centro Histórico ocupa o edifício mais antigo do Campus, construído em 1896 e tombado pelo patrimônio Histórico em 1990. Entre os anos de 2001/2004 foi restaurado e adaptado ao seu novo uso como espaço cultural oferecendo exposições, palestras e projeções de filmes além de promover a preservação da memória da instituição.

Para visitar a exposição era preciso entrar no saguão do edifício onde uma bela escada de madeiras nobres nos convidava ao piso superior. Logo se avistava um indicador sinalizando a porta entreaberta da sala de exposição (para preservar o ambiente escuro). Ao ingressar na sala escura e ver formas abstratas que aos poucos se configuram em corais luminosos e algas marinhas é preciso acostumar o olhar, andar lenta e cautelosamente até perceber as dimensões do

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

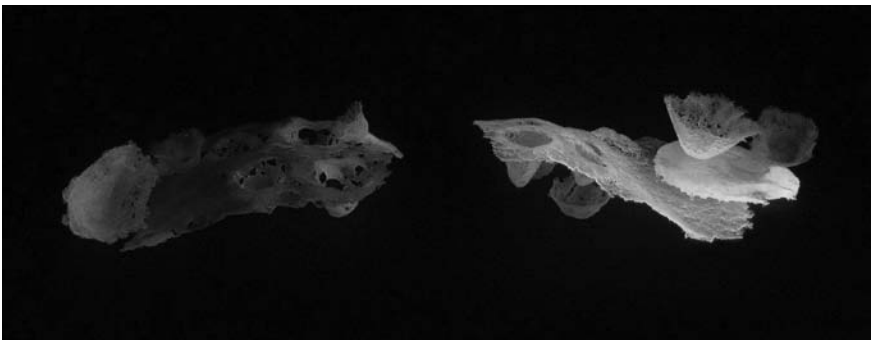


Figura 2 · 'Subtle movements of the corals in the Blue Ocean I e II (19x80x25cm, cada obra, 2008), *Pâte de verre*, Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
Fonte: a artista.

ambiente. As esculturas pareciam soltas no ar e flutuavam como se realmente estivessem mergulhadas no oceano profundo. O visitante embarcava nesta vivência e ai longe, sentindo-se bem distante do mundo lá fora.

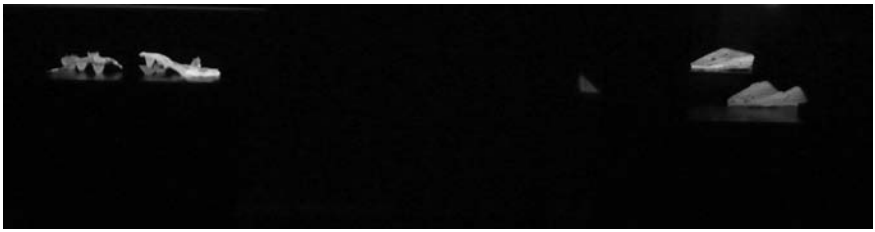
As obras foram colocadas sobre cubos negros de aproximadamente 90 cm de altura e dispostas pela sala numa distancia segura para permitir a passagem entre as mesmas. Foram expostos também alguns relevos como se estivessem afixados na parede, mas eram pendentes do teto por fios de nylon incolor, respeitando as normas técnicas de preservação do edifício histórico. Cada obra demandou uma iluminação particular, especialmente desenvolvida para sua valorização: os painéis possuíam lâmpadas de luz negra na parte interna, nas esculturas a luz negra vinha de baixo, como se brotasse sob cada peça, além de outra bem focada na parte superior. Algumas visitas eram assistidas por funcionários do Centro Histórico, que sentindo a curiosidade do público, apagavam a luz negra e acendiam a branca, chamada luz do dia, com a intenção de demonstrar como se comportam os vidros luminescentes, pois as peças ficavam incolores, perdendo totalmente o efeito luminescente.

Em princípio a exposição não foi pensada como uma grande *instalação*, termo incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960 para designar um ambiente especialmente construído em de galerias e museus. Numa instalação a obra é disposta no espaço constituindo uma cena, levando o visitante a percorrer caminhos entre diversos elementos, observando o ambiente de forma ampla, muito além de cada peça individualmente. Mas no caso dos elementos marinhos criados por Almeida, a justaposição temática das obras expostas num espaço de aparência neutralizada pela escuridão aproximou o trabalho da *assemblage*, compondo um ambiente único, denso como as profundezas do mar e delicado como as vidas que nele habitam (Figura 4, Figura 5).

Uma exposição muito especial, que representou um desafio museografico, uma nova maneira de expor obras de arte que, no entanto segue uma tendência contemporânea. Lisbeth Rebollo Gonçalves, pesquisadora e curadora de várias exposições de arte, considera o design de exposição, ou a museografia, cada vez mais próximos da cenografia teatral, na medida em que utilizam recursos de iluminação, de disposição de obras num ambiente segundo roteiro determinado, experimental, imprimindo uma dramaticidade que vai além de oferecer a obra emparedada em cubo branco bem iluminado, com informações técnicas e cronologia. O formato cubo branco passou a ser muito utilizado em museus a partir dos anos 1930, por influencia do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, e ainda é bastante apreciado por ser considerado neutro, como se pudesse preservar a relação do fruidor com a obra, sem interferências do meio circundante (Gonçalves, 2004).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





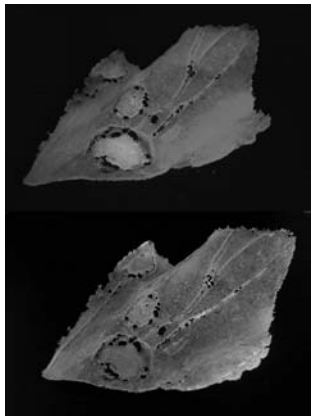


Figura 3 · Vista parcial da Exposição 'Vidro [ARTE] Luminescência', de Teresa Almeida no Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. Fonte:a artista.
Figuras 4 · Teresa Almeida testando a iluminação na montagem da exposição 'Vidro [ARTE] Luminescência', no Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
Figura 5 · A obra 'Fôlha,' de Teresa Almeida, iluminada pela luz negra ultravioleta (colorida) e pela luz do dia. Fonte: a artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As modificações tecnológicas vêm estabelecendo novas linguagens no campo da arte, abrindo espaços criativos a artistas e curadores, com propostas inovadoras que já deixaram de causar estranhamento ao público visitante. Esta exposição foi montada por artista e curadora trabalhando em parceria para adaptar o espaço disponível no Centro Histórico da Universidade Presbiteriana Mackenzie. O receio inicial de que escurecer o ambiente poderia gerar dificuldades aos visitantes foi totalmente descartado assim que o espaço foi aberto. O Campus da UPM permite que visitantes externos assecem à exposição, que foi vista por estudantes universitários e também por crianças acompanhadas de adultos. Os relatos referiam-se a um ambiente magiaco e encantador, lembrando a fauna e a flora marinha.

Conclusão

O artista envolvido no fluir do processo criativo inventa seus métodos e ferramentas, busca conhecimentos no campo da ciência para desenvolver seu trabalho. Constitui parcerias em muitos momentos do processo criativo, desde o desenvolvimento de materiais até a montagem da obra numa exposição. Teresa Almeida pesquisa o vidro em sua essência, decifrando a massa vítrea e recriando a matéria com substâncias luminescentes, que brilham quando submetidas à luz negra ultravioleta.

A exposição 'Vidro [ARTE] Luminescência' apresentou obras feitas a partir de antigas técnicas de fusão do vidro como *casting* e *pâte de verre*, mas que inovam o processo de criação na arte contemporânea utilizando material resultante de extensa pesquisa científica como os vidros luminescentes. O domínio absoluto do material permite a esta artista criar com maestria e refinamento, articulando saberes da arte e da ciência, valorizando as qualidades estéticas do vidro como transparência e luminosidade renovadas por brilhos e cores surpreendentes.

Delicadas esculturas brilham na escuridão do oceano azul e conduzem a espaços desconhecidos, onde sonho e realidade se confundem. A artista portuguesa revelou seu profundo apreço ao mar convidando o fruidor a caminhar no escuro entre corais luminosos, sugerindo a imensa diversidade de elementos marinhos. Visualizam formas oníricas ampliadas pelo vidro como lentes que provocam a imaginação promovendo o pleno encantamento.

Referências

Almeida, Teresa; Oliveira, Rosa; Antunes; João Aquino (2009) *Luminescent glass, art with light and colour, In* CIANTEC 2009, III Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicação, *Proceedings*, ISBN: 978-972-789-298-3, p316.

Almeida, Teresa Maria Castro de (2011). *O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Portugal.

Arnheim, Rudolf (1998). *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Thomson/Pioneira, ISBN: 978-8522-1014-81.

Arnheim, Rudolf (2004). *Intuição e Intelecto na Arte Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-3361-9731.

Csikszentmihalyi, Mihalyi (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimento y la invención luir (Flow): uma psicología de la felicidad*. Barcelona, Espanha: Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0510-1.

Curcio, Italo Francisco; Stori Norberto (2013). *Conceitos de ótica e os vidros coloridos — dos vitrais a fotoluminescência*. *In* 23rd General Conference of the International Council Of Museums — ICOM, publicação dos Comitês Internacionais para os Museus de Casas Históricas (DEMHIST), Museus e Coleções de Vidro (GLASS), de Artes Decorativas e Desenho (ICDAD) e Museus e Coleções de Belas Artes (ICFA). Rio de Janeiro, Brasil.

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (2004), *Entre Cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Edusp / Fapesp, ISBN: 85-314-0851-2.

Mello, Regina Lara Silveira Mello (2008). *Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais.* Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.

Schumann, Regine (2011), *Regine Schumann: Art that Glows* [Consult 2014-01-18]. Disponível em <ULR:http://collabcubed.com/2011/08/12/regine-schumann-art-that-glows/

Wechsler, Solange Muglia (2002). *Criatividade: Descobrindo e Encorajando*. 3ªed. Campinas: Livro Pleno, ISBN: 978-8587-6224-02.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro

Mental scores: the written pieces of Elton Pinheiro

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual e performático. Bacharelado em Gravura, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em História da Arte, UFRJ; doutor em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ.

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

Resumo: O artigo analisa uma série recente de desenhos de Elton Pinheiro, nos quais o artista produz uma espécie de escrita automática que transcreve — ou traduz — seu pensamento ao ritmo do próprio fluxo, apropriando-se da linearidade unidimensional da escritura ocidental, para alinhar signos de diversas naturezas que emergem de modo espontâneo ou programado, alternadamente, de acordo com as definições conceituais prévias de cada trabalho. **Palavras chave:** desenho / imagem / texto / linguagem / escritura.

Abstract: *This paper analyzes a recent series of drawings of Elton Pinheiro, where the artist produces a kind of automatic writing that transcribes — or translates — his own thinking in the rhythm of the flow itself, appropriating one-dimensional linearity of Western writing, to align signs of different types which emerge spontaneously or programmed mode alternately, according to the prior conceptual definitions of each work.* **Keywords:** *drawing / image / text / language / scripture.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Nascido em Vitória, capital do estado brasileiro do Espírito Santo, em 1969, Elton Pinheiro, além de artista visual, é músico, cantor, compositor e poeta. Na série de desenhos analisada, ele inventa uma linguagem pessoal, caligráfica, marcada pela heterogeneidade, e que se situa numa região fronteiriça entre a escritura e o desenho, em suas palavras: "uma pesquisa gráfica sobre um diálogo entre desenho e escrita" (Pinheiro, 2014). Como partituras mentais, possíveis atualizações contemporâneas dos processos do 'automatismo psíquico' dos surrealistas históricos, estes desenhos apresentam de signos convencionais, tais como números ou letras — que, por vezes, formam palavras —, notações musicais, a outros, icônicos ou não, e também grafismos protossígnicos, que afloram aqui e ali no fluxo da invenção, a transcrever poeticamente uma certa música da vida cotidiana que se dá a ver como épuras do pensamento.

O processo resulta em superfícies preenchidas *all over* que remetem, por este lado, à herança espacial da arte moderna e, por outro, à aproximação aos processos das caligrafias ideogramáticas orientais, em hibridização dos campos da imagem e da escrita que aponta para o problema complexo das situações de interconectividade e sobreposição de seus códigos específicos.

Para fins de análise, os desenhos da série serão separados em dois grupos: no primeiro grupo predomina uma maior heterogeneidade de signos, alguns icônicos, de caráter nitidamente denotativo, que se mesclam à presença indutiva de elementos gráficos simples, protossígnicos (Figura 1); ao passo que os desenhos do segundo grupo tem sua lógica determinada pela decisão prévia de dar continuidade à escritura de uma contagem inexorável — ao modo do que ocorre nas pinturas e desenhos de um Roman Opalka, mas que aqui se concebe à distância da lógica de sistematização numérica de caráter temporal e existencial que constitui e conduz a obra do artista polonês — que permite que, vez por outra, aflorem palavras transcritas no momento mesmo em que emergem à mente do autor.

Uma escrita pós-histórica, intuitiva e experimental

Para analisar estes desenhos utilizarei como referência teórica principal a hipótese de Vilém Flusser (1996) que sugere a possibilidade de gestação em curso de uma nova forma de linguagem, em função da convergência de sistemas mediáticos imagéticos e verbais, que seria característica do momento cultural vinculado à lógica paradigmática da sociedade dos aparelhos, produtores de imagens técnicas.

Neste sentido, à despeito de sua feição eminentemente histórica — dada sua





Figura 1 · Elton Pinheiro, 2.5, 2013, nanquim sobre placa de celulose, 19,5 × 27,5 cm. Fonte: própria.
Figura 2 · Elton Pinheiro, 2.1, 2013, nanquim sobre placa de celulose, 19,5 × 27,5 cm. Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

linearidade originária, parece ser mais apropriado definir esta escrita poética como sendo pós-histórica, na acepção de Vilém Flusser (1996) para este conceito, justamente por seu caráter híbrido. Segundo Flusser, vivemos no limiar de uma nova era, pós-histórica, definida justamente pelo fato de que, a partir do advento das imagens técnicas, uma nova forma de linguagem estaria sendo forjada. Esta linguagem, que se constituiria como um amálgama de imagens e textos, determinaria o fim da era histórica do Ocidente, dominado pelo paradigma da forma escrita, que transcreve os fonemas da linguagem falada e que caracteriza aquilo que a cultura ocidental teria de específico: o império do conceito (à medida que o Oriente só vem a se encontrar com esta forma de linguagem ao se defrontar com a cultura ocidental, lidando anteriormente com sistemas ideogramáticos de linguagem).

Não se trata, entretanto, obviamente, de se imputar às experimentações gráficas efetivadas por Elton Pinheiro ao longo destes desenhos a intenção de responder diretamente às sugestões de Flusser relativas à gênese deste processo de formulação desta nova linguagem, híbrida de texto e imagem. Não: aqui, pela via da arte e do exercício radical da experimentação estética, Elton parece responder intuitivamente aos estímulos que conduzem a estas novas formas de mediação com o real, principalmente ao acentuar a nova ênfase no papel da interpretação e decodificação do receptor.

Até mesmo porque, se concordarmos que vale também para a arte o que Roland Barthes sugere para a literatura, ou seja, que esta "trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta" (Barthes, 2007: 18), podemos supor que, relativamente a estas novas possibilidades comunicacionais, a intuição de artistas como Elton Pinheiro se antecipe a alternativas que, com o tempo, venham tender a se tornar correntes e mesmo corriqueiras. O grau de risco e radicalidade dessa aventura encontra talvez sua expressão precisa na frase de Clarice Lispector: "traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais" (Lispector, 1977).

Se, como aponta Flusser (1987), em relação a esta nova linguagem, somos todos ainda analfabetos, já se encontram, no entanto, em andamento, inúmeras tentativas iniciais de sua formulação nos mais diversos campos, inclusive e, naturalmente — talvez, principalmente — no campo da arte. Um exemplo corriqueiro e até banal, por ter se tornado extremamente cotidiano, é a utilização de signos programados oferecidos por *softwares* de comunicação textual, tais como *emoticons* e *emojis*, em mensagens de textos trocados por usuários da rede mundial de computadores.

A prática de ilustrar ou mesmo apenas sublinhar o que está sendo dito —

escrito — por pequenos signos previamente programados reflete a necessidade nascente de uma comunicação por meio de dispositivos imagéticos, numa sociedade cada vez mais dominada pela produção e consumo de imagens. Parece igualmente notável que, anteriormente à criação destes signos agora disponibilizados por programas, tal necessidade já houvesse se manifestado, vindo a emergir na forma de improvisações, como a utilização de signos gráficos — parênteses, aspas, colchetes, dois pontos — disponíveis nos teclados dos computadores pessoais, que, associados, configuravam os signos desejados, expressões de alegria (*smiles*), admiração, tristeza, espanto, etc (Figura 2).

Em relação às possibilidades abertas por este campo de experimentos, os desenhos de Elton Pinheiro apresentam-se ocupando o lugar ontológico da obra de arte aberta, sem ter obviamente a pretensão de estabelecer a partir de si códigos específicos, objetivamente determinados. Não se trata absolutamente disso, aqui: o modo de ser destas páginas de invenções gráficas aponta, sim, para a livre leitura e recriação por parte do receptor, o 'leitor', por assim dizer, destas páginas. Segundo Umberto Eco, o criador do conceito de 'obra aberta' (Eco, 1968), "a poética da obra 'aberta' tende a encorajar "atos de liberdade consciente" (Eco, 2007: 24).

Mais uma vez, parece adequado deslocar a análise de Barthes da literatura à poética gráfica de Elton: segundo ele, "as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa" (Barthes, 2007: 20). Assim também a poética destes universos gráficos parece favorecer esta festa de interpretações, "encorajando atos de liberdade consciente" também na recepção e formando assim, para falar ainda com Barthes, "uma reserva na qual pode abeberar-se livremente, segundo a verdade do desejo" (Barthes, 2007: 24).

Observemos também, sob este aspecto, que se, por um lado, Elton se vale como ponto de partida para realizar estes desenhos da unidimensionalidade da escrita ocidental e de seu sentido de progressão, da esquerda para a direita e de cima para baixo, até que a folha seja completamente preenchida por sinais gráficos, por outro, este modo de 'leitura' do resultado do trabalho não se impõe obrigatoriamente à recepção. Ou seja: ao 'leitor', naturalmente, é facultado relacionar-se com estes desenhos — 'acessá-los', diria — tanto ao modo de textos, como ao de imagens, fugindo então à lógica de leitura linear sequencial própria a sua gênese. Neste sentido, multiplicam-se as possibilidades de recriação do sentido pelo observador no processo ativo de captação, por meio da rearticulação continuada dos elementos sígnicos transcritos, no fluxo de uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

mirada randômica, a perscrutar cada trecho da superfície do papel. Igualmente notável, sob este aspecto, é o fato de não haver alterações nessa lógica, em termos de concentração de preenchimento, de modo que o olhar não tem como fugir para zonas rarefeitas que pudessem ter escapado ao impulso que denota certo *horror vacui*, característico destas empreitadas poéticas, que, até mesmo por este aspecto, não deixam de ter algo de obsessivas.

O modo como esta abertura se torna disponível à 'leitura' destes desenhos parece poder ser descrito adequadamente pela explicação (realocada de seu objeto de incidência originário) de Umberto Eco:

> *Um trabalho nesse sentido é indubitavelmente dotado de uma medida de 'abertura'. O leitor do texto sabe que cada sentença e cada tropo estão 'abertos' para uma multiplicidade de significados que ele precisa perseguir e encontrar. Até mesmo, na dependência de como ele se sente em um momento particular, o leitor pode escolher uma chave interpretativa possível que o atinge, como exemplar deste estado de espírito. Ele vai usar o trabalho de acordo com o significado desejado (levando-o a revivê-lo de novo, de certa forma diferentemente do modo como ele o tinha visto numa leitura anterior). Entretanto, neste tipo de operação, 'abertura' está bem longe de significar 'indefinição' de comunicação, possibilidades 'infinitas' de forma ou liberdade completa de recepção. O que de fato está a se disponibilizar é uma margem de soluções interpretativas rigidamente ordenadas e pré-estabelecidas e estas nunca permitem ao leitor se mover para fora do controle estrito do autor.* (Eco, 2006, livre tradução).

2. Contagem aberta e emersão de palavras imprevistas

Se o primeiro grupo de desenhos caracteriza-se pela convivência de signos inventados com outros mais decodificáveis, tais como ícones que remetem ao cotidiano do autor — guitarras, xícaras, telefones, livros, relógios, facas —, no segundo, como já mencionado, uma contagem numérica progressiva é interrompida aqui e ali pela súbita irrupção de palavras, a revelar — e surpreender — talvez, a própria dinâmica da lógica de funcionamento do pensamento, ao modo das técnicas do 'automatismo psíquico', aplicadas pelos surrealistas (Figura 3). Palavras tais como '*sueño*', '*noche*' e '*laberinto*', provenientes do castelhano e não do português, língua natal do artista, pejadas de alusões à face oculta e noturna do real, parecem indicar a propriedade de atribuição de tal linhagem. "Falarei nesta linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria uma linguagem" (Lispector, 1977): mais uma vez, Clarice Lispector parece antecipar o modo como afloram nestes desenhos certos eflúvios do inconsciente.

É notável também que, em alguns destes desenhos das séries numéricas, Elton Pinheiro preencha ambos os lados da folha suporte, o que reforça uma certa







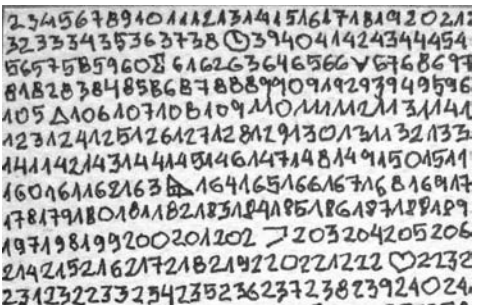


Figura 3 · Elton Pinheiro, *Silêncio*, 2013, nanquim sobre papel, 10,2 × 15,5 cm. Fonte: própria.
Figuras 4 e 5 · Elton Pinheiro, *Palavras que faltam*, 2013, nanquim sobre papel, 18,5 × 12,5 cm. Fonte: própria.
Figura 6 · Elton Pinheiro, *Palavras que faltam*, 2013, nanquim sobre papel, 18,5 × 12,5 cm (detalhe). Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

percepção do trabalho como páginas de pergaminho, à medida que se reforça a presença material de seu suporte (Figura 4 e Figura 5).

Significativamente, por vezes (como no exemplo do trabalho ilustrado pela Figura 6), as palavras que emergem em meio à contagem em um dos lados da folha, dão lugar a signos icônicos ou elementos gráficos geométricos protossígnicos do outro, sua 'face oculta', talvez.

Conclusão

O que a 'leitura' destes 'códices contemporâneos' parece evidenciar é que, por mais que se esforcem hermeneutas e se esmiúcem exegeses, nem todas as razões são passíveis de ser reveladas, nem todas as línguas, decodificadas.

Ouçamos o artista, em explicação de sua singular 'escuta do mundo': "[...] escuto o mundo numa certa música, concreta e por vezes ruidosa onde uma série de sobreposições sonoras dão efeito e corpo ao discurso partido e inaudível da civilização, talvez nesses desenhos o ilegível texto que a arte propõe ao homem civilizado" (Pinheiro, 2014). Fundamental, para falar ainda uma vez com Barthes, é que surjam "tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos" (Barthes, 2007: 24).

Talvez seja o som desta música — e letra, dos desejos recônditos e notívagos, polífonos e polígrafos, que se possa ler — e ouvir — ao longo e ao largo das partituras mentais de Elton Pinheiro.

Referências

Barthes, Roland. (2007) *Aula*. São Paulo: Cultrix.

Eco, Umberto. (1968) *Obra Aberta*. São Paulo: Debates.

Eco, Umberto. (1968) *The poetics of the open work*. In Bishop, Claire (ed.). *Participation,* Londres, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006.

Flusser, Vilém (1985) *Prétextos para a poesia*. In *Cadernos RioArte,* ano 1, N° 3. Rio de Janeiro: RioArte.

Lispector, Clarice. (1977) *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: J. Olympio.

Pinheiro, Elton (2014). *A escuta do mundo* (inédito).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As xilogravuras de Amilton Damas e seu processo de formação

Amilton Damas´Woodcuts and his Process of Education

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*

Artigo completo enviado a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professor universitário e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid, Pr 445 Km 380, Campus Universitário, Cx. Postal 6001, CEP 86051-990, Londrina — Paraná — Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: O propósito deste artigo é refletir sobre o processo de criação do artista brasileiro Amilton Damas, assim como sobre o caminho percorrido em seu processo de formação. Os dados nos mostram o quanto a obra de Amilton estabeleu uma sintonia direta com a vida e com seu cotidiano. Por meio de materiais inusitados em xilogravura, o artista dá vida a personagens diversos que vem compondo sua obra desde o início de sua formação em arte. **Palavras chave:** Xilogravuras / processo de criação / formação em arte.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect on the process of creation of Brazilian artist Amilton Damas as well as on the journey he went through during his education process. The data show how the work of Amilton established a direct line with life and with his daily experiences. Through unusual materials applied to woodcuts, the artist gives life to several characters which have been composing his work since the beginning of his education in art.* **Keywords:** *Woodcuts / creation process / art education.*

O propósito deste artigo é refletir sobre o processo de criação e o caminho percorrido na formação do artista plástico brasileiro/paulista Amilton Damas. Amilton é um jovem criador (nascido em Jacarei/SP/Brasil, em 1979), graduado

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

em arquitetura e mestre em Poéticas Visuais (Insituto de Artes / UNICAMP). Acompanho seu trabalho há mais de 15 anos e neste tempo pude ver de perto seu processo de criação e também de formação, iniciado numa oficina intitulada "Oficina da Imagem", oferecida pela Secretaria Municipal de Educação de Jacarei / SP, em 1996.

A crítica genética, principalmente a partir das ideias de Cecilia Salles, contribui para que possamos identificar a sua postura, seu processo de criação. O modo da sua participação nesta oficina fazia nascer imagens, textos, rascunhos com uma conexão direta com a vida. Tudo era orgânico, e ainda hoje permanece em sua postura e produção uma organicidade muito marcante. A partir da sua voz, extraída da sua dissertação de mestrado, Amilton de maneira poética revela o que era deslocar da sua casa até o local em que iniciou sua primeira iniciação artística; uma oficina de desenho: "Nesse trajeto, passávamos por um caminho conhecido como "estrada velha", o qual por muito tempo retratei, seja em forma de poema, verso, desenho e gravura que estão guardados, registrados nos meus diários de bordo." (Damas,2013: 3)

A partir das suas caminhadas Amilton, ainda um pré-adoslescente já demonstrava sua atenção, sua sensibilidade, seu olhar particular para o mundo. Alimentado pelo seu olhar, Amilton dava forma textual e imagéticas às suas observações.

Percebo que desde o início da sua carreira, Amilton tem um olhar atento, cuidadoso, minucioso e sua postura silenciosa e corpo franzino contrasta com *a* brutalidade das suas gravuras. Sempre chamou minha atenção o contraste entre a postura aparentemente frágil, silenciosa e tímida com a força que são transmitidas pelas suas imagens. Seus traços, seus gestos, nascem de uma visceralidade que impressiona os nossos olhares. Os materiais, as ferramentas e os suportes que utiliza na construção das suas imagens em muito se distanciam dos instrumenos tradicionacionais da xilogravura. Portas e madeiras em desuso, furadeiras, lixadeiras, formões de marceneiro vão constituindo instrumentos e materiais adequados para este jovem artista que faz da xilogravura seu lugar de experimentação e criação. Lugar onde a vida vira arte, poesia. Amilton nos faz ver o mundo por outro prisma: "As experimentações de diversos materiais resultaram em inúmeras produções, possibilitando a ampliação do conhecimento da técnica e estabelecendo relações das potencialidades e limitações de cada suporte."(Damas, 2012:18)

No embate com os materiais, e revisitando anotações que são registradas em seus diários de bordo nascem transeuntes, anônimos, pessoas comuns, muitas delas que vivem à margem da vida, como podemos ver na Figura 1, uma xilogravura em matriz perdida da série "Preconceitos" intitulada "Lésbicas".

Evidentemente cada artista, ainda que com os mesmos materiais, cria sua

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



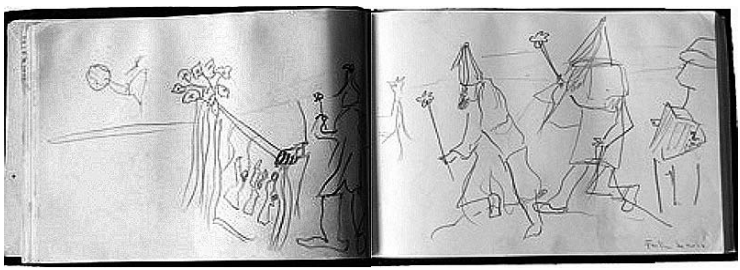


Figura 1 · "Lésbicas" — Série Preconceitos — xilogravura policromática — 2001 — fonte do artista.
Figura 2 · "Folia de Reis", 2009, Caderno de desenho — Fonte do artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

técnica, seu jeito de fazer, de ver, de constituir sua obra e isso tem a ver com sua visão de mundo. Zorzo (2007) em seus estudos nos fala sobre a técnica:

> *O procedimento compõe-se de gestos e enunciados, de modos de aplicação de materiais e ideias. O procedimento é o mecanismo que o artista constrói visando dar vazão à fonte de sua obra, negociando com a tradição, a técnica e a estética. Para o artista transpor o abismo entre a concepção da obra e a realização da sua performance, ele conta com uma estrutura de ação, com que possa alimentá-la de propostas, improvisos e variações. Com esse mecanismo artístico ele estabelece regras e, se necessário, as subverte, permitindo à obra ter um avanço sucessivo e um acúmulo progressivo de efeitos* (Zorzo, 2007: 2).

Ao optar pela matriz perdida para a construção de uma boa parte da produção Amilton nos diz muita coisa sobre procedimentos técnicos. Ao se referir sobre a matriz perdida Damas nos diz:

> *Entendo a matriz perdida como um meio condutor da imagem que desvela, pela matéria, suas possibilidades de conduzir o espaço gráfico com a cor. Permite, com isso, que eu abandone o rigor dos registros precisos do processo de uma gravura e que a matriz deixe de ter a função de multiplicar uma imagem única. No percurso de elaboração, ela dá margem à edição de duas a quatro impressões. Percebo, então, que me encanto pela duplicidade da matriz e não pela sua multiplicidade* (Damas, 2012: 60)

Com esse encantamento pela possibilidade de construir cada imagem e não de reproduzir em série — característica própria da gravura — Amilton nos fala de singularidade. O artista faz com que cada gravura seja uma; mesmo aquelas em que ele acaba por fazer mais de uma imagem, são feitas de forma única. Amilton singulariza a construção das suas imagens porque singulariza também cada um dos personagens/pessoas/transeuntes/anôninos que ele presentifica nas suas xilogravuras. Essa postura nos faz refletir sobre o sentido do fazer arte e de técnica que ele confere ao seu processo. De acordo com Deleuze e Guatari:

> *A arte é um modo de reunir afetos, afeto com afeto, dor com dor, alegria com alegria, alegria com dor. Arte requer um procedimento que comporte e suporte o afeto; exige, portanto, um veículo e uma série de operações que conformem conexões com a emoção. Basicamente, uma arte de procedimento consiste em operar as sensações, em vibrá-las, distendê-las, esvaziá-las, e expandi-las, e alcançar, com esses passos, o plano de composição da obra* (Deleuze; Guatari, apud Zorzo, 2007: 2).

Vejo que neste procedimento de Amilton existe uma busca intensa de aproximar forma e conteúdo. Dizer aquilo que se tem para dizer com o melhor meio com que se possa dizer. Ao se apropriar dos mais variados materiais para

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

contruir suas imagens, ele vai construindo uma escritura única, intensa, vibrante, com uma força que nos surpreende pelo desejo de gravar, de marcar, de restituir vida aos materiais dos quais ele lança mão e dar materialidade e visibilidade às suas ideias. Amilton confere a estes personangens/figuras uma outra possibilidade de existência, de destino que ele configura sob forma de arte.

Destas mesmas mãos, desejos e intenções, também nascem festas, folguedos, alegrias. Nasce a vida. Ainda se valendo da técnica da matriz perdida, Amilton faz nascer imagens coloridas com cores vibrantes, que colorem as imagens, seu universo e também o mundo daqueles que as contemplam. Em sua dissertação de mestrado intitulada "Festas populares paulistas: impressões xilográficas", apresentada em 2013 no Instituto de Artes / UNICAMP / SP, as festas populares do Vale do Paraíba / São Paulo / Brasil são o centro da sua investigação artística. Construindo xilogravuras coloridas por meio da técnica da matriz perdida, Amilton constrói gravuras em grandes dimensões. Folguedos, tocadores, cavaleiros, reis, rainhas, palhaços, cavalhadas, danças, bandeiras, carros de boi configuram este universo mágico, encantado. Novamente a intimidade e relação do universo pessoal com a pesquisa artística se faz presente. Amilton retoma suas lembranças de infância e recobra de sua memória próxima a sua ligação com estas festas e manifestações populares. "Desde sempre, por uma questão de fé e família, estive presente em várias festas do catolicismo popular no estado de São Paulo, características das cidades de Igaratá, Jacareí, Santa Isabel e São José dos Campos." (Damas, 2013: 22)

Ao frequentar e vivenciar estas festas, Amilton tem a preocupação de registar aquilo que vê, aquilo que vive!

> *Em quase todas as festas que frequentei, ao mesmo tempo em que as vivenciei, fiz muitos desenhos sobre os suportes simples de cadernos, blocos e folhas soltas, bem como fotografias digitais. Na coleta das imagens, procurei com mais dedicação utilizar desenhos de anotação que dessem conta de capturar de modo rápido a maioria dos acontecimentos festeiros* (Damas, 2013: 22).

Ao revisitar as anotações gráficas de Amilton percebo que seus gestos guardam o frescor e o momento de captura daquilo que se vive. Em muitos momentos percebe-se que ele se detem diante daqueles que serão seus futuros personagens/retratados. O silêncio, a espera, o tempo que ele dispensa para registar aquela presença, aquela performance, como podemos ver na Figura 2. Em outros, principalmente quando observa e capta as imagens de figuras em movimento, a rapidez e a agilidade dos seus gestos e dos seus traços preserva a

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



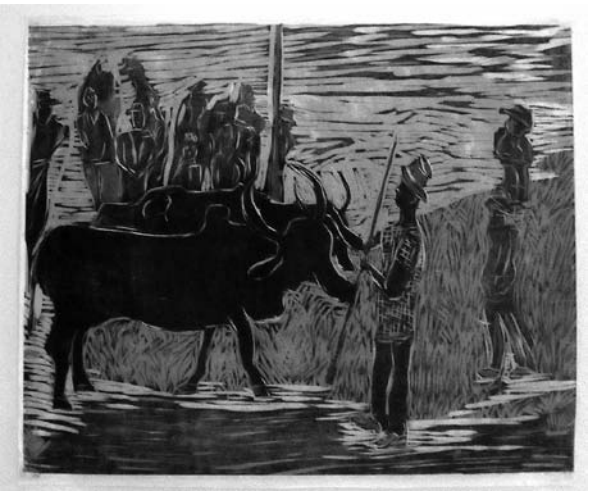


Figura 3 · "Menino com Bandeira"; xilogravura policromática, 66 x 90 cm. 2010, fonte do artista.
Figura 4 · "Leilão na roça", 2009; xilogravura policromática, 90 x 66 cm. fonte do artista.

essência daquilo que se viu e viveu, e que reaparecerá nas futuras imagens que serão gravadas. De acordo com o próprio artista "O desenho constantemente resulta como fonte e possibilidade de encontro, de descoberta, tanto das minhas experiências vividas com as festas populares, quanto como exercício sensorial e cognitivo com a linguagem visual" (Damas, 2013: 50).

Esses procedimentos e atitudes de Amilton frente ao desenho e ao seu próprio processo de criação nos conecta às ideias de Cecília Salles, quando esta afirma que:

> *O desenho da criação, portanto, são peças de uma rede de ações, bastante intricada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois tem o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador* (Salles, 2006: 117).

Ainda que as anotações plásticas / gráficas de Damas tenham vida própria, ele as considera enquanto anotações e parte de um processo. Segundo ele:

> *Refletir acerca dessa dimensão do desenho de criação é considerá-lo como desencadeador de uma potencialidade mútua, pré-existente ao enlace com a obra acabada, contida no pensamento e no registro momentâneo da criação plástica* (Damas, 2013: 50).

Podemos perceber na Figura 3 e na Figura 4 as marcas das ferramentas, os sulcos abertos com materiais que diferem dos tradicionais. A textura criada na madeira, a largura das linhas/formas que marcam a madeira provêm de algo mais agressivo, cortante, forte. Sendo conhecedor do artista, fico imaginando seu corpo franzino no embate com estes instrumentos e materiais. Há um esforço, uma entrega no seu fazer, no seu criar que confere à produção e ao artista uma dimensão transformadora. É quando se transforma a matéria em arte, sendo que este processo também o transforma. Nas palavras do próprio Amilton podemos perceber que:

> *As primeiras gravuras dessas séries se constituem em cortes e sulcos abertos com o instrumento convencional tipo goivas. Percebi que, com o aumento da dimensão, o instrumental persistia como vício da gravura em pequeno formato. Logo, nas gravuras seguintes reforcei o instrumental com formão de marceneiro para corresponder às necessidades postas pela gravura em grande formato* (Damas, 2012: 65)

Essa sua fala nos faz perceber esse sentimento de entrega, dedicação, de pesquisa. Amilton é um investigador nato; sempre esta buscando pela melhor

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

maneira de dizer, aquilo que tem a dizer. Estar atento ao seu processo, o faz atentar também para a vida e para aqueles que estão à sua volta. Como o próprio artista nos assinala que o contato e as anotações feitas ao longo do seu processo de criação " possibilitaram não somente um melhor entendimento das manifestações, como também uma aproximação maior das relações entre o humano e o divino que movem as festas em si e, no meu caso, como parte do próprio fazer artístico. Compreendo que essa confluência de festas / desenhos / falas se reflete plenamente na práxis das gravuras (Damas, 2013: 23).

Considerações Finais

Ao revisitar este percurso e fazer esta incursão pela obra do Amilton vou me dando conta do quanto os materiais que sempre serviram para sua produção foram materiais alternativos. As matrizes das suas gravuras são realizadas com pedaços quaisquer de madeira, caixotes, portas, janelas, gavetas ou borrachas que estavam disponíveis para suas experimentações. Amilton consegue dar vida a estes materiais que há muito tempo perderam a vida, isto é, ressignifica os materiais e sua vida, por meio do seu fazer. Outro ponto interessante na sua produção é a organização, o cuidado que dispensa para com os materiais, os suportes, os arquivos. Amilton, guarda todas as suas matrizes, exceto uma "O Tear da fábrica de tapetes Santa Helena" que me confessou, não saber onde tinha ido parar. O próprio álbum, onde arquiva suas fotos/ registros, demonstra como vem construindo sua carreira. Organizando coerentemente, consciente do próprio processo em que está envolvido, Amilton nos mostra que o encontro e a escolha da arte na sua vida é algo determinante e decisivo. Este cuidado e dedicação pode ser visto no arquivo que faz, incluindo as fotos que documentam suas primeiras exposições, as intervenções como educador, o processo de trabalho como artista e suas idas e participações em salões de arte. Este fato/ arquivo evidencia para nós o seu processo, e o coloca em contato com a produção contemporânea, contribuindo assim para a sua formação, que vai se estruturando de forma intensa e silenciosa, conectada com o mundo e consigo mesmo.

Referências

Damas, Amilton. Festas populares Paulistas: Impressões xilográficas. Campinas, Insituto de Artes / UNICAMP/ SP, dissertação de Mestrado.

Salles, Cecilia Almeida. Redes da Criação: Construção da Obra de Arte. Vinhedo, Editora Horizonte, 2006. ISBN: 978-85-992-7906-9

Zorzo, Francisco Antônio. Procedimentos Visuais: Alguns problemas do desenho Contemporâneo. Graphica, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.degraf.ufpr.br/artigos_graphica/Procedimentos.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2010.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Sentido Dialógico e Transformador da Obra de Mônica Nador

The Dialogic and Transformative Sense of Mônica Nador´s Work

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*

Artigo completo enviado a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professor universitário e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid, Pr 445 Km 380, Campus Universitário Cx. Postal 6001, CEP 86051-990, Londrina — Paraná — Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é tecer uma reflexão sobre um recorte da produção da artista visual brasileira Mônica Nador. Amparado sobre os conceitos de Estética Conectiva (Suzi Gablik, 2005) e de Dialogicidade (Paulo Freire, 1987), este artigo entrelaça as ideias dos referidos autores com o processo de criação de Nador, em que a artista abandona os modos tradicionais e individuais de se fazer arte e envereda a criar com o outro de maneira coletiva. Deste modo, Nador reinventa a si, estabelecendo uma conexão social, onde o outro assume um papel de protagonista diante deste fazer.
Palavras chave: Estética Conectiva / dialogicidade / arte contemporanea.

Abstract: *The aim of this article is to present a reflection on some aspects of the visual production of Brazilian artist Mônica Nador. Based on the concept of Connective Aesthetics (Suzi Gablik, 2005), and of Dialogicity (Paulo Freire, 1987), this article intertwines the ideas of these authors with the process of creation of Nador, in which the artist abandons traditional and individual modes of art creation and invests in the collective processes of creation with the other. In this way, Nador reinvents herself and establishes a social connection in which the other assumes a central role concerning the practice of art.*
Keywords: *Connective Aesthetics / Dialogicity, / Contemporary Art.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Mônica Panizza Nador é uma artista visual brasileira nascida em 1958, na cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo. Formou-se em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado — FAAP — localizada em São Paulo, em 1983; e concluiu o mestrado pela Escola de Comunicação e Artes/USP, em 2000. Mônica Nador participou da exposição "Como Vai Você Geração 80?", exposição esta, que agrupou e revelou importantes nomes da arte contemporanea brasileira.

O presente texto centra-se na trajetória da artista, refletindo sobre sua produção e entrelaçando nossas indagações e crenças sobre o fazer arte na contemporaneidade. Na década de 80, Mônica Nador trabalhou, no início da sua carreira, com pinturas de grandes dimensões, com pinceladas livres; grandes áreas de cor, ornamentadas por arabescos e repetições, em que transparecia uma atmosfera do sagrado, um sentido transcendente que emanava das suas imagens. Nos anos 90, no caminhar da sua produção, Mônica Nador incorporou a palavra à sua pintura. Palavras como MERGULHE, FRUA e ATRAVESSE, escritas em caixa alta, passaram a compor, juntamente com grandes áreas de cores e arabescos, a sua produção. Parece haver aí um convite, uma sugestão ou uma pista para o espectador trilhar um caminho; viver a obra.

Neste momento de sua carreira, já percebemos em seu trabalho, a preocupação com uma aproximação maior com aquele que aprecia sua obra, pois, as palavras e imagens atuam como um convite. São palavras que, pela sua própria natureza semântica, colocam aquele que vê numa posição de "participante", como se a artista convidasse este que olha para viver a obra. A partir de 1999, a artista inicia um processo de trabalhos colaborativos, em que a participação do outro torna-se fundamental à sua constituição. O projeto intitulado "Paredes Pinturas" é um exemplo de trabalho desenvolvido em determinadas comunidades, em que a beleza, o ornamentar das casas e dos muros, advindos do envolvimento possibilitado pelo trabalho coletivo é fundamental na constituição destas produções. Nesta perspectiva, nos remetemos ao conceito de *Estética Conectiva* de Suzi Gablik (2005), que propõe uma abertura ao outro, ao contexto; a fazer arte com o outro, com o mundo e no próprio mundo que nos circunda. Conforme as palavras da autora, "no lugar do isolamento e do mito do gênio ou talento artístico, temos atitudes imbuídas de sentimentos de união, fraternidade, de dependência e interconectividade" (Gablik, 2005: 610).

Em 2004, Mônica Nador, fixa residência no Jardim Míriam (bairro periférico da região sul da cidade de São Paulo). É a partir desta mudança física que a artista, envolvida com o lugar, com seus moradores e outros artistas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

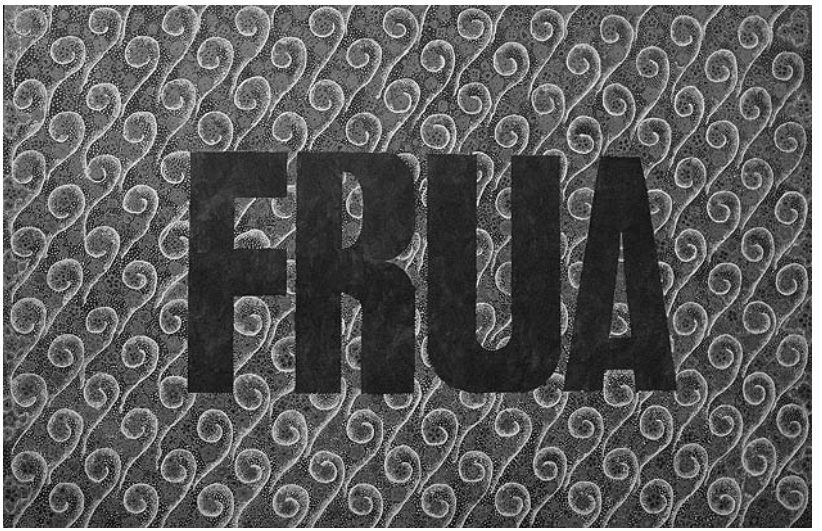




Figura 1 · Mônica Nador: "Frua", acrílico sobre tela, 47 × 70 cm. 1991. Fonte: Galeria Luciana Brito.
Figura 2 · Turma de aprendizes — Oficina Ateliê na Oswald de Andrade — São Paulo / Brasil — 2014. Fonte: http://jamacarteclube.wordpress.com/tag/monica-nador

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

colaboradores, cria o JAMAC (Jardim Míriam Arte Clube), cujo objetivo é promover e congregar a arte e a cultura no bairro.

Trabalhando de forma compartilhada, seja por meio de pinturas em paredes com diversas padronagens, seja por meio da criação de estampas, camisetas e objetos, os participantes reinventam modos de operar no campo da arte e da vida. Nador comenta que, possivelmente, um dos aspectos mais importantes do seu trabalho é "*proporcionar o contato com a dimensão do belo para o maior número de pessoas possível*." Nador salienta que o objetivo é "*executar pinturas de parede em lugares e zonas urbanas que são excluídas do circuito das artes*." A artista busca lugares e comunidades que são "*desprovidas de qualquer equipamento cultural*". Na sua visão, esta forma de arte "*estaria colaborando para a expansão dos limites impostos à experiência estética pelo circuito protegido de arte*" (Nador,2001:1). Percebemos, assim, a preocupação da artista em dialogar com o espaço e com as pessoas envolvidas na produção de arte. Ao incorporar o outro ao seu processo de criação, dando voz ao outro, a artista possibilita meios para que este outro se expresse em comunhão com tantos outros. Assim, Nador aproxima-se das reflexões de Paulo Freire quanto à dimensão dialógica na construção do conhecimento e de sí. Freire argumenta:

> *Como posso dialogar se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? Como posso dialogar, se me admito como um homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros "isto", em quem não reconheço outros eus? Como posso dialogar, se me sinto participante de um gueto de homens puros, donos da verdade e do saber, para quem todos os que estão fora são "essa gente", ou são "nativos inferiores"? Como posso dialogar, se parto de que a* pronúncia *do mundo é tarefa de homens seletos e que a presença das massas na história é sinal de sua deterioração que devo evitar?* (Freire, 1987:80).

Para Freire, o diálogo se dá no encontro entre as pessoas e é deste encontro, que, conforme Freire, nascem os processos de um conhecimento construído em comunhão uns com os outros. Freire ainda nos adverte: "Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros que jamais reconheço, e até me sinto ofendido por ela? Como posso dialogar, se temo a superação e se, só em pensar nela sofro e definho? (Freire, 1987:80).

O trabalho pensado nessa dimensão implica em riscos, numa busca constante por estrutura, o que segundo a própria artista, muitas vezes não é fácil. O trabalho de Nador se estende para outras áreas na comunidade, criando parcerias, como é o caso de uma cooperativa de catadores de material reciclável a "Pedra sobre Pedra". Esta mesma cooperativa levou espetáculos de capoeira para os

visitantes da 27ª. Bienal de São Paulo. Conexões e apoio de galerias de arte também são alternativas para o fortalecimento do trabalho (Nador,2006:94). A arte que Nador traz em evidência provoca uma relação essencialmente dialógica, que não parece ser fruto de suas elaborações somente, e sim de um pensar sobre os processos de criação situados na coletividade. Esta é uma outra maneira de operar na arte e no mundo.

É interessante que ao descrever os aspectos do projeto, desde a sua estrutura fisica, até à maneira de manutenção, Mônica Nador vai dimensionando o que é fazer arte nesta perspectiva; reeinvidicando a beleza a estes lugares e também à vida das pessoas envolvidas. A artista afirma:

> *Parto do princípio de que em maior ou menor grau para cada pessoa, a beleza pura e simples é um dado indispensável para a sua saúde mental, tendo como exemplo principalmente a minha própria experiência. Tenho ainda a convicção de que a nossa saúde mental é um item absolutamente decisivo na opção pela sobrevivência do planeta* (Nador, 2002:1).

Essa postura de Nador diante do fazer arte muito se distancia dos modos tradicionais de operar no campo da criação, ou seja, distancia-se da ideia de artista fechado em seu atelier a criar. Após a criação, a obra traditiconal ganha as paredes das galerias, museus, entrando para o circuito tradicional dos modos de exibição de arte. Esta realidade nos remete às indagações que têm surgido a respeito do papel do artista na sociedade, desde o sentido que se dá ao processo de criação como também à apreciação artística. Trata-se de uma necessidade preemente de se pensar estes processos de modo a avaliar até que ponto a arte de nossos dias tem demonstrado possuir um valor social. Nas palavras de Gablik:

> [...] *Nas sociedades contemporâneas, a arte passou a ser entendida como um conjunto de objetos especializados, que são elaborados não por razões morais ou sociais, mas sim, por motivações individualistas que buscam nas obras somente a experiência de contemplação e apreciação* [...] (Gablik, 2005:601).

Esta perspectiva se opõe radicalmente à noção de trabalho colaborativo e também à noção de comunidade. Gablik enfatiza o quanto a estética modernista esteve comprometida com uma "*consciência materialista e visão científica do mundo*", onde a ciência vale por si mesma, não importando a sua aplicabilidade e compromisso social. E consequentemente os artistas são condicionados a não se preocupar com as aplicações ou consequências de suas obras, ou ainda com o

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

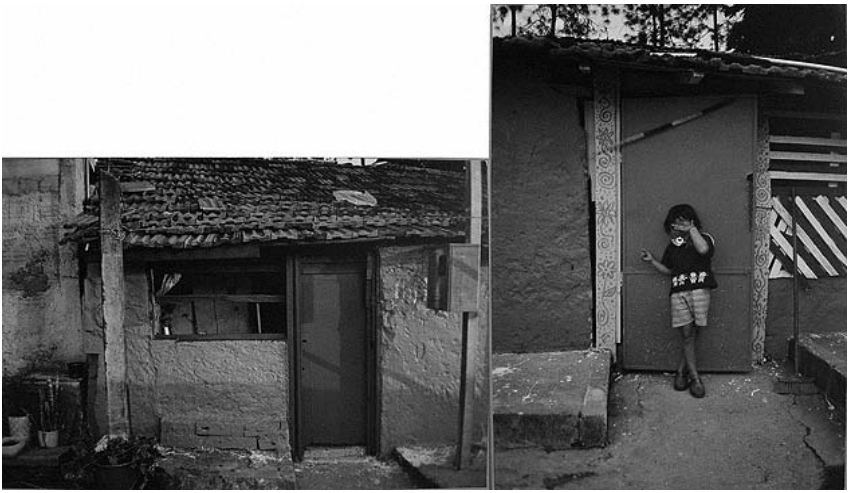




Figura 3 · Mônica Nador: "Par de Casas," fotografia 27,2 × 46,0, 1999. Fonte: Galeria Luciana Brito.
Figura 4 · Mônica Nador: Pintura em fachada de casa, Projeto *Paredes Pinturas* s/d.

propósito moral de seu trabalho. Esta arte é situada num vácuo, e removida do contexto social. Conforme Gablik:

> *No mundo contemporâneo esta arte contemplativa se situa no contexto de uma suposta autonomia estética que se apresenta como "neutra", mas que no fundo está comprometida com a ideologia capitalista, que visa, sobretudo ao consumo e ao lucro. Tal arte é combinada muito bem com poder e aliada a este processo de produção para venda e geração de lucro, reside a noção de que o artista é um gênio isolado, e que a obra de arte sempre será produto das elaborações de um indivíduo* (Gablik, 2005: 601, 602).

Nador, ao contrário de fechar-se em seu mundo, volta-se para a comunidade, provocando uma relação essencialmente dialógica, dando uma nova visão sobre o papel do artista. A produção de Nador nos aproxima daquilo que Gablik nos fala quanto aos novos valores que a arte pode ganhar: "Muito da nova arte concentra-se na criatividade social, mais do que na auto-expressão, e contradiz o mito do gênio isolado — privado, subjetivo, atrás de portas fechadas de um estúdio, separado dos outros e do mundo" (Gablik, 2005: 602).

Percebemos em Nador um processo de criação diretamente conectado com aqueles com os quais está envolvida. Sua produção tem um compromisso social, ético, algo de transformador na vida daqueles com os quais cria. Esta postura da artista se traduz numa oposição ao mito cultural e crença sobre o "verdadeiro artista", que faz descuidar de um sentido mais profundo para a própria arte.

A *Estética Conectiva* busca estabelecer relações com o outro de modo a torná-lo visível para si e para muitos outros, onde compaixão e cuidado, passam a habitar, do mesmo modo, estas relações. Gablik, assim como Nador, buscam "um "Eu ouvinte", que "cultiva o entrelaçamento do self e do Outro", numa relação de empatia recíproca, onde ao invés de auto-expressão temos aqui o diálogo" (Gablik, 2005: 606). Para Nador, "o contexto social torna-se um campo contínuo, propício à interação, para um processo de relacionamento e tessitura conjunta [...]" (Gablik, 2005: 610).

O posicionamento de Nador distancia-se da postura tradicional do artista que se isola para criar, e que, posteriormente, coloca sua criação no mundo. Pelo contrário, ela vai ao lugar, até as pessoas, e lá, junto com elas, criam coletivamente, ornamentam, enfeitam, embelezam. Nador faz do mundo e com o mundo seu lugar da criação. Sobre seus objetivos, a artista esclarece: "Decidi que queria fazer um trabalho visualmente acessível para qualquer um, que não exigisse um currículo filosófico e estético para que o trabalho fosse entendido" (Nador,2002: 1).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · Mônica Nador: Trabalho desenvolvido no espaço — Projeto *Paredes Pinturas* s/d.

É corajosa a postura de Nador frente à arte, frente à produção contemporânea, que tantas vezes exige que tenhamos um amplo repertório para adentrar a obra, para compreendê-la. Nador diminui estas distâncias ao colocar a pessoa comum numa posição de protagonista, autora, propiciando que cada um possa acrescentar algo de si, da sua própria arte, da sua potência e do mundo ao qual faz parte. Nador afirma que não pretende "fazer qualquer denúncia, nem chamar a atenção para algum dos muitos problemas socioeconômicos existentes". A artista quer apenas "proporcionar o contato dos ditos excluídos com um produto cultural que jamais teriam chance de conhecer" (Nador, 2002:1).

Considerações Finais

O sentido social da arte, como é articulado por Mônica Nador, faz cair por terra muitas de nossas crenças, e também inverte os processos criativos, na medida em que a artista passa a pensar sobre problemas que antes pareciam não ter ligação ou relação nenhuma com seu trabalho. Os artistas dessa nova perspectiva estão, ao contrário, preocupados em contribuir para a solução dos problemas sociais de nosso tempo. O trabalho de Nador encontra eco e sintonia, por exemplo, na postura e atitude de muitos outros artistas que estiveram presentes na edição da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, tais como: a cooperativa cultural denominada Eloísa Cartonera (Argentina), Long March Projet (China),

e também outros artistas, dentre os quais destaco os brasileiros Beth Moyses e Alexandre Siqueira. É o que, em nossas reflexões, percebemos emergir na obra de Nador, num diálogo íntimo, sensível e transformador.

Referências

Artevida Util (2006). Entrevista com Monica Nador concedida a David Sperling, São Carlos, RISCO: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, EESC — USP, [Consult.24-02-2014] Disponivel em: http://www.revistas.usp.br/risco/article/viewFile/44677/48299.

Bourriaud, Nicolas (2006) **"**Estética Relacional", a política das relações**.** In: Lagnado, Lisette. 27ª *Bienal de São Paulo–Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN: 978.85.60965.02-1

Freire, P. (1987) *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ISBN: 85-219-0005-8

Gablik, "O Desfazer da Suzi Gablik Modernista". In: Guinsburg, J.; Barbosa, Ana M. (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. 2005, p. 623 — 627. ISBN: 85-273-0711-1

Nador, Monica (2002) Paredes pintadas, drops, São Paulo, ano 02, n. 004.01, Vitruvius, jan. 2002 ISSN 2175-6716. [Consult.18-02-2014] Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/02.004/1584

Galeria Luciana Brito (s/d) Mônica Nador. [Consult. 2014-2-26] Disponível em http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/26

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Pintura em Alta Definição. "O Moinho e a Cruz"

Painting in High Definition. "The Mill and the Cross"

ROSA COHEN*

Artigo completo submetido a 17 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Graduada pela Universidade de Guarulhos (UNG) — SP; Especialista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e Escuela Tecnica Superior de Barcelona (ETSAB)- Barcelona; Mestre pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP); Doutora pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP.

AFILIAÇÃO: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Curso de Pós-Graduação. Rua Doutor Álvaro Alvim, 90- Vila Mariana, São Paulo — SP, CEP 04018-010, Brasil. E-mail: corderosacohen@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objeto analisar o filme The mill and the Cross, O Moinho e a Cruz (2011), do diretor polones Lech Majewski, para compreende-lo como tradução e re-significação filmicas da pintura Procissão para o Calvario (1564), do pintor flamenco Peter Brueghel, assim como linguagem hibrida contemporanea.

Palavras chave: pintura / cinema / semiose / hibridismo.

Abstract: *This article aims at analyzing the movie The Mill and the Cross, 2011, of the polish director Lech Majewski, to understand it as filmic translation and redefinition of painting Procession to Calvary (1564), the painter Peter Brueghel, as well a contemporary hybrid language*

Keywords: *painting / cinema / semiosis / hybridity*

Introdução

O artigo propõe analisar o filme *O Moinho e a Cruz* como leitura da tela *Procissão para o Calvário*, do pintor Peter Brueghel, colocada à luz por meio da propria linguagem do cinema, das produções cenográficas e da utilização de camadas digitais cromáticas, luminosas e espaciais para configurar-se como obra

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

próxima à pintura, remetendo-nos ainda aos seus detalhes e a outras telas de Brueghel como interpretações possiveis de suas concepções.

Serão inseridas no artigo imagens de *frames* do filme assim como a tela citada da qual parte o roteiro, além de imagens de outras pinturas de Brueghel.

O artigo pretende mostrar a semiose da pintura para o cinema como concepção e motivo, resultando em produção hibrida cinético-pictorica, constituida por meio das novas tecnologias do computador e como linguagem proposta para o contexto da arte contemporanea.

Cinema como Concepção Pictórico- Digital: A Linguagem Hibrida

Lech Majewski é mais um diretor que eleva o cinema contemporaneo ao status de linguagem pictórica, porque o seu ponto de partida e temática centram-se na representação da representação, isto é, representação cinética da pintura e do processo criador do artista, porque a tessitura do filme *O Moinho e a Cruz* traduz os caracteres compositivos, cromáticos e luminosos da tela citada. Dificilmente um filme será melhor do que o romance do qual partiu, mas *O Moinho e a Cruz*, cujos pontos de partida são a pintura de Peter Brueghel e o livro *O Caminho para o Calvário*, do escritor e co-roteirista do filme, Michael Francis Gibson, pôde ser tão qualificado quanto a pintura *Procissão para o Calvário* (Figura1), do pintor flamengo, que viveu no século XVI.

A primeira cena do filme, de longa duração, recompõe a totalidade da pintura como um quadro vivo com os personagens diante, ao lado e mais distantes do moinho. Um personagem bidimensional, ao fundo, desloca-se em meio aos personagens imóveis, no filme, de um lado para outro, como se fosse uma figura pictórica da tela.

É cinema do século XXI, que busca da linguagem da pintura sua essencia e mostra a concepção humanista de Brueghel (Rutger Hauer) ao conceber, referir e sobrepor um episódio bíblico exemplar em uma sincronicidade temporal e mundana: a da época de Cristo, a do pintor no contexto da dominação espanhola em Flandres e a de qualquer época, porque revela realidades históricas opressivas em seus diferentes momentos.

Majewski está interessado no plano de criação daquela pintura: mostra Brueghel, que conversa com seu mecenas, o rico comerciante e colecionador de arte Nicolaes Jonghelinck (Michael York), apresentando-lhe seu projeto compositivo. Diz, ao se lembrar de sua observação da natureza, que o tecerá "como uma aranha tece a sua teia", em círculos. A paisagem de cordilheiras da pintura *Procissão para o Calvario* é configurada por linhas que delimitam os planos da paisagem como frações de horizontes para conformar a circunferencia

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



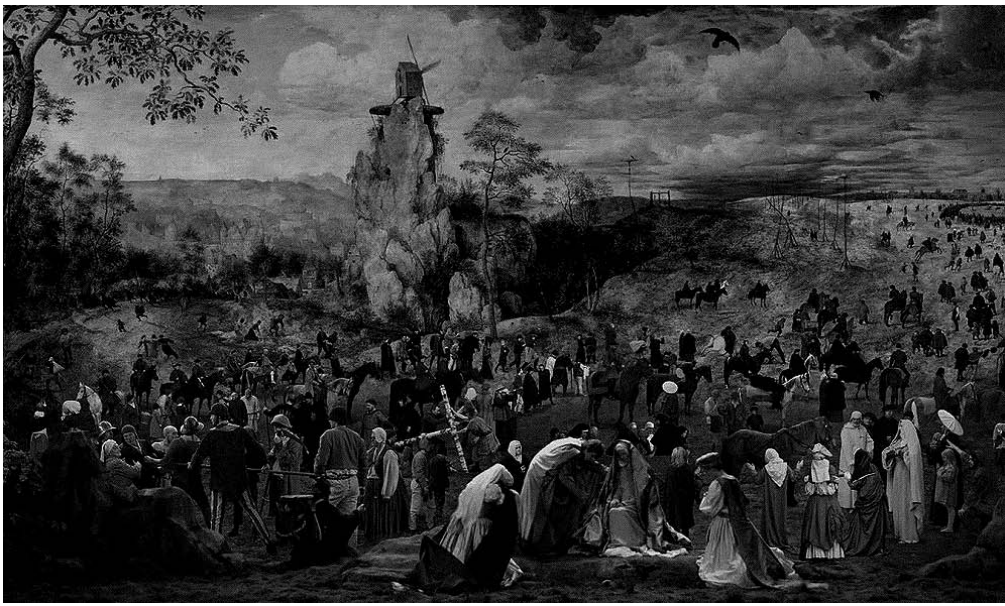


Figura 1 · Peter Brueghel.1564. *Procissão para o Calvário*. Óleo s/ Tela, 124x 170 cm. *Kunsthistorisches Museum*, Viena.
Figura 2 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz*. Quadro vivo da primeira cena, que recompõe a tela.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

da terra. Dispõe, entre sucessões topográficas ou planos, um circulo à esquerda, outro à direita, a cruz diagonal das hastes do moinho ao alto, a cruz carregada por Cristo e Simão ao centro, a árvore da vida à esquerda, a roda da tortura à direita, erguida para o alto. Na cena da procissão, o pintor aponta, para o mecenas, o centro da pintura, onde um grupo acompanha Jesus, disposto atrás de Simão num terceiro plano ou camada topográfica da paisagem. Esta cena é então simultaneamente congelada à fala de Brueghel e seguida por movimento de camera, oposto aos passos dos personagens, para sincronizar a temporalidade filmica ao movimento do observador da pintura no museu, ao mesmo tempo em que sugere a situação do contexto histórico-politico da época, cuja dominação de Flandres pelos espanhóis incluia a tortura e a morte. Do lado esquerdo, lá adiante, explica o pintor, está a cidade, em circulo.

Em cena de plano aproximado do filme, um moinho está no alto de uma rocha imponente. Mais abaixo e ainda mais próxima do espectador a árvore da vida. Do lado direito, na altura da linha topográfica da cidade está o circulo da morte, aquele que gera o desespero dos camponeses porque é o *locus* da execução publica. É para lá que se move a procissão e é ali a alternativa à roda da tortura, aquela onde é deixado o corpo como alimento aos abutres que o rondam. As distâncias e pontos de vista elevados nas paisagens pictóricas de Brueghel conferem à sucessão de planos construidos uma moldagem espacial de horizontes desdobrados. Nos traçados dessas extensas paisagens do pintor encontram-se figuras movidas por proverbios flamengos e comportamentos dotados tanto de um cotidiano intenso de trabalho, sofrimento e dor humanos, como da alienação, da tolice e da preguiça, esta vista na pintura *O País da Cocanha*, 1557 (Figura 4) e em cena de descanso do pintor com sua mulher, em meio aos seus esboços (Figura 5)

Para compor e estruturar suas paisagens, que se estabelecem com figuras humanas e animais em ação, Brueghel as dispõe com perspectiva de diferentes planos sucessivos até configurar uma grande profundidade de campo. Pela linha transversal virtual à superficie da tela pintada é que se inicia o olhar do espectador, em um primeirissimo plano, seguindo até o último. O impacto das paisagens alpinas sobre o pintor Peter Brueghel foi descrita no livro *Schilderbook, Livro de Pintura*, de 1604, por Carl van Mander, quando de sua viagem à Itália em 1554: *Quando atravessou os Alpes engoliu todas as montanhas e rochas e em seu regresso devolveu-as aos painéis*. (Walther, 2005: 206)

A tradução fílmica da pintura de Brueghel, em *O Moinho e a Cruz*, foi possivel, além das filmagens propriamente ditas de paisagens na Polonia, Austria e Nova Zelandia, graças ao trabalho tridimensional dos cenários confeccionados

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 3 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz. Frame de Cena da Procissão.* Fotografia.
Figura 4 · Peter Brueghel. 1567. *O País da Cocanha.* Óleo s/ Madeira, 52x78 cm. Alte Pinakothec, Munik.
Figura 5 · Lech Majewski. 2011. *Frame* de *Descanso do pintor.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

por meios fotograficos, pictóricos e de pós-produção complexa de sobreposições imagéticas digitais, com cerca de até 147 camadas em algumas cenas, para alcançar no cinema as concepções espaciais, cromáticas e luminosas de *Procissão para o Calvário*. Cenas com planos cênicos da pintura recebem os atores que, ao mesmo tempo, nas sobreposições fílmico-digitais, parecem deles se sobressair e posar para o pintor. Estão em relevo em relação à camada imediatamente anterior a eles, assim como este em relação a outros, sucessivamente. Este processo causa a impressão de estarmos muito próximos de um ator quando este se encontra em primeiro plano (Figura 6, Figura 7, Figura 8 e Figura 9).

Nos planos mais distantes os personagens parecem viver em um mundo planar seguido de outros, constituindo um efeito de perspectiva como se todas as linhas do espaço tivessem autonomia em relação ao ponto distante do infinito. É um filme de movimentos sutis, silencioso, com poucas falas de Brueghel e Jonghelinck e o pensamento de Maria, mãe de Jesus (Charlotte Rampling).

Em momentos de alivio, como aquele após a crucificação, um personagem do povoado toca um instrumento de sopro e alguns dançam com ele como bufões, ao modo da pintura *Dança* no Casamento (1566), (Figura10).

A paleta quente de Peter Brueghel também tem sua sinonimia no filme: os variados tons de castanhos, vermelhos, verdes e verde- azulados estão presentes na paisagem e na indumentária dos personagens. O sol brilha como uma luz virgem, perfeita e ideal adentrando portas e janelas das casas dos camponeses e do pintor, onde estão sua mulher e as crianças com suas pilhérias, aderindo aos móveis, objetos e pessoas. Os campos da pintura reaparecem em nítidos recortes por essas portas e janelas dos interiores das casas, como se vistos pelo pintor e registrados fotograficamente pela camera. O filme é proposto como uma terceira linguagem, hibrida, onde as relações entre pintura e cinema se estabelecem. A miscigenação foi possivel porque a concepção do filme é pictórica e é produzida digitalmente, com cromas e luminosidades aproximadas, em sistema RGB.

Um pouco de nuvens e de névoa. A paisagem é estática como a natureza da pintura, mas os pássaros a sobrevoam à espreita dos espasmos de morte.

A casa do moleiro é a caverna. Para fazer funcionar o moinho há que ascender, em seu interior, por uma escadaria vertiginosa para se ter a visão de Deus. A cordilheira revela então um mundo extensivo vertiginoso. O filme *O Moinho e a Cruz* é pintura em altíssima definição.

Conclusão

É a pintura *Procissão para o Calvario* o motivo filmico- metalinguistico do diretor

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 6 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz. Frame* do *Pintor diante do Moinho*
Figura 7 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz. Frame* do *pintor em sua concepção da pintura*
Figura 8 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz. Frame* de *Maria diante do cenário*
Figura 9 · Lech Majewski. 2011. *O Moinho e a Cruz. Frame* de plano aproximado de *Maria sob o céu*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

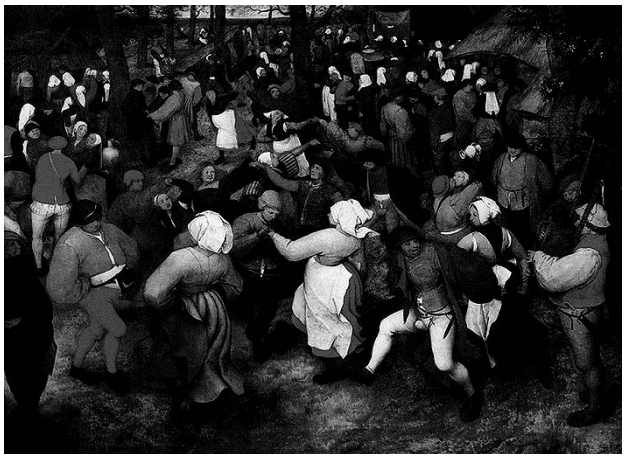


Figura 10 · Peter Brueghel.1566. *Dança no Casamento*. Óleo s/ tela, 47x 62 cm. Museu de Detroit, Michigan.

Lech Majewski, cuja concepção parte da linguagem pictórica de Brueghel e a re-significa como linguagem hibrida. O seu cerne á o plano do pintor, quando a explica ao mecenas, enquanto processo criador.

Referências

Brueghel, Peter (1557) *O País da Cocanha*. Pintura. Óleo s/ Tela, 52x78 cm. Alte Pinakothec, Munik

Brueghel, Peter (1564) *Procissão para o Calvário*. Pintura. Óleo s/ Tela, 124 x 170 cm. *Kunsthistorisches Museum*, Viena. [Consult.2014-1-8]. Disponível em <URL: <http://www.khm.at>

Brueghel, Peter. (1556) *Festa de Casamento*. Pintura. Óleo s/ tela, 47x 62 cm. Museu de Detroit, Michigan.

Majewski, Lech (2011). *O Moinho e a Cruz*. Filme. Fotografia. [Consult.2014-1-8]. Ficha Técnica: Direção, Cenário e Fotografia**:** Lech Majewski; Roteiro: Michael Francis Gibson e Lech Majewski; Fotografia:Adam Sikora e L. Edição: Eliot Ems, Norbert Rudzik, Musica: Jozef Skrzek e L.Majewski; Elenco: Rutger Hauer, Michael York, Charlotte Rampling, Joanna Litwin Disponível em <URL: http:// www.themillandthecross.com> e http://www.lechmajewski.art.pl>

Walther, Ingo F. (2005). *Obras Primas da Pintura Ocidental*. Vol.I. Köln, Taschen. ISBN: 3-8228-4831-X

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti

Affective objects, strange and enigmatic reliquaries of Jeanete Musatti

ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Professora e Pesquisadora em Artes Visuais. Licenciatura em Educação Artistica pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutoranda em Poéticas Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes (ILA). Avenida Itália, km 8 — Campus Carreiros, Rio Grande, RS, CEP 96201-900, Brasil. E-mail: roselinery@terra.com.br

Resumo: Este artigo aborda as relações humanas afetivas com o objeto cotidiano, estes artefatos industrializados que nos cercam de maneira incisiva, expressas através da obra da artista brasileira Jeanete Musatti, criadora de pequenos universos transformados em relicários a partir da percepção especial sobre pequenos objetos tornando-os estimados, significantes e por vezes estranhos.
Palavras chave: Jeanete Musatti / objeto cotidiano / relicários / arte contemporânea / memória.

Abstract: *This paper discusses the emotional human relationships with the ordinary object, these industrialized artifacts that surround us incisively expressed through the work of Brazilian artist Jeanete Musatti, creator of universes transformed into small reliquaries from the special perception of small objects making them estimates, significant and sometimes strangers.*
Keywords: *Jeanete Musatti / ordinary objects / reliquarie / contemporary art / memory.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Objeto na vida, objeto na arte. É fato na nossa realidade cotidiana que os objetos nos cicundam, e, por todos os lados nos deparamos com coisas diversas que nos ajudam no dia a dia. Podemos considerá-los extensões de nossos corpos, como implantes úteis que podemos facilmente destacá-los quando não secessários. Chegamos a um ponto em que é muito difícil imaginar uma vida sem eles, desde os mais banais como alfinete de costura ou a escova de cabelos até os objetos mais tecnológicos como aparelhos celulares e similares que ampliam as relações humanas e tendem a facilitar as funções diárias. Jean Baudrillard em seu estudo sobre os objetos já em 1968 já apontava que produção de objetos é tão grande que mesmo aqueles mais inovadores são rapidamente substituídos por outros (Baudrillard, 2000) num ritmo que não conseguimos acompanhar. Hoje, com os estudos de design e o desenvolvimento tecnológico a substituição de objetos utilitários é ainda mais incentivada pelas indústrias que visam o lucro a partir da efemeridade de seus produtos e assim nos vemos reféns das tecnologias de ponta e do design mais inteligente e útil. Mas como lidamos com as coisas? Gostamos, odiamos, ou nem percebemos? Será que temos consciência o quão invasiva é a presença dos objetos? Talvez em relação às coisas grandes seja mais fácil. Como não notar uma mesa, uma escada ou um prédio? Mas e aquelas coisas mais banais e pequenas? Botões, ganchos de roupas, pregos agulhas de costura, chaves, pedaços de coisas, pedrinhas, são exemplos de objetos banais que muitas vezes nem sabemos onde estão, mas basta surgir a necessidade de uso que corremos em busca deles. É possivel que os encontremos em fundos de gavetas, em caixas de armários junto a outros objetos que pelo seu tamanho tendem a insignificância. Com tantos deles se proliferando, podem-se sugerir vários sistemas de organização destes objetos, assim como já o fez Jean Baudrillard. O autor questiona se seria possível classificar "a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparição?"(Baudrillard, 2000: 9). Seguindo este pensamento, poderíamos separá-los por tamanho, por utilidade, por beleza ou até mesmo pelo afeto. Certos objetos, para alguns podem ser insignificantes e inúteis, mas para outros são o que lhes representa o que compõe sua identidade e são ativadores de memória. Roland Barthes já mencionou que os objetos são a nossa assinatura no mundo (Farias, 2007), e Abraham Moles aborda o objeto como tendo a função de estabeler contato entre as pessoas, são condutores de mensagens funcionais e simbólicas, "o objeto é mais ou menos personalizado, mais ou menos assinado, menos por seu criador que por seu remetente" (Moles, 1972: 12). Assim são os objetos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de Jeanete Musatti, elas a identificam, são coisas insignificantes a primeira vista, mas o olhar mais atento nos faz encolher, abrem caminho para relações afetivas, memórias e lembranças coletivas quando estão delicadamente organizadas em pequenos espaços de um universo minúsculo que nos aproxima e convida-nos para adentrar neste pequeno mundo fantasioso de coisas estranhas e por vezes enigmáticas.

Este artigo aborda o objeto cotidiano na vida e na arte organizado em pequenos universos através da obra da brasileira Jeanete Musatti.

1. A artista

Jeanete Musatti nasceu em São Paulo em 1944. Filha de poloneses descobriu sua identidade judaica da qual aprendeu a se orgulhar, através de sua mãe. Cresceu num ambiente familiar afortunado com acesso a cultura e a arte. Na juventude frequentou a escola Brasil através de Wesley Duke Lee. A partir do desenho conheceu a colagem, criou máquinas e pendulos cibernéticos após ter trabalhado na metalúrgica Montalto (SP) aprendeu a soldar e polir latão o que a despertou para a tridimensionalidade na arte. A partir daí a descoberta da expressão tridimensional aparece em sua obra através de caixas e em todas as suas variações de trabalho até hoje. Sempre foi coletora e colecionadora, e estas ações foram se agigantando quando percebeu o potencial estético de inúmeros objetos de afeto que guarda em envelopes, caixas e gavetas (Figura 1), como desenhos, fotos, fragmentos escritos e pedras aos quais foi acrescentando miniaturas ou diferentes pequenas coisas que colhe durante seus percursos por antiquários, casas de familia, ruas das cidades, praias ou matas. A artista adquire parte de seus objetos para criação em lojas de aviamentos muito abundantes e comuns na cidade de São Paulo onde vive. Esta coleção de coisas oferece os instrumentos ou suas ferramentas de criação. Segundo a artista, eles são sua paleta de cores, "são diários que não cabem em cadernos e então os coloco em caixas" (Musatti, 2009:259). As produções de Jeanete permeiam caixas abertas, caixas fechadas e montagens sobre mesas e paredes ordenando objetos miniaturas por vezes bizarros, inquietantes e também com teor politico originado pela consciencia de sua origem judaica e suas viagens pelo mundo. Neste texto dá-se ênfase às caixas fechadas transparentes como escotilhas e vitrines que se pode olhar e apenas ter o desejo e a sensação de adentrar em seus universos minúsculos.

A exposição *Sem título* de 2008 da artista "composta por cento e vinte caixas para guardar preciosidades" é descrita por Roberto Gambini como sendo o DNA da artista (Musatti, 2009: 179), sua vida é apresentada em forma de coisas ordenadas e organizadas em pequenos compartimentos. As "caixas-diários" de



Figura 1 · Gavetas de Jeanete Musatti. Frame do documentário Jeanete Musatti. Fonte: Soares (2002).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Jeanete Musatti ressaltam a preciosidade dos objetos banais transformando-se em relicários, objetos de afeto de intenso valor simbólico e ativadores da memória coletiva.

2. Relicários da memória e da afetividade.

Relicarios são recipientes que guardam coisas que se tornam preciosas por aquele que o possui, tais coisas, a princípio insignificantes quando estão fora de seu recipiente, assumem valor simbólico, emocional ou afetivo e até mesmo de compra. As obras abordadas aqui trazem esta ideia de preciosidade a partir do olhar da artista que generosamente as compartilha com o público. Os objetos de Jeanete são assim, coisas sem valor deslocadas de sua função tornam-se relíquias ordenadas no espaço expositivo para apreciação. Ao mesmo tempo em que são preciosos, são inquitantes pela estranhesa das combinações poéticas propostas pela artista. Tesouras, pérolas e miniaturas de diferentes origens compartilham espaços criando um sistema inquietante para quem se aproxima (Figura 2 e Figura 3). "Escotilhas da alma" como definiu a sua obra, Roberto Gambini (Musatti, 2009:179), oferece lentes para o olhar diferenciado em relação às coisas do mundo.

Ao apropriar-se de objetos a primeira vista, inúteis, a artista discute a afetividade com o objeto e coloca-o como ativador da memória coletiva conforme já mencionado. Alan Radley apresenta um estudo de objetos pessoais que mostra que os objetos são usados para estabilizar uma conexão com o passado e ajudam a sustentar a própria identidade no decorrer da vida, assim, o "mundo dos objetos, é o registro tangível da atividade humana, tanto social como individual" (Radley, 1994: 48). Desta forma, os relicários de Jeanete Musatti asseguram a sua identidade e sua assinatura no mundo como sugeriu Roland Barthes em relação aos nossos objetos (Farias, 2007) e convida a compartilhar nossas memórias.

3. Escala das coisas

A aparente insignificância dos objetos da artista quando inseridos em mini-ambientes ativa a curiosidade e provoca o deslocamento do espectador para perto numa tentativa de que a proximidade favoreça o compartilhamento da sua intimidade, como uma invasão de seu diário vivo. Os relicários, mini-ambientes ou sistemas de objetos propostos por Jeanete são apresentados ao público em instalações de parede, grupos de caixas acomodados em linhas horizontais ou verticais (Figura 4).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

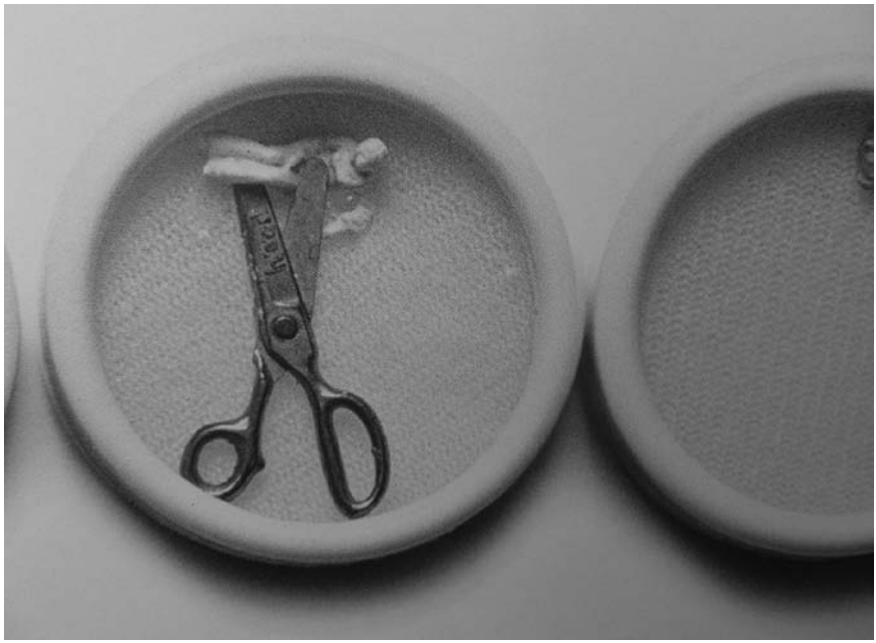


Figura 2 · Jeanete Musatti. *Renascimento*, 2000. Detalhe. Caixas, miniaturas Æ 4,2 cm (caixa); 4,2 × 25,2 × 1,7 cm (instalação). Fonte: Musatti (2009)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

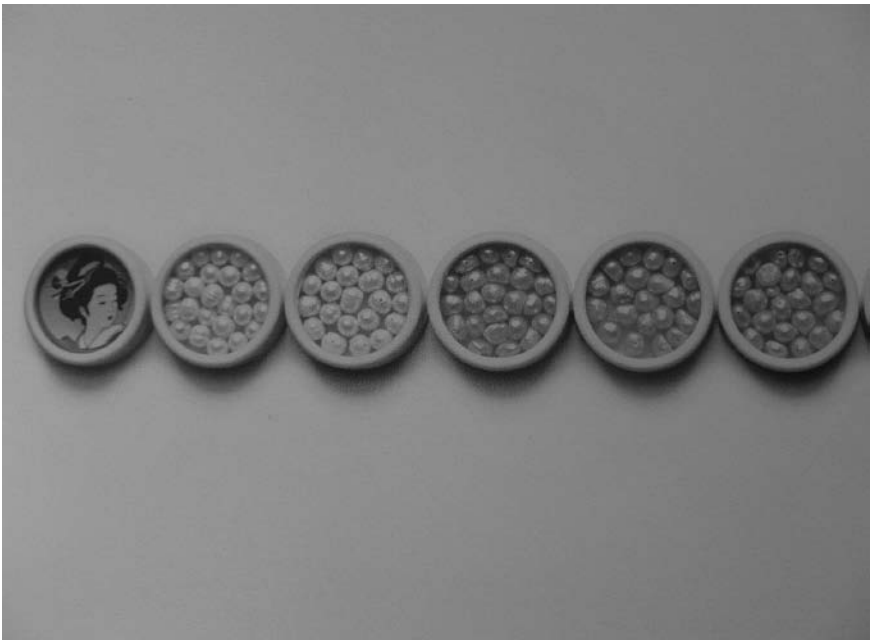


Figura 3 · Jeanete Musatti. *Japão*, 2000. Caixas, pérolas atificiais e gravura. Æ 4,2 cm (caixa); 4,2 × 42 × 1,7 cm (instalação). Fonte: Musatti (2009).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A fruição do trabalho exige a movimentação do corpo que deve se curvar e se aproximar, é preciso focar o olhar, e quanto mais perto da obra melhor é possivel identificar seus componentes e as relações sugeridas em seu interior. Ao mesmo tempo em que uma peça é um universo único, cada uma delas cria relações com aquela que se coloca ao seu lado e com o todo das obras expostas aumentando o espaço do trabalho e consequentemente inserindo o espectador no mesmo. Ricardo Resende diz que, devido tamanho da obra da artista, estar na sua presença coloca-nos numa situação de movimento que funciona como recurso de "aproximação e distanciamento das lentes de uma câmera fotográfica" (Musatti, 2009: 13). Este vai e vem ativa a percepção a respeito das dimensões e ressalta as noções de escala entre pessoas e coisas, colocando-nos na condição simulada de miniatura. Ora, estar na condição de miniatura, possibilita entrar no universo paralelo de Jeanete onde tudo é pequeno, as relações de tamanho são outras e pode-se ter a noção de nossa insignificância frente às coisas do mundo e a partir daí mudar a percepção daquilo que nos rodeia. Esta situação de desejo de transpor a barreira que leva a um ambiente pequeno é vivenciada por Alice, personagem de Lewis Carrol. A passagem de Alice pela pequena porta só é possivel quando ela ingere a parte do biscoito que a faz encolher. Assim como Alice encolheu para transpor a porta que a levou ao País das Maravilhas (Carrol, 1998), o trabalho da artista é um convite para adentrar a um pequeno mundo enigmático cuja chave para encolhimento é a curiosidade, a fantasia e o desejo.

Conclusão

Através de sua obra, a artista Jeanete Musatti valoriza as coisas banais, seu olhar diferenciado permite a criação de relíquias a partir de minuscias do cotidiano às vezes invisíveis e insignificantes. Por utilizar coisas que conhecemos de maneira não usual a artista provoca estranhamento e convida o espectador a buscar suas próprias relações a partir de vivências pessoais. Ao apropriar-se destas coisas a artista desloca o objeto de sua função original e lhes dá diferente significado que aos olhos do outro transcende para compartilhar experiências e memórias. Seu trabalho é estranhamente sensível e delicado e, por ser pequeno, corre o risco de passar despercebido aos olhos agitados, ansiosos e acelerados do ritmo cotidiano atual.

Sua obra encontra ressonância em outras produções contemporâneas como as pequenas intervenções urbanas do artista Slinkachu (Inglaterra, 1979) que da mesma forma cria situações em que a figura humana se coloca em escala reduzida frente ao ambiente e ao cotidiano (Figura 5). Assim como no trabalho

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Vista parcial da exposição de Jeanete Musatti. Galeria Nara Roesler, 2008. Fonte: Musatti (2009).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 5 · Slinkachu. *Local Amenities For Children*, 2008. Fonte: *Slinkachu* (2014).

de Jeanete, sua obra necessita de proximidade para melhor fruição da experiência estética.

Estas produções contemporâneas propõem a suspensão do tempo, a diminuição do ritmo cotidiano e a mudança de percepção do tempo e do espaço. Tudo parece quieto e quase silencioso. Há uma voz calma que convida a transpor uma pequena passagem, que é a chave para adentrar metaforicamente a diferentes mini-universos onde se pode ter a verdadeira noção de escala do nosso corpo frente às coisas do mundo.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Baudrillard, Jean (2000) *O sistema dos objetos*. Série Debates, 4a. ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.

Carroll, Lewis (1998) *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: L&PM editores, 172p. ISBN: 97-88-525-40943-0.

Farias, Agnaldo (2007) *As lições das coisas*. Desígnio — Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo 7/8. São Paulo, Annablume.178p.

Moles, Abraham et al. (1972) *Semiologia dos objetos*. Petrópolis, Vozes.

Musatti, Jeanete (2009). São Paulo: DBA Artes Gráficas. 304p. ISBN: 978-85-7234-405-0.

Radley, Alan (1990) *Artefacts, memory and sense of the past*. In: Collective remembering. David Middleton, Derek Edwards. Sage Publications. Universidade de Michigan.2ed.. 230p.

Soares, Paulo César (2002) *Jeanete Musatti*. [Consult. 2014-01-28] Documentário. 12min. Disponivel em <URL: http://www.paulocesarsoares.com.br/#!__jeanete>.

Slinkachu (2014) [Consult. 2014-01-28] http://slinkachu.com/little-people

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Eustáquio Neves: arte e resistência

Eustáquio Neves: art and resistance

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora e pesquisadora na área da fotografia — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Floresta, Porto Alegre — RS, CEP 90035-006, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: Propõe-se refletir acerca do trabalho de Eustáquio Neves, artista visual brasileiro. Eustáquio Neves, negro, fala de si. Este falar de si envolve questões acerca da formação étnica e cultural do Brasil. Na amplitude de seu trabalho, escolheu-se para reflexão a série Objetivação do Corpo (Neves, 1999-2000). Através do que se convencionou chamar de Documentário Expandido, o artista leva-nos ao encontro do corpo feminino negro, objetivado por um discurso construído por séculos de submissão. Por meio de camadas temporais, criadas pela técnica laboratorial, o artista cria ranhuras (cristais) trazendo para primeiro plano questões referentes à identidade e à memória da mulher negra no Brasil. Para a reflexão autores como Duarte (2009), Fatorelli (2003)e Sousa (2004) são convocados.

Palavras chave: fotografia / Imagem-Cristal / Eustáquio Neves.

Abstract: *The proposition is to think the work of Eustáquio Neves, brazilian visual artist. Eustáquio Neves is an afro descendant man who speaks about himself. This speech involves issues about Brazilian ethnical and cultural formation. The series Body objectivity (Neves, 1999-2000) was chosen to reflect the extension of his work. Through what is conventionally called Expanded Documentary, the artist takes us to meet the female afro descendant body, objectified by a speech built throughout centuries of submission. Through time layers, created by laboratory technique, the artist creates slots (crystals) bringing to foreground afro descendant female identity and memory issues. Duarte (2009), Fatorelli (2003) and Sousa are authors invited to this reflection.*

Keywords: *photography / Crystal-Image / Eustáquio Neves.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Como proposto no resumo deste artigo, tem-se como intento refletir acerca do trabalho de Eustáquio Neves, artista visual brasileiro. Nascido em Minas Gerais, na pequena Juatuba em 1955, Neves hoje mora na cidade mineira de Diamantina, Minas Gerais. De personalidade curiosa, desde a infância o artista sentiu-se atraído pela experimentação. Tal desejo levou-o a buscar formação técnica em química, concluída em 1979 na Escola Politécnica de Minas Gerais. Trabalhando como químico, compra seu primeiro aparelho fotográfico (1981) e torna-se um fotógrafo autodidata. A partir de 1984 passa a atuar como *freelancer* na área da publicidade e fotografia documental. Em 1987 ele abre um pequeno estúdio em Belo Horizonte, MG, e lá inicia suas experiências no laboratório analógico (Fernandes, 2003; Persichetti, 2000). Ele Percebe que com a fotografia pode experimentar e se exprimir — o conhecimento químico será um elemento importante em sua expressão visual, bem como as técnicas alternativas que irá desenvolver (colagens, manipulação de negativos e cópias). A partir daí Eustáquio Neves passa a elaborar um trabalho de expressão pessoal em que utiliza a imagem fotográfica como matéria expressiva

Autobiográfico, Eustáquio Neves, negro, em seu trabalho fala de si. O falar de si envolve questões da formação étnica, cultural e social do Brasil. Através das imagens que produz Neves propõem discutir questões que o incomodam e levar estas mesmas questões a um público mais amplo, como afirma em entrevista realizada em 2012 (*www.youtube.com/watch?v=1JcUCKR2Ggg*). Na amplitude de seu trabalho, onde, como já dito, aborda a questão étnica e cultural negra no Brasil, escolheu-se para pensar a série *Objetivação do Corpo* (Neves, 1999-2000), série esta representativa da obra do artista. Por meio daquilo que se convenciou chamar de Documentário Expandido, onde por vezes a fidelidade ao visível não é a prioridade, o artista leva-nos ao encontro do corpo feminino negro, objetivado por um discurso construído por séculos de submissão. Por meio de camadas temporais, criadas pela técnica laboratorial, o artista cria ranhuras, brechas cristalinas (Fatorelli, 2003) através de uma poética toda própria, trazendo para primeiro plano questões referentes à identidade e à memória da mulher negra no Brasil.

Em relação à fundamentação teórica, os aportes aqui utilizados vêm, entre outros, de Sousa (2004) nas questões pertinentes à fotografia documental e sua expansão, de Fatorelli (2003) com o conceito de Imagem Cristal, desenvolvido a partir de Deleuze (2007) e de Duarte (2009) nas questões referentes à condição do negro no Brasil. Salienta-se que as inferências aqui praticadas em relação às imagens comentadas baseiam-se nos pressupostos indiciados por Beceyro

(2005): uma leitura imanente à própria estrutura do quadro fotográfico, que se constitui na intencionalidade do artista e cujo sentido se completa na leitura feita pelo observador.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Referências Teóricas

Concidera-se importante esclarecer o conceito de Imagem-Cristal, visto ser considerado neste estudo um qualificador das imagens produzidas por Eustáquio Neves. Vamos a ele. Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro, a partir de leitura do conceito proposto por Deleuze (2007), parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas seriam aquelas nas quais se encontram supervalorizadas as características referênciais da imagem, "[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautologica que estabelecem com a aparência" (Fatorelli, 207: 32-3). Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o mais importante, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da arte. Segundo Fatorelli,

> *autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos"* (Fatorelli, 2003: 33).

Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, "uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer" (IDEM). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. São imagens suplementarese o dialogismo é sua condição. Com tal conceito busca-se expor que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço. Para pensar a série *Objetivação do Corpo* de Eustáquio Neves, é com esse conceito de Imagem-Cristal que se irá trabalhar.

Outro ponto a se marcar é a questão do lugar outorgado a mulher negra no Brasil desde a época escravagista negro africana — a importância de um pequeno aprofundamento da questão justifica-se por ser esse o material trabalhado

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

pelo artista na série *Objetivação do Corpo*. Homens, mulheres e crianças oriundos de diferentes regiões africanas foram trazidos para o Brasil com o propósito de servirem ao sistema comercial e exploratório que aqui se estabelecia. Para as mulheres o sistema parece ter sido mais vil: além de terem sua força de trabalho explorada e sua cultura expropriada foram também sexualmente abusadas. Vistas como propriedade, não eram donas de seus corpos, estavam à mercê dos caprichos de seu senhor. Além disso, segundo relato de Paula Libence (2013), pedagoga brasileira, que reflete sobre a questão, muitas negras eram engravidadas para

> [...] *gerar leite aos filhos das sinhás, e seus filhos servirem de mão de obra escravizada para seu senhor* [...] *a violência sexual não era só uma questão de sadismo senhoril. Era uma prática inserida na ordem econômica da época*.

Somam-se a tudo isso as representações estereotipadas de parte da literatura brasileira, que reúne sensualidade e desrepressão à figura feminina originaria da diáspora africana no Brasil. Duarte (2009), pesquisador do tema na literatura brasileira, indica a presença de modo recorrente do corpo disponível da mulata representado como o de um "animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução" (Duarte, 2009: 1). Segundo o autor, sobram em nossa literatura

> *alusões animalizantes, que cumprem a função de reforçar o seqüestro da humanidade da mulher, consequentemente, de enfatizar sua constituição apenas enquanto objeto de fantasias sexuais masculinas* (Duarte, 2009: 6).

Contemporaneamente e tendo como foco a mídia televisiva, a representação da mulher negra ainda carrega estigmas e preconceitos. Segundo Araújo (2004), em estudo sobre a representação da mulher negra e de negros em geral na teledramaturgia brasileira, quando negros aparecem, são apresentados de forma estereotipada. As mulheres negras aparecem de forma negativa e em posição subalterna, o destaque é dado a aspectos relativos à sua sensualidade.

Considera-se possível afirmar que se tem produzido, no campo simbólico, um discurso que confina a mulher negra numa posição de inferioridade. Todavia, as mulheres negras têm buscado modificar esse cenário e contornado a objetivação que lhes é imposta através de ativismos que resignifiquem sua imagem. É isso que o trabalho *Objetivação do Corpo* de Eustáquio Neves possui como proposta reflexiva.

2. Arte e Resistência

A fotografia praticada por Eustáquio Neves mais do que uma prática fotográfica é uma prática artística com uma poética própria. Ao modo de alguns artistas das Vanguardas do início do século XX que utilizaram a fotografia como matéria expressiva, Eustáquio Neves se vale de experimentações na tentativa de se afastar da fotografia convencional e seu determinismo visual; a fotomontagem, recurso também utilizado por ele, permite a destruição e a desmontagem de uma dada realidade. Neves opta algumas vezes pelo acaso em vez da composição dogmática e articula a fotografia com outras manifestações visuais. Suas imagens estão livres da servidão da transparência documental e nos apresenta algo novo, une o documento à expressão — associação com a arte, busca do simbólico, encenação interpretativa (Sousa, 2004).

Ao esgarçar o tecido do documento, o trabalho de Neves faz emergir uma epifania poética, uma revelação, produzida através de colagens, superposição de negativos (algumas vezes utiliza mais de 10 negativos para uma única composição de imagem), alguns esquecidos no tempo, textos, riscos, banhos químicos, caracterizada pelo experimentalismo e pela incorporação do acaso. Uma nova referência, construída, surge diante dos olhos do artista, levando-o e a seu leitor a uma aventura perceptiva. Por meio de uma imagem documental, dominante, peça matriz para a construção e discussão conceitual, Neves urde um novo lugar de interrogações e possibilidades. Sua preocupação está em "construir a representação de algo que não pode ser fotografado" (Fernandes, 2003: 174). Conceitualmente, julga-se encontrar nessas imagens produzidas por Eustáquio Neves e seus encadeamentos a explicitação do conceito de Imagem Cristal (Fatorelli, 2003), explicitado anteriormente.

A imagem a seguir (Figura 1), permite uma aproximação da proposta do artista: por meio de camadas, oriundas de técnicas mistas, sobrepostas a um texto manuscrito que lhes serve de base, pode-se vislumbrar a imagem central de uma espécie de Eva negra. Recobre parte de seu corpo uma tarja preta que impede sua total revelação. O sexo que a define surge em letras vermelhas, como submissão tatuada. Todavia, essa Eva escapa, sua nudez não clama o erotismo. Como o simbolo da anarquia, em branco, possível de ser visualizado na parte inferior da imagem, a Eva negra interroga seu destino ao olhar a maçã que tem entre as mãos e subverte, em sua aparente placitude, o lugar que lhe foi destinado na história. Seu olhar não se dirige ao dominador, mas a um além, a uma escolha. Esta imagem é um cristal e possibilita a reflexão sobre o lugar e a identidade da mulher negra na sociedade brasileira.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

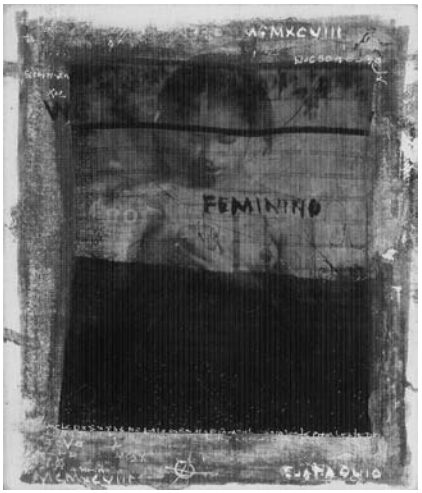




Figura 1 · Fotografia de Eustáquio Neves, *Objetivação do Corpo*, Belo Horizonte, 1999-2000, técnica mista. Fonte: Fotoportatil 5, São paulo, editora Cosac Naif, 2005.
Figura 2 · Fotografia de Eustáquio Neves, *Objetivação do Corpo*, Belo Horizonte, 1999-2000, técnica mista. Fonte: Fotoportatil 5, São paulo, editora Cosac Naif, 2005.

A imagem a seguir (figura 2), pertencente à Série *Objetivação do Corpo*, nos encaminha para reflexões semelhantes às expostas acima. Por meio de técnicas laboratoriais, sobreposições de negativos, uso de textos e provavel utilização do acaso, a mulher apresentada por Eustáquio parece emergir de séculos de submissão, rasgando o véu que a continha. Seu corpo possui densidade e se impõe na identidade escolhida. Feminina, mas não dócil, sua presença fala nas estrias cristalinas da imagem. Seu olhar, como o da imagem anterior, é baixo. Estranhamente essa postura não se assemelha a qualquer tipo de submissão. Como num palimpsesto mágico toda a contração da história, que subordinou a mulher negra à uma condição de inferioridade, se expande nesta imagem. Límpida, ela busca seu lugar.

Conclusão

Por meio de imagens como as acima referidas, o artista convida seu leitor a mergulhar na potência do presente, entre-lugar onde as temporalidades se adensam, onde o passado pode ser revisto e o futuro maturado — lugar de apresentação (Bergson, 2010), de algo potencialmente novo. O discurso artístico e conceitual de Neves é transpassado por questões sociais, culturais e étnicas. O artista realiza seu intento com uma poética toda própria e a fotografia é a base, a matéria a ser trabalhada em suas inquietações e interrogações acerca do mundo.

Referências

Araújo, Joel Zito (2000). *A Negação do Brasil.* São Paulo: SENAC. ISBN: 85-7359-138-2

Beceyro, Raúl (2003). *Ensayos sobre Fotografia.* Buenos Aires: Paidos Argentina. ISBN: 950-12-2718-9

Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória.* São Paulo: Martins Fontes, 2010. ISBN: 85-7827-252-8

Duarte, Eduardo de Assis (2009). *Terra Roxa e Outras Terras — Revista de Estudos Literários.* Volume 17-A (dez. 2009). [Consult. 2013-12-28]. Mulheres Marcadas: Literatura, Gênero, Etnicidade. Disponível em <URL: http://uel.br/pos/letras/terraroxa>

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 (2003). *Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil.* São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85-7503-205-4

Libence, Paula. A representação social da mulher negra nos programas de TV: do estereótipo à sexualização. [Consult. 2013-12-29]. Disponível em <URL: http://correionago.ning.com/profiles/blogs/a-representa-o-social-da-mulher-negra-nos-programas-de-tv-do>

Neves, Eustáquio (2005). *Fotoportátil 5.* São Paulo: Editora Cosac Naif. ISBN: 85-7503-470-7

Neves, Eustáquio. Entrevista (2012). [Consult. 2013-12-10]. Disponível em < *www.youtube.com/watch?v=1JcUCKR2Ggg*>

Sousa, Jorge Pedro Sousa (2004). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental.* Florianópolis: Livraria Editora Obra Jurídica. ISBN: 85-85775-55-6

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Rever, o retrato ressignificado

'Rever': the (re)signified portrait

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora e pesquisadora na área da fotografia, UFRGS, Fabico, Departamento de Comunicação.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Porto Alegre — RS — CEP 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo que apresento tem como foco o trabalho da artista visual brasileira Rochele Zandavalli (1980), mais precisamente a série Rever. A série em questão possui como temática principal o retrato fotográfico. Para além da imagem registro, a artista propõe um novo ponto de partida para outras estórias. Portanto a proposta é a de refletir acerca da apropriação e resignificação do retrato fotográfico feita por Zandavalli na série Rever. Pensar o modo como a artista potencializa o novo nessas imagens, pensar a poética construída. O referencial teórico escolhido inclui autores como Fabris (2004), Barthes (1984), Fatorelli (2003) e Rouillé (2009) e relatos da própria artista (2012).

Palavras chave: retrato fotográfico / Rever / ressignificação.

Abstract: *The article I present focuses on the work of Brazilian visual artist Rochele Zandavalli (1980), most precisely the series "Review". This series has the photographic portrait as the main theme. Beyond register-image, the artist proposes a new bottomline to other stories. Therefore the proposition is to think over apropriation and ressignification of the photographic portarit done by Zandavalli in the series "Review". It is to think the way that the artist potentiates the new in those images, to think the poetics built. Theorical references are Fabris (2004), Barthes (1984), Fatorelli (2003) and Rouillé (2009), as wel as the artist herself (2012).*

Keywords: *meta-paper / conference / referencing.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

O artigo que apresento tem como foco o trabalho da jovem artista visual brasileira Rochele Zandavalli (1980), mais precisamente a série Rever, apresentada no Santander Cultural na cidade de Porto Alegre, RS, Brasil no ano de 2012. A série em questão possui como temática principal o retrato fotográfico. Entretanto não encontramos aí o papel que lhe foi imputado ao longo da história, o de forjar identidades. Zandavalli nos propõe exatamente o oposto. São imagens de anônimos, adquiridas em diferentes partes do mundo, retrabalhadas pela artista através de técnicas diversas como o bordado e/ou a pintura. Não são o que esperamos ver ao vê-las. Para além da imagem registro, contaminada de lembranças, a artista nos propõe um novo ponto de partida para outras histórias, urdidas por ela e por nós.

A proposta que aqui se coloca é a de refletir acerca da apropriação e ressignificação do retrato fotográfico feita por Zandavalli na série Rever. Para tanto, é preciso pensar o modo como a artista potencializa o novo nessas imagens, pensar a poética construída. O referencial teórico escolhido inclui autores como Fabris (2004), Barthes (1984), Fatorelli (2003), Rouillé (2009) e relatos da própria artista (2012).

1. O percurso criativo

Na série proposta, *Rever*, a artista alinhava diferentes elementos recorrentes em seu processo criativo, ligados significativamente ao trabalho desenvolvido no laboratório químico fotográfico, berço de sua formação em Artes Visuais. Seu contato com a fotografia teve início na graduação em Comunicação Social, que não concluiu, na Universidade federal do Rio Grande do Sul. Após transferência para o Bacharelado em Artes Visuais na mesma universidade, Zandavalli manteve o vínculo com o laboratório fotográfico da primeira graduação. No Núcleo de Fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), exercendo funções variadas como monitora das disciplinas de fotografia, monitora do Laboratório de Fotoquímica e professora junto aos cursos de Extensão em Fotografia promovidos pelo Núcleo, a artista desenvolveu seu gosto bem como o "[...] fascínio relacionado aos materiais, à formação da imagem na câmera obscura, à projeção, à cor, às reações e às transformações envolvidas no processo fotográfico de base química" (Zandavalli, 2012: 15). Tais fatores foram determinantes na relação da artista com o processo fotográfico e nos resultados que obteve com ele, vale dizer, criando uma linguagem e poética próprias.

Tal imersão, portanto, marca o percurso artístico de Zandavalli, contribuindo de modo significativo para a linguagem e a poética daí resultante. Marque-se

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

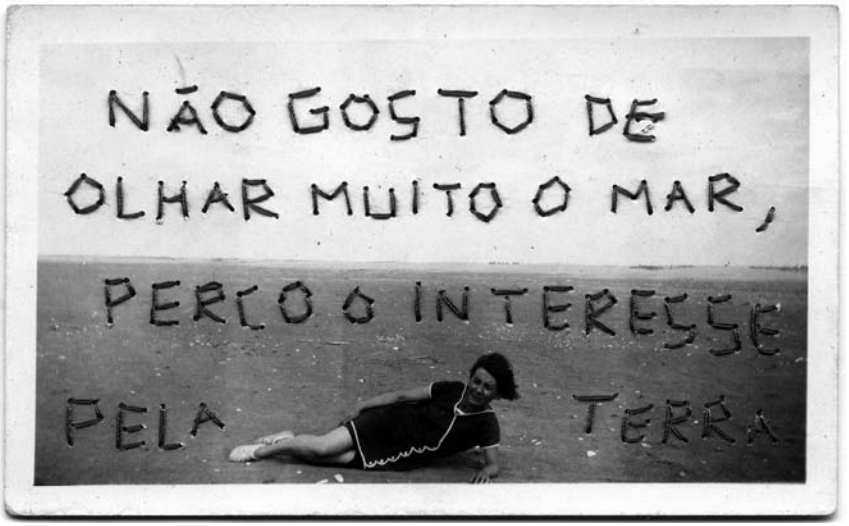


Figura 1 · Rochele Zandavalli, *Mareados*, série *Rever: retratos ressignificados*, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 9 × 12 cm. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).

que a opção pelo processo analógico/químico/manual, contexto e condição das imagens com que trabalha, permeia todos os procedimentos utilizados, desde a apropriação de imagens já existentes, as montagens e justaposições, as colorizações, os bordados, os textos sobrepostos às imagens até a ficcionalização dos retratados (Zandavalli, 2012), como se pode observar, por exemplo, na imagem a seguir (Figura 1).

Observa-se uma mulher deitada na areia de uma praia, de costas para o mar. Ela posa com um leve sorriso dirigido muito provavelmente ao fotógrafo (um parente ou amigo). A frase bordada pela artista, agora parte da imagem, "não gosto de olhar muito o mar, perco o interesse pela terra" torna a imagem até então banal, misteriosa. Essa mulher anônima ganha ares de complexidade e nos coloca frente a um enigma a ser decifrado. O "isso foi" barthesiano (Barthes, 1984), com a intervenção de Zandavalli, adquire novas possibilidades, virtualidades até então não contidas na imagem. Então, com o gesto final da artista uma nova referência, atualizada, é criada. Como consequência, através das hibridizações que provoca, Zandavalli cria um suplemento na imagem — visto como um intensificador de reflexão e pensamento. Tal suplemento caracteriza a Imagem Cristal (Fatorelli, 2003).

1.1 A Imagem Cristal

A Imagem Cristal, conceito operador da produção fotográfica criativa, e, portanto operante aqui, é aquela, segundo Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro, em que o que predomina não é mais "[...] as variáveis preexistentes à imagem [...] temporalmente localizáveis e espacialmente identificáveis [...]", (2003: 32). Ou seja, a coisa em si que um dia existiu. Autônomas, essas imagens, livres "[...] do vínculo remiscivo de origem situam-se em um presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos" (2003: 33). A Imagem Cristal cria/ possibilita um hiato ou falha, "uma perturbação visual ou cognitiva, que estabelece essas novas relações da imagem com o virtual" (Fatorelli, 2003:33). Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora (mobilizam diferentes extratos temporais e espaciais), possibilitando nexos com um imaterial e propiciam uma aventura da percepção. Na imagem Cristal já não importa o que é real ou imaginário, porém o caminho do meio, também buscado por Zandavalli na série aqui trabalhada.

Creio que a série *Rever* possui as características elencadas da Imagem Cristal. Sua potência se configura na ampliação do universo do visível, na possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se presentificam na visada do leitor. Como já dito, são imagens suplementares e o dialogismo é sua condição de realização. Com tal conceito, percebe-se e se expõe uma questão cara a artista que é a de refletir sobre o grau de aderência das imagens à referência. Nota-se que esta aderência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço.

1.1.1. Questões caras à artista

Considero importante marcar que no trabalho desenvolvido por Zandavalli há uma busca por certa materialidade física das imagens. Há uma valorização da condição objetal da imagem. Tal materialidade permite que se percebam os efeitos conceituais deixados pelo uso da tecnologia analógica e pelo gesto manual da artista (linhas, bordados, textos e cores acrescentados às imagens). Essa valorização cria uma linha condutora para a inserção do leitor na ficção proposta. Pode-se dizer que artistas como Zandavalli, que valorizam o físico e o material no processo fotográfico, não encaram o suporte como inerte e neutro na composição de sua obra (Cotton, 2010).

Ainda sobre questões caras à artista e complementando o exposto acima, percebe-se uma preocupação, pelas escolhas feitas, com aquilo que perece, que gasta, vinca, enruga e morre. O processo analógico, em preto e branco,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

potencializa essas questões — as imagens em preto e branco marcadas pela passagem do tempo trazem de modo contundente a temática da finitude humana.

Outra questão importante é a ideia de palimpsesto que transpassa a série *Rever*. As imagens apropriadas e ressignificadas trazem marcas de sua errância traduzida em um apagamento inicial, uma espécie de marca d'água que permite vislumbrar anterioridades. O amarelado das cópias, as dobras e ranhuras do papel, um figurino de época dão pistas de um tempo a muito passado. Sobre essa superfície original, prenhe de uma memória alheia, outras camadas são acrescentadas através de bordados e cores: novos diálogos vão se construindo. Todavia, essas imagens desterritorializadas e ressignificadas trazem latente uma história adormecida.

2. Retratos fotográficos ressignificados

A série *Rever*, como exposto na introdução deste artigo, possui como temática principal o retrato fotográfico. Todavia, não encontramos aí o papel que lhe foi imputado ao longo da história: o de forjar identidades e servir de moldura para uma individualidade. O retrato ressignificado proposto por Zandavalli não passa pela questão bathesiana do contato da coisa que um dia existiu e tocou a superfície fotossensível "que, por sua vez, meu olhar vem tocar" (Barthes, 1984: 122). Nessas imagens o que se busca não é congelar no tempo os valores individuais do sujeito representado, dando-lhe um lugar na história, mas ao contrário, criar estórias, fabular novos destinos e possibilidades.

Diferentemente do historiador, que busca no retrato fotográfico fugazes e efêmeras figuras humanas congeladas em uma pose — a reconstrução de uma realidade passada através da compreensão daquilo que vê — Rochele Zandavalli tem como proposta outra aventura. Suas escolhas envolvem imagens fotográficas antigas, de rostos anônimos pertencentes a indivíduos perdidos no tempo, esquecidos em bancas de feiras e briques. São imagens desgarradas de um passado que as ancore, e o intento da artista não é o de fazer ressurgir a vida preservada na latência da imagem fotográfica. Tampouco se interrogar sobre as origens de cada uma dessas imagens, coletadas ao longo de três anos em diferentes cidades, briques e antiquários das Américas e Europa. Como diz Zandavalli, "Um dos únicos pressupostos para que um determinado retrato possa participar da série, é o de ter total ou parcialmente oculta sua trajetória anterior" (2012: 1). Interessa à artista o desconhecimento do percurso dessas imagens, seu desejo não é a memória encapsulada na superfície bidimensional. Sua poética aspira dar as imagens da série outras estórias, possíveis através de suas interferências. Tais interferências provocam reconfigurações que permitem a

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 2 · Rochele Zandavalli, Série *Rever: retratos ressignificados*, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 22 × 28 cm. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).
Figura 3 · Rochele Zandavalli, Série *Rever: retratos ressignificados*, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 15 × 10 cm cada. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

artista e aos observadores de sua série fabular mais livremente novos afetos e potencializar novas memórias não mais apegadas ao puro índice fotográfico — nessas imagens o retratado torna-se outro, um ser fabulado e ficcionado.

Na imagem a seguir (Figura 2), uma típica fotografia de família, clássica de um álbum — álbuns, a princípio, guardam memórias visuais de família —, observa-se a estrutura parental de uma família que se construiu para a pose (Rouillé, 2009). Pode-se imaginar que o casal mais idoso, central na imagem, são os patriarcas. Pela semelhança dos traços, é possível serem os pais do homem em pé à direita de quem olha a fotografia. A mulher no extremo oposto, à esquerda, provavelmente a filha solteira. A jovem prole, formada por quatro crianças são possivelmente os filhos do casal à direita e netos dos patriarcas. Não parecem abastados. As conjecturas feitas poderiam ter uma resposta certeira dada por um historiador, mas não é isso o buscado por Zandavalli. Evidente que tais elucubrações mentais sempre estarão presentes, são provocadas pelo rastro dessas antigas presenças, além do que, na visada, certa tendência projetiva é ativada por quem lê a imagem.

Enfim, por sobre a camada referencial e temporal que é dada a ver na fotografia, a artista acrescenta uma nova camada, ficcional, criada pela presença dos bordados sobre a superfície da imagem: pássaros coloridos e tropicais pousados por sobre os ombros dos personagens retratados, como anjos da guarda ou animais de estimação (criam um alvoroço). Apenas em dois personagens eles voam, como que em abandono do grupo. A pequena menina que pousa a mão na perna da provável avó, não recebeu nenhum bordado da artista. As presenças e ausências anunciadas (pelos bordados) fabulam devires, desarranjam o papel moral que, de acordo com Fabris, "[...] transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade" (2004: 39). Zandavalli realiza uma espécie de iconoclastia sobre o modelo original. Não se sabe bem se ironiza ou brinca. O que se sabe é que essa imagem se transforma em um Cristal.

Na sequência observa-se uma nova imagem (Figura 3), em díptico, com três meninas representadas, possívelmente irmãs. Essa imagem dípitica é formada por duas fotografias cuja base referencial é a mesma. Ambas as fotografias receberam bordados, uma das características do gesto apropriativo de Zandavalli, tornando-se singulares. Elas tecem entre si um diálogo que, entre outras coisas, remete a condição de múltiplo da fotografia, mas que paradoxalmente, não replica o mesmo (os bordados acrescentados transformam as fotografias gêmeas em outras; existe também uma pequena diferença de densidade entre as fotografias). O símbolo do infinito, bordado como uma espécie de óculos, na

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

fotografia à direita de quem olha, e o bordado da palavra "finito" na imagem à esquerda, indicam a condição histórica do individuo, remetendo a questões relacionadas à finitude humana, temática que perpassa o trabalho da artista. Chama atenção na fotografia à esquerda, o adereço bordado na cabeça de uma das meninas, central em relação às duas outras, lembrando uma melindrosa, figura feminina que marcou os anos 1920, retirando a seriedade proposta pela pose original. Enfim, são múltiplos e diversos os caminhos a seguir quando se está frente a uma imagem que se apresenta como um Cristal, como a aqui proposta por Zandavalli.

Conclusão

Sinto que ao escrever sobre o trabalho de Rochele Zandavalli fui de certo modo contaminada pelo seu método de trabalho. Como no bordado, eu tinha um risco, um desenho a seguir, mas minha agulha gráfica teceu linhas de ida e volta criando caminhos inesperados e rizomáticos (Deleuze & Guattari, 2011) como o trabalho de Zandavalli. As possibilidades de abordagem surgiram múltiplas e fui fazendo escolhas que me pareceram fazer ressonância com sua poética.

Marco que essa ressignificação do retrato fotográfico proposta pela artista também me ressignifica, torno-me com suas imagens, várias. Me pego a fabular e inventar novas referências. Deixo-me invadir por passados virtuais de minhas lembranças e permito que elas se atualizem num "entre-lugar" (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente.

Referências

Barthes, Roland (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7

Catálago de Exposição. *Rochele Zandavalli – Rever*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012.

Cotton, Charlotte (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-243-2

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrênia*. Vol. I. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-49-2

Fabris, Annateresa (2004). *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 85-7041-401-3

Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323

Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 97-8857-3598-766

Zandavalli, Rochele (2012). *Rever: retratos ressignificados*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPad/ Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti

Mónica Cid and the Observational iDrawing(s) in iPad/ Tablet: intentional heterodoxies of gaze and gesture beyond of Alberti's Window

SHAKIL YUSSUF RAHIM*

Artigo completo submetido a 27 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Shakil Yussuf Rahim: Portugal, arquitecto e desenhador. Licenciatura em Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL). Mestrado em Urbanística, Universidade de Lisboa, Instituto Superior Técnico (ISTUTL). Doutoramento em Arquitectura, ramo Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055, Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.utl.pt

Resumo: O presente artigo estuda os desenhos de observação, da desenhadora Mónica Cid, realizados com recurso ao iPad e à aplicação Brushes. O desenho digital alterou o suporte, a parametrização do riscador, os tempos de representação, as lentes de escala e as possibilidades de edição e publicação. A amostra de desenhos analisada mostra padrões na utilização do contorno e da mancha, numa investigação centrada na perspectiva, na luz do espaço e na posição da figura humana.
Palavras chave: Mónica Cid / Desenho de Observação / Desenho Digital / iPad / Portugal.

Abstract: *This article studies observational drawings, of draughtsperson Mónica Cid, using the iPad and the Brushes app. The digital drawing has changed the suport, medium parameters, representation times, the lenses of scale and scope for editing and publishing. The drawings sample analyzed shows patterns in the use of contourn and tone. It is an investigation centered on perspective, space light and the position of the human figure.*
Keywords: *Mónica Cid / Observational Drawing / Digital Drawing / iPad / Portugal.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

A desenhadora e arquitecta portuguesa Mónica Cid desenvolve actualmente o seu trabalho profissional em torno do desenho, enquanto disciplina e motivo que orienta outras modalidades das artes visuais tais como a ilustração, a comunicação gráfica e a animação. Complementa a sua prática com o ensino, através das aulas e workshops que ministra.

Investiga o desenho como possibilidade de alargar as fronteiras do conhecimento gráfico sobre o mundo visual. Nesse processo de alargamento, envolve a tradição com novas tecnologias através da produção de desenhos de observação com recurso ao iPad da *apple*. Este desenho digital "*do tirar pelo natural*", através do *tablet*, é uma nova janela de observação, registo e memória por parte da desenhadora. O objecto de estudo deste artigo é uma amostra destes desenhos de observação. O objectivo é procurar de que forma a personalidade gráfica da autora se cruza com a especificidade do meio, suporte e riscador de base tecnológica. Descrever, neste quadro de alterações, os padrões e os desvios gráficos presentes em relação aos meios tradicionais de ver e desenhar.

1. A *App* e o Hiperdesenho

A variação de riscadores e suportes utilizados para desenhar, foi desde de sempre, uma forma de diferenciação dos registos gráficos (Derdyk *et al.*, 2007). Da pedra que risca a parede da gruta, passando pelo lápis ou pelo pincel, até à invenção do rato por Engelbart, as extensões da mão que produzem a marca divergem na natureza específica da linha ou mancha que daí resulta. A sua manipulação pelo corpo, em diferentes velocidades, ângulos e pressões, procuram descrever as propriedades físicas do mundo visual. Estas ferramentas de desenho e alterações de suporte, foram

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

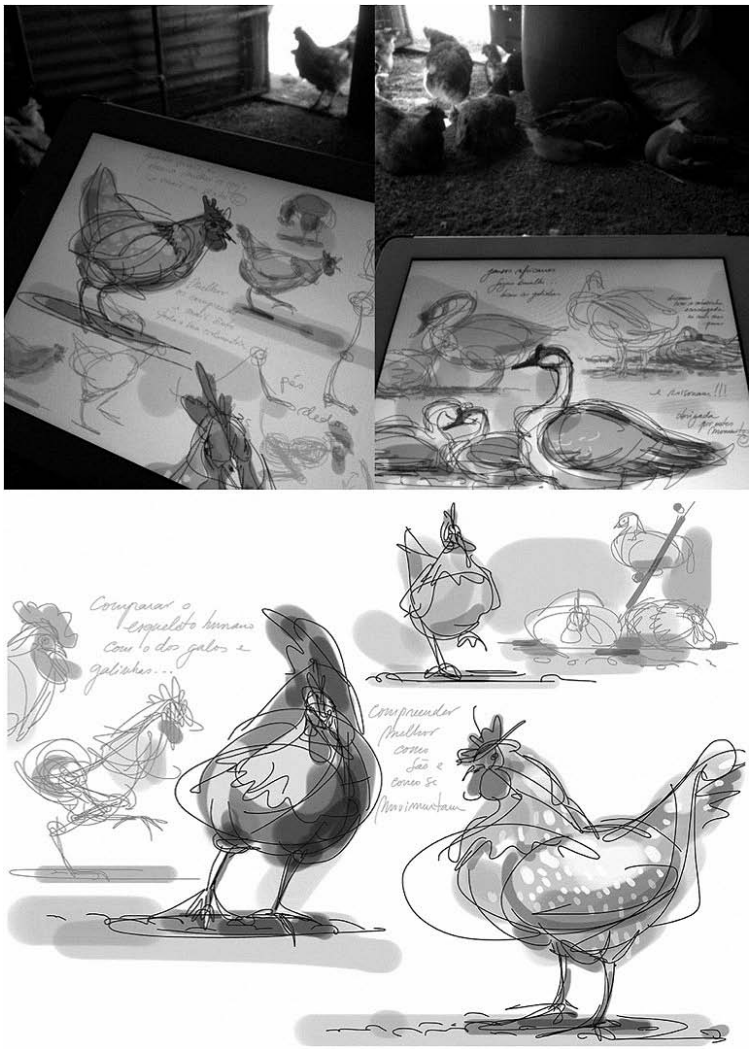
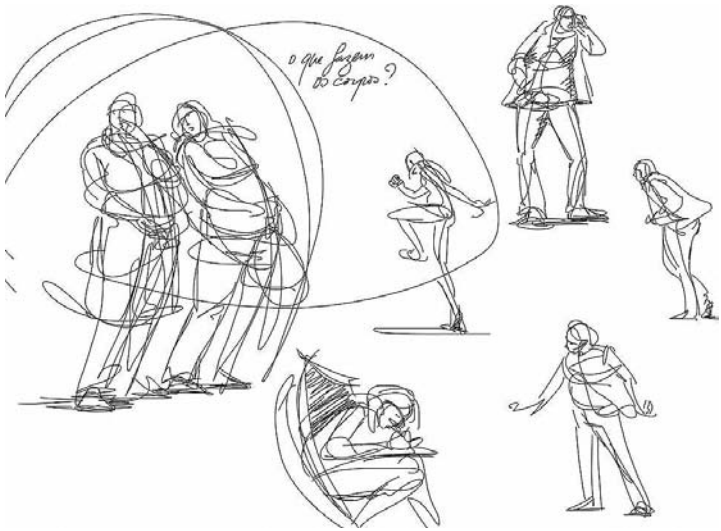


Figura 1 · Mónica Cid, *Desenhando galinhas e gansos...:)*, *Brushes*/iPad, 2013.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



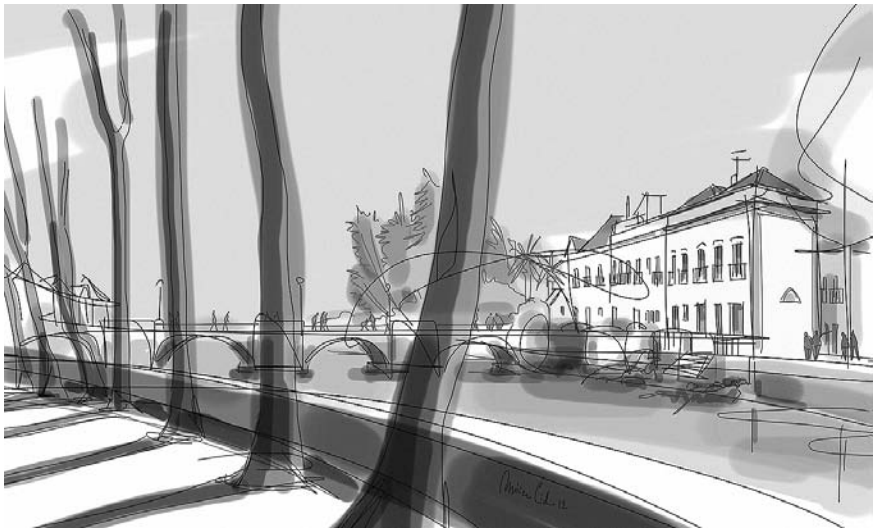


Figura 2 · Mónica Cid, *Workshops Outono/ Inverno 2012*, Estudos de movimento de figura humana, *Brushes*/iPad, Lisboa, 2012.
Figura 3 · Mónica Cid, *Encontro em Tavira*, Vista do Rio Gilão e ponte antiga, *Brushes*/ iPad, Tavira, 2012.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

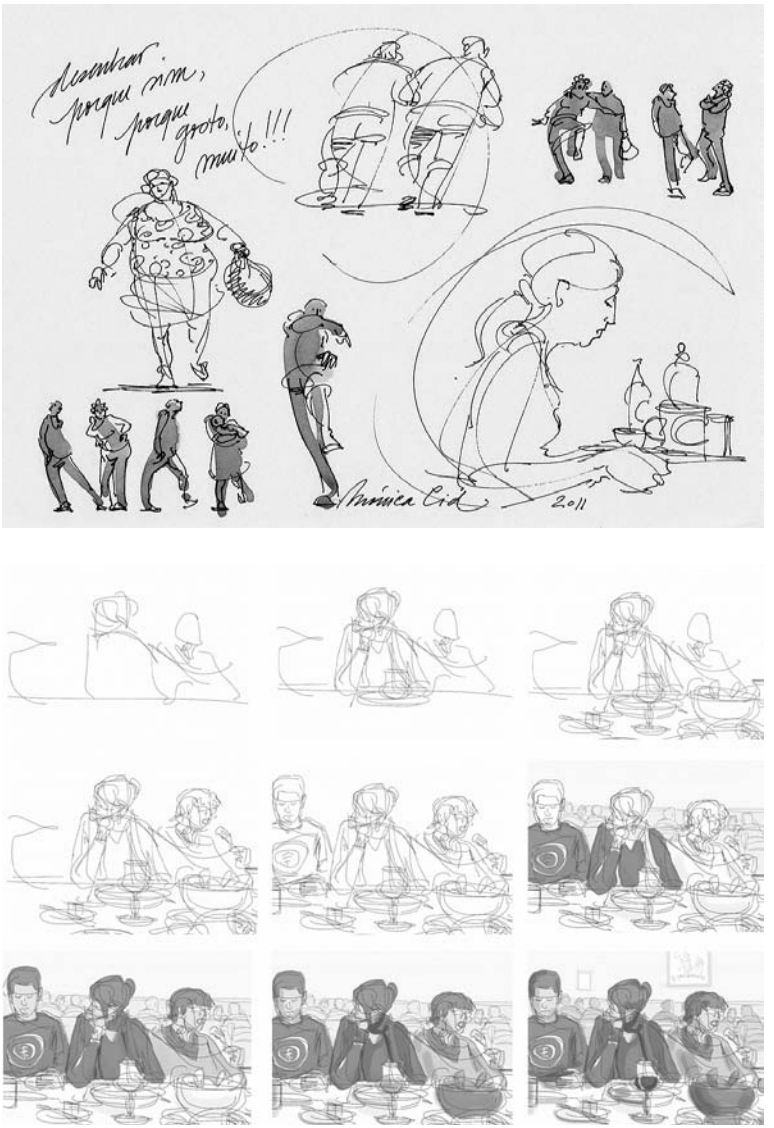


Figura 4 · Mónica Cid, *Desenhos para os organizadores portugueses do USK Symposium em Lisboa*, Estudos de movimento figura humana, caneta e aguada sobre papel, Lisboa, 2011.
Figura 5 · Mónica Cid, *Almoço em Grândola*, Sequência de imagens-vídeo, *Brushes*/iPad, 2013.

em cada época a expressão do avanço tecnológico, social e cultural das suas comunidades (Molina *et al.*, 2002), integrando a tradição com novas soluções visuais.

Com a queda do muro de Berlim, e o advento de uma sociedade baseada na informação e no conhecimento, a emergencia do *pixel* abriu uma sucessão de janelas virtuais. Neste quadro, assitiu-se na primeira década do século XXI à multiplicação de softwares de produção de imagem. O aparecimento de novos dispositivos electrónicos, como os telemóveis inteligentes e *tablets*, tornaram disponíveis várias aplicações digitais, usualmente abreviadas por *app* (Campbell *et al.*, 2013). O desenho de produção electrónica, ou *hiperdesenho,* adquiriu maior portabilidade com estes *softwares* de bolso, facilitando o desenho ao ar livre, tal como havia acontecido com a generalização do tubo de tinta a partir da segunda metade do século XIX (Huyghe, 1994).

Neste contexto tecnológico, Monica Cid utiliza o *tablet* iPad (*apple*, IOS, 241,2×185,7 × 8,8 mm, ecrã de 9,7', 1024 × 768 px, 132 pixels por polegada, 24 bits). Ainda que existam disponíveis muitas aplicações orientadas para produção gráfica (*Sketchbook*, *ArtRange*, *Procreate*, etc.), Cid desenha com uma *app* de distribuição livre, a *Brushes*. Esta aplicação funciona como um estirador. Organiza no mesmo interface, o suporte, as diferentes caracteristicas dos riscadores e as ferramentas de edição. Permite, ainda o armazenamento dos desenhos, com uma área de trabalho sempre arrumada (Figura 1).

2. A Divisão Parâmetrica do Riscador

O meio digital, trouxe possibilidades, inibições e rupturas. Uma das profundas alterações ocorreu ao nível do riscador. O desenho deixa de estar dependente da espessura do riscador físico; este uniformizou-se. O pincel digital, do *Brushes*, funciona através da selecção por segmentação de parâmetros visuais: geometria, cor, espessura e intensidade (transparencia/ opacidade). Esta divisão parâmetrica das caracteristicas torna a utilização mais consciente, e reduz a expontaneidade da descoberta ocasional (Xu, 2012). A alternância da linha e da mancha, depende de forma objectiva, da selecção *a anteriori* do número de *pixels* da espessura da pincelada. A intensidade depende do uso de funções como transpârencia, e não da pressão motora ou alteração de direcção do riscador.

A utilização da caneta digital aproxima o corpo físico do riscador com o dos materiais tradicionais (Hawks, 2010). Assiste-se a uma maior simulação da mão ao riscar. Este retorno à mão tridimensional, em substituição do plano xy do rato/ cursor, altera a forma usual de desenhar no meio digital. Por outro lado, a organicidade do dedo sobre o ecrã táctil elimina intermediarios nos processos cognitivos.

Pela lei de conservação da massa de Lavoisier, o desgaste dos materiais físicos (grafite, carvão, tinta, etc.) transforma-se em marcas de desenho (Rawson, 1987). No suporte digital, a matéria não desaparece, e é substituida pelo desgaste de energia

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

(bateria do dispositivo). Um corte de energia, interrompe a produção e impossibilita o acesso a desenhos que não tenham sido gravados ou impressos.

3. O Ecrã de *Alberti* e as Lentes *Zoom in/Zoom out*

A generalização de ecrãs e a interactividade das superficies *multi-touch*, interpõe um filtro de luz entre o olho e o espaço de representação (Furtado, 2003). O ecrã tem uma dupla função: mediar a produção e permitir a leitura do desenho que não passa por um processo de impressão. O desenho no ecrã é apresentado, por defeito, com brilho e reflexo. A gestão e definição de luz e cor do ecrã em que produzimos ou visualizamos o desenho vai alterar as condições de iluminação com que vemos a cor (Conci *et al.*, 2008), e pode assim adulterar o desenho.

O ecrã físico e a página digital são corpos diferentes. As novas plataformas prolongam o espaço da janela perspectica de Alberti, numa grelha de pixels que altera a escala e os limites do enquadramento visual através de lentes *zoom in/ zoom out* (Friedberg, 2009). Permite a navegação intuitiva sobre o desenho através de uma dilatação do espaço. Há uma sucessão de tamanhos reais e a escala 1:1 do ecrã deixa de ser o enquadramento. Alterna entre uma visão panorânica e a visão do detalhe. A perspectiva como forma simbólica (Panofsky, 1993) é adaptada aos novos tempos. A simples alternancia de posições, paisagem e retrato, incorporada no *tablet*, também alteram a escala do desenho.

Existe, por outro lado, uma ampliação de possibilidades de alteração da janela do desenho, com derivações de primitivas. Tais como edição de desenhos por multiplicação de *layers* e utilização de funções como "apagar", "voltar atrás", "copiar", "cortar", etc. Uma mala de ferramentas que estimula a combinação fragmentada de marcas gráficas por camadas. A borracha digital adquire espessuras diferentes (até 512 px.) e a eliminação de erros não deixa marcas.

As caracteristicas tradicionais do suporte tendem a se uniformizar. A folha digital não tem verso e perde a textura (Gomes *et al.*, 2012). Não há necessidade de deixar secar a tinta.

4. Os *iDesenhos* de Observação

A expressão e a precisão gráfica dos *idesenhos* de Mónica Cid apresentam um conjunto de caracteristicas visuais constantes, com recurso a dois elementos da gramática de desenho: a linha como contorno e a mancha como massa/ luz. Ainda que a aplicação *Brushes* apresente 14 tipos de tramas editaveis (tamanho, densidade, intensidade, ângulo e espaçamento), as diferenças nos parâmetros dos riscadores dos desenhos digitais de Cid não apresentam grande diversidade. As escolhas de geometria da pincelada e as espessuras de linha e mancha mantêm-se regulares, no mesmo desenho e entre desenhos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

No contorno, predomina a linha preta de espessura fina e regular, com redução de espessura apenas em elementos de escala decorativa. A intensidade da linha não varia, apresentando uma linha opaca e uniforme. Para além da geometria binária, a expressão da linha é rápida, enérgica, orgânica e espontânea, como se vê na Figura 2 · O traço gestual de Cid é a estrutura dos seus desenhos, repartida por 3 elementos: a perspectiva da cena, a localização das figuras e descrição da forma.

O movimento enérgico da linha monocolor alterna com a mancha de cor, numa paleta de matizes e saturações, que surgem como variações de luz no preenchimento do espaço e da forma (Figura 2). A posição da figura humana e o desenho da luz parecem estar no centro da investigação gráfica da desenhadora, nos temas de paisagem e espaço interior (Figura 3). Através da mancha, recria o negativo da luz e as relações de claro-escuro ou contraste para marcar a profundidade do espaço. Nos desenhos predominam as manchas das silhuetas humanas com demarcação do contorno (Figura 4). Desta forma, distinguem-se dois tipos de manchas principais: a mancha-fundo e a mancha-figura. As alterações de luminosidade, seguem uma gradação de aberturas de luz e zonas de penumbra, com sobreposição de pinceladas digitais de intensidades diferentes, por manipulação do valor e transparência de uma mesma cor, como se exemplifica na Figura 5.

A articulação entre linha e mancha, não segue um padrão. Faz-se alternadamente com marcação de fundo através da mancha e sobreposição da linha, ou de forma inversa, por definição volumetrica do contorno e o seu preencimento por mancha de cor.

5. A Intencionalidade da Acção: O Olhar e o Gesto do Desenhador

A parâmetrização controlada do riscador e a folha digital como lente alteram também a direcção e intencionalidade do olhar do desenhador. Uma experiencia de atenção dividida que navega entre partes do desenho, e o interface que sobrepõe-se ao desenho. As frequências de sacadas e a fixação visual adaptam os padrões de percepção e atenção foveal da desenhadora às particularidades dos novos media, modificando os tempos de observação e de representação (Goldstein, 2010).

Mónica Cid (2013) apresentou uma conferência, no TED^{x}FCTUNL, intitulada "Captar um momento através do desenho". Este título aponta para ideia de experiencia da consciência nos termos da redução fenomenológica (Merleau-Ponty, 1994). A particularidade da cena e do instante da posição da figura humana. Porque independentemente da natureza do suporte, o desenho requer tempo. Por exemplo, com o mesmo iPad, o registo de uma mesma cena através da fotografia e do desenho têm durações diferentes. Segundo Treib *et al.* (2008), a fotografia capta um momento que nunca mais se irá repetir, enquanto que o desenho mostra um momento que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

nunca existiu. De igual modo, no instante decisivo, "A fotografia é uma acção imediata; o desenho uma meditação." (Cartier-Bresson, 1996: 35). Por isso, o desenho é também o processo e o movimento dos gestos. Enquanto que no suporte físico esta coreografia de decisões desaparece, o desenho realizado com a aplicação *Brushes*, permite gravar a sequência dos registos numa espécie de memória da acção (Figura 5). O momento de cada marca. A possibilidade de tornar visível o percurso gráfico.

Em Mónica Cid, a construção dos desenhos segue, tendencialmente, uma sequência do geral para o particular, no sentido da continuidade sugerida por Ruskin (1991), numa dupla metodologia: o volume é contínuo, na procura da montagem dos elementos do espaço, enquanto que o detalhe é aditivo como ilustra a Figura 10 · Cid utiliza, ainda, os princípios da animação para descrever o movimento presente, através das potencialidade das *layers*, mantendo o cenário do desenho original e alterando a posição das figuras. Por outro lado, a leitura de imagens em écrã caracteriza-se por uma aceleração e urgência, com uma busca rápida, esquemática e funcional, com menos pausas e maior número de sequências sacadicas (Manhartsberger e Zellhofer, 2005). Estes trajectos rápidos comprimem a a análise e retoma os perigos da fruição desatenta defendida por Benjamim (1992).

Também, o acesso e armazenamento de desenhos tem sofrido significativas alterações, com os servidores *online* com computação em nuvem (Campbell *et al.*, 2013). Com o acesso móvel à internet com recurso ao wi-fi/ 3G, torna-se fácil partilhar os desenhos em tempo real. Com a *web 2.0*, generalizou-se o diário gráfico digital, através da blogosfera e das redes sociais. Mónica Cid mantém, neste espírito de partilha, um blog activo (monicacidcadernos.blogspot.pt) e a uma página de facebook onde mostra os seus desenhos e videos.

Conclusão

Conclui-se que Mónica Cid adapta e investiga vários aspectos do desenhar, através de recursos digitais: i) o ecrã táctil como filtro e a *app* como novo estirador; ii) o riscador como selecção por segmentação de parâmetros visuais, como a geometria, cor, espessura e intensidade; iii) alteração de escala e dos limites de enquadramento através de lente *zoom in/ zoom out*; iv) recorte, eliminação e edição de desenhos por multiplicação de *layers*; v) gravação do acto de desenhar como memória do percurso gráfico; vi) armazenamento e partilha *online* de diário gráfico digital.

Os *idesenhos* de observação mostram aspectos gráficos comuns. A linha de contorno é gestual com espessura e intensidade uniformes, e a mancha de cor tem diferentes espessuras e pinceladas com gradação tonal. A função da linha é marcar a perspectiva do espaço e detalhar a forma e a figura humana, enquanto que a função da mancha e da cor é descrever a luz, a sombra e o contraste. A fixação fenomenológica

do momento (Husserl, 1990), através da intencionalidade do olhar da desenhadora, dos tempos de representação e da leitura visual, torna o desenho num documento de pesquisa não linear e a experiencia de desenhar, nas palavras da desenhadora, "um crescimento pessoal, à parte de um crescimento profissional." (Cid, 2013).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Benjamin, Walter (1992) *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editora. ISBN: 978-857-866-054-3

Campbell, Richard; Martin, Christopher e Fabos, Bettina (2013) *Media & Culture: Mass Communication in a Digital Age*. USA: Bedford/ St. Martin's. ISBN: 978-1-4576-2831-3

Cartier-Bresson, Henri (2004) *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1958-0

Conci, Aura; Azevedo, Eduardo e Leta, Fabiana (2008) *Computação Gráfica: teoria e prática*. volume 2. Rio de Janeiro: Editora Campus. ISBN: 978-85-352-2329-3

Derdyk, Edith (org.) (2007) *Disegno Desenho Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. ISBN: 978-85-7359-645-8

Friedberg, Anne (2009) *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. USA: MIT Press. ISBN: 0-262-51250-5

Furtado, José Afonso (2003) *O Papel e o Pixel*. [Consult. 2014-01-17] Disponível em <URL: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema3/cdif_05.pdf>

Goldstein, E. Bruce (2010) *Sensation and Perception*. USA: Cengage Learning. ISBN: 0-534-63991-7

Gomes, Catarina; Madureira, Marta e Tavares, Paula (2012) *Do Desenho Tradicional ao Desenho Digital Um Caso Estudo Wreck this Journal vs Wreck this App*. [Consult. 2014-01-14] Disponível em <URL: https://www.academia.edu/3993335/DO_DESENHO_TRADICIONAL_AO_DESENHO_DIGITAL_UM_CASO_DE_ESTUDO_Wreck_this_Journal_vs_Wreck_this_App_>

Hawks, Phil (2010) *The relevance of tradicional drawing in the digital age. in Electronic Visualisation and Arts Conference*. London: BCS. [Consult. 2013-12-17] Disponível em <URL: http://www.bcs.org/upload/pdf/ewic_ev10_s13paper2.pdf>

Husserl, Edmund (1990) *A Ideia de Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413778

Huyghe, René (1994) *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand Editora. ISBN: 972-25-0834-2

Manhartsberger, Martina e Zellhofer, Norbert (2005) *Eye tracking in usability research: What users really see*. [Consult. 2014-01-17] Disponível em <URL: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.94.2949&rep=rep1&type=pdf>

Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2293-7

Molina, Juan José Gómez (2002) *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 84-376-2020-1

Panofsky, Erwin (1993) *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0886-8

Rawson, Philip (1987) *Drawing*. USA: University of Pennsylvania Press. ISBN: 0-8122-1251-7

Xu, Wei (2012), *Drawing in the Digital Age, an observational method for artists and animators*. USA: SYBEX. ISBN: 978-1-118-17650-4

Ruskin, John (1991) *The Elements od Drawing*. London: The Herbert Press. ISBN: 9780713682939

Treib, Mark (org.) (2008). *Drawing/ Thinking — Confronting an electronic age*. USA: Routledge. ISBN: 0-415-77560-4

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Rubens *on the beach*

Rubens on the beach

SHEILA CABO GERALDO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, pesquisadora em Artes Visuais. Graduaçãoem Desenho e Plástica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É bolsista de pesquisa PROCIÊNCIA na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também é professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Artes (ART), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), Rua São Francisco Xavier, 524, 11° andar, bloco E, sala 11.007, Maracanã CEP 20550-010 Rio de Janeiro/RJ, Brasil. E-mail: sheicg4@gmail.com

Resumo: Na análise das pinturas *Rubens on the* beach, de 1978, e *Rubens on the Beach II*, de 2007, de Carlos Zilio, constata-se que na primeira versão há na pesquisa do gesto artístico a marca da repressão política brasileira, assim como das tentativas irônicas de libertação da arte e da cultura condenadas ao moderno. Na segunda, o gesto se amplia e se afirma como fabulação, o que não deixa de ser uma maneira de utopia e transformação.
Palavras chave: pintura / experimentação / ironia.

Abstract: *In the analysis of the two Carlos Zilio paintings: Rubens on the beach (1978), and Rubens on the Beach II (2007), it appears that in the first version there is in the artistic gesture a label of the Brazilian political repression, as well as attempts ironic liberation of art and culture doomed to modern. In the second, the gesture is extended and states as fabulation, which is nonetheless a way to utopia and transformation.*
Keywords: *painting / experimentation / irony.*

1. Memória e fabulação

A pintura *Rubens on the beach II,* de Carlos Zilio, realizada em 2007 (Figura 1), contém uma densa conjugação de temporalidades, correspondentes não só a importantes momentos da produção do artista, mas também da arte e da cultura brasileiras. Coincidem nessa conjugação os abalos que conformaram a modernidade da arte na terra de Pindorama (Andrade, 1928), mas também as

fissuras adversas (Oiticica, 1967) da contemporaneidade. São momentos reativados como memória voluntária, por citação histórica e teórica da arte, ou involuntária, por gesto impulsivo, em que aflora toda uma fabulação subjetiva (Geraldo, 2011).

A mais forte referência temporal ativada nos remete ao ano de 1978, quando pinta a primeira versão de Rubens *on the Beach*. O final dos anos 1970 foi um período de profundos questionamentos e ousadas mudanças para o artista. Zilio havia participado da conturbada movimentação cultural e artística dos anos 1960, no Rio de Janeiro, tendo exposto nas seminais mostras *Opinião 66* e *Nova Objetividade*, de 1967, que seguiu o lema "Da adversidade vivemos", como escreveu Hélio Oiticica no catálogo. Nessa última, Zilio participou com *Coisificação, Visão total e Reina tranquilidade*, objetos que se poderia entender como verdadeiros manifestos de antiarte, no sentido desenvolvido por Mario Pedrosa, que não são apenas contra a arte do passado, mas criam "novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de proposicionista ...ou mesmo educador" (Oiticica, 1967) (Figura 2).

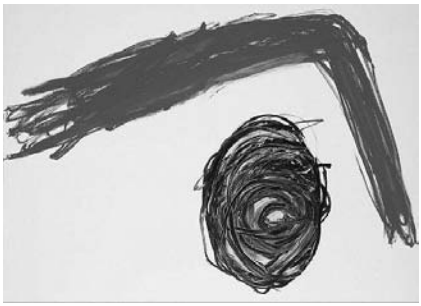
Tendo a arte concreta e neoconcreta, desde a década de 1950, especialmente com Lygia Clark, problematizado o plano do espaço pictórico, desestruturando o quadro tradicional, há, a partir de então, acelerados processos que chegam à década seguinte, como os de Antonio Dias e Rubens Gerchman (Oiticica, 1967), em que a quebra da estrutura do quadro vem associada ao que Mario Schemberg (Oiticica, 1967), chamou processo realista, ou seja, vem associada a mensagens sociais. A participação de Carlos Zilio na exposição de 67 — que mudou definitivamente as aspirações da arte moderma brasileira, incluindo-a no contexto contemporâneo internacional —, insere-se, dessa maneira, no que foram as premissas realistas da Nova Objetividade, ou seja, a "tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete", mas também a tomada de posição "contra...o conformismo cultural, politico, ético, social...." (Oiticica, 1967) (Figura 3).

2. Tomada de posição.

Como artista que se coloca no debate da arte no final da década de 1960, Zilio envolve-se nas turbulências politicas da época assumindo radicalmente a "tomada de posição". Em 1968, descrente das utopias das vanguardas e do potencial transformador da arte, adere efetivamente à militância em uma organização armada, que combatia a ditadura militar. Com o Ato Institucional Nº 5 passa para a clandestinidade. Ferido em uma ação, foi preso em 1970, permanecendo encarcerado até meados de 1972. Entre 1967 e 1970 Zilio havia abandonado toda atividade referente à arte (Zilio, 1997). No presidio volta a desenhar

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





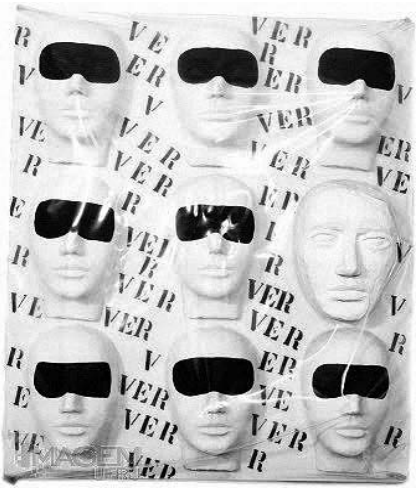


Figura 1 · Carlos Zilio. Rubens *on the Beach* II, 2007.
Figura 2 · Carlos Zilio — Visão total, 1966.
Figura 3 · Carlos Zilio — Lute (marmita), 1967.

e pintar como uma forma de depoimento autobiográfico (Figura 4). Depois da experiência traumática da prisão, em que sua vida esteve em alto risco, passa a procurar formas de retomar o ritmo da vida, em uma reinvenção de si, assim como de retomar a produção de arte interrompida. São desse período as fotografias da série *Para um jovem de brilhante futuro* (1973), a instalação *Espaço-Vida*, em que uma placa retangular de madeira branca é a base para pregos desordenados (1973), e os seis desenhos Paisagem (1974) que alinham esses pregos. Esses foram alguns dos trabalhos apresentados na primeira exposição depois da prisão, em 1974, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, em que Paulo Sergio Duarte observa uma certa vontade de ordem aliada à permanência da crítica social, ambas coroadas por um humor irônico, que vai perpassar grande parte de sua obra (Figura 5).

3. Desconcerto

Tendo estudado com o pintor Iberê Camargo no início dos anos 1960, em 1976, já exilado em Paris, pressionado pela persistente vigilância da repressão política brasileira, passa a investigar a obra de Cézanne e, assim, a pintura volta a se apresentar como uma possibilidade. Fez parte também dessa opção a memória das condições da arte no Brasil (Zilio, 1997), ativada por sua condição de estrangeiro, o que o faz refletir sobre a busca da identidade cultural e artística no país "condenado ao moderno", como escrevera Mario Pedrosa discutindo o que chamou de pós-moderno nos anos 1960.

Ainda em 1974 Zilio havia feito uma viagem a Paris, onde vivia seu amigo Paulo Sergio Duarte. Foi Paulo Sergio que o levou a ver a ópera de Phillip Glass, *Einstein on the beach*, na montagem de Robert Wilson. Segundo depoimento do artista, a música, a encenação e a dança o deixaram desconcertado. O título da ópera ficou em sua cabeça como algo ligado à ironia e à transgressão (Zilio, comunicação pessoal, janeiro 2014). Assim, em 1978, Rubens toma o lugar de Einstein no título da pintura, que Zilio empresta de Glass e Wilson. Havia lido nos escritos de Cézanne sobre Rubens, o que o faz perceber que "Rubens era matéria (óleo/ cor de pele) e um vermelho que organiza sempre o conjunto". Tanto o quadro de 1978 quanto o de 2007 ficam, dessa maneira, no emaranhado que liga Cézanne, Rubens, Glass e Wilson, ou seja, entre a sobrevivência da pintura, a transgressão na arte e uma desconcertante ironia.

Em meio a questionamentos sobre a ontologia do gesto artístico, que estudava em Cézanne, passa a fazer a série de pinturas em que o tempo é assumido como objeto primordial de investigação, o que o leva à proximidade da arte e da pintura com a história e a memória. É dessa maneira que Zilio faz *Mecanismos*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 4 · Carlos Zilio — Fixação, 1970.
Figura 5 · Carlos Zilio. Para um jovem de brilhante futuro. 1974.

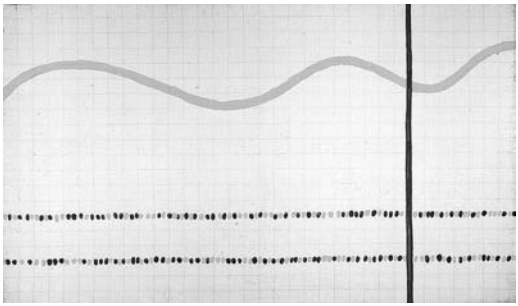
Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

do tempo (1978), *Tico-tico no* fubá (1978) (Figura 6) e a primeira versão de *Rubens on the beach* (Figura 7, Figura 8), em que as verticais vermelhas agem como intervalos sequenciais, remetendo à organização pela cor vibrante de Rubens, mas também aos ruídos e fissuras que distorcem a ordem, como a relatividade espácio-temporal de Einstein, que Glass e Wilson absorvem na ópera. Ao tempo sequencial do vermelho — que em si sofre a distorção do gesto na linha mais espessa — opõe-se, ainda, como interferência, a linha sinuosa azul, ativando na memória além do movimento da água do mar e das ondas na praia, o subjetivo neoconcreto, que amolece o rigor concreto. Mas essa é uma linha interrompida, que deixa no ar a pergunta pelo futuro da arte e da humanidade, como certa melancholia percebida na foto de Einstein à beira da praia, mas que também remete ao monge de Caspar Friedrich.

Já na retomada de 2007, a linha alargada e vermelha, como uma dobra sobre o redemoinho de linhas pretas, sublinha e protege o gesto sem fim da forma circular, carregada de tensão, tal qual "massa de serpentes moventes", como escreveu Aby Warburg sobre as imagens temporalmente sobrecarregadas e densamente tensionais. É nessa época que aparecem com mais intensidade as formas de repetição gestual, cuja referência, nomeada pelo artista em uma série de pinturas de 2005 e 2006, são as Banhistas, de Cézanne. A opção pela pintura, como dito anteriormente, teve como um dos marcos importantes a possibilidade de se aproximar melhor da pintura de Cézanne, o que lhe foi facilitado pela mostra *O ultimo Cézanne*, organizada por Willian Rubin, em 1978. Voltando-se para a dúvida cezanniana, volta-se, com gesto tenso, para o tempo da busca de solução apaziguadora, jamais alcançável, que retorna, como trauma, sobretudo quando as ideologias utópicas modernas se perdem no mundo marcado pelas imagens em profusão, em sua maioria esvaziadas de potência estética transformadora. Para Zilio, a pintura agora é experimentação, aprendizado e, como diz, prazer. "Existe prazer...em aprender um ofício que parece estar desaparecendo...."

Com o fim do projeto utópico moderno, escreve Rancière, passou-se a tentar novos modos de agir e pensar que apontassem para uma zona de indeterminação acionada pelo jogo, em que as experiências da vida e da arte pudessem encontrar expressão. Pintar pareceu a Zilio, como a Cézanne, esse jogo de reinvenção de si, que é o jogo de reinvenção da arte e da cultura, mas, sobretudo, de reinvenção do tempo no gesto, onde se cruzam muitos agoras, como defende Walter Benjamin. Repintar e repintar Cézanne, Matisse, Rubens foi e tem sido também repintar sua própria experiência e memória como artista e como pintor fabulador, atingindo, como escreveu Georges Didi-Huberman em outro

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



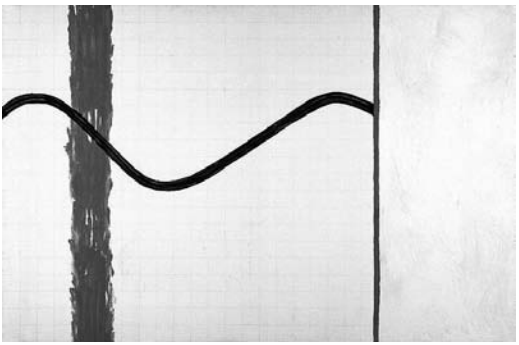




Figura 6 · Carlos Zilio — Tico-tico no fubá, 1979.
Figura 7 · Carlos Zilio. Rubens *on the beach*, 1978.
Figura 8 · Carlos Zilio. Anita Schwartz Galeria de Arte, 2008.

contexto, mas que parece caber aqui, o "coração dos hiatos de significação". Um projeto talvez ainda utópico, considerando-se que a utopia tenha deixado de ser aquela teleológica, constituindo-se como uma constelação de pequenos, subjetivos e " intensos corpos reais propulsores de transformações".

Referências

Andrade, Oswald (1928) "Manifesto Antropófago. Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha", *Revista de Antropofagia,* Ano 1, No. 1, maio de 1928.) [Consult. 2014-23-01] Disponível em http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm

Deleuze, Gilles &Guatarri, Felix(1996) *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Duarte, Paulo Sergio (2006) "Crítica da razão executiva." In *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify.

Geraldo, Sheila Cabo (2011) "Memória e Fabulação". In *Carlos Zilio: paisagens 1974-1978*. Curadoria. Sheila Cabo Geraldo e Luiz Claudio da Costa — Rio de Janeiro: UERJ, Decult,. Catálogo.

Oiticica, Hélio (1967) "Esquema Geral da Nova Objetividade." In *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, Catálogo.

Pedrosa, Mario (1981) "Arte ambiental, arte moderna, Hélio Oiticica" In. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva

Warburg, Aby. (2005) "Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte". *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj. Nº 8, julho. Tradução Jason Campelo.

Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34.

Zilio, Carlos (1997) *A querela do Brasil*. 2° edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Um Olhar Eu nos Nós de Deborah Colker

An in-depth look at Deborah Colker's knots

SILVIA REGINA RIBEIRO*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Professora e pesquisadora, Educação Física e Dança. Graduada em Educação Física pela Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo (UMC); Especialista em Treinamento Esportivo, UMC. Mestre em Ciências pela Universidade do Vale do Paraíba- SP. Mestre em Educação e Semiótica, pela Universidade Braz Cubas; Doutora em Engenharia Biomédica, pela Universidade do Vale do Paraíba-SP.

AFILIAÇÃO: Investigadora independente. E-mail: sribeiro2908@gmail.com

Resumo: O objetivo deste estudo é de apresentar uma análise reflexiva da obra "Nó" (Colker, 2005), de modo a dimensionar as vivências corporais na construção de um Ser Corpo-ação na contemporaneidade. Fundamentados na fenomenologia de Merleau Ponty, histórias de vida de Madalena Freire, e Motricidade Humana de Manoel Sergio, as vivências corporais deste Corpo percebido em Nós, são capazes de exercitar o atar e dasatar para sua motricidade.

Palavras chave: Corpo / Desejo / História de vida / Motricidade.

Abstract: *The objective of this study is to present a reflective analysis of the play "Knots" (Colker, 2005) with the purpose of evaluating the impact of body experiences on the development of a Body-Action Human Being in the contemporaneity. Based on Merleau Ponty's phenomenology, Madalena Freire's life stories and on Manoel Sergio's Human Kinetics, the experiences this body we perceive as part of ourselves live can exercise it through the tying and untying towards its motricity.*

Keywords: *Body / Desire / Life History / Motricity.*

Introdução

O ser humano tem necessidades e *desejos* os quais precisam ser supridos, por uma questão a priori de sobrevivência, uma vez que "...o homem vive e se relaciona com o mundo e nele e através dele apreende (Merleau-Ponty, 1999: 53).

O Corpo é dotado de capacidades- inatas, que permite o desenvolvimento de habilidades- apreendidas, as quais se integram primariamente nos domínios cognitivo, sócio-afetivo e motor; onde este somatório compõem o próprio sujeito, Somos o Corpo (Freire, M. 2000: 02).

Num recorte mais profundo, este Corpo-sujeito estabelece tramas de Nós em sua trajetória de vida que constrói a partir da ressignificação de suas próprias experiências. Desde a concepção o Corpo está atado ao ventre materno e alí passa quarenta semanas, se construindo em movimentos crescentes, perceptíveis, respondendo e interagindo com as sensações externas; até que a necessidade e *desejo* de espaço, fazem os movimentos serem cada vez menores e ser necessário um desatar para nascer. É a natureza humana... busca eterna pela trancedência, a primeira motricidade do ser.

Motricidade esta que nos remete as palavras de Sergio, M. (1992: 93):

> *...a motricidade humana não acontece por acaso, e seu estudo científico traz ao ser humano uma fundamentação teórica de identidade, que permite contribuições importantes à compreensão da vida humana, em toda sua plenitude e identidade.*

No nosso entendimento o Corpo sujeito experimenta nas suas relações com o mundo este atar e desatar Nós, que o faz singular a partir das ressignificações que estabelece de suas experiências sensíveis e motrizes que constrói em sua história de vida.

Se o homem é ser uno e sensível (Santin, 1995) e está presente no mundo com seu Corpo, e através dele se relaciona, movidos pelo *desejo* de transcendência (Merleau Ponty, 1999), suas ressignificações que o fazem singular são alimentadas pelas possibilidades de vivências.

Neste discurso, nos parece que o *desejo* é a mola propulsora humana. Fundamentados na fenomenologia e corporeidade, no 1º Ato, analisamos *o eu Nó Comigo*, numa tentativa de se perceber Corpo intencional e motriz, e no 2º Ato, delimitado pelo aquário em cena, fazemos um olhar retrospetivo da história de vida do Corpo, percebendo o sentido dos *Nós vividos* e ressignificando novos atares e desatares.

Neste mundo dos sentidos, discorreremos nosso texto, partindo do *desejo* como forma do Corpo estar vivo e estabelecer as relações com o mundo, frente a obra *Nó* (Deborah Colker, 2005), bailarina e coreógrafa brasileira, aclamada pela crítica nacional e internacional. O *desejo* é necessidade humana, é o que caracteriza o estar vivo; e em "Nó" a coreográfa transforma em dança o *des*ejo humano.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Primeiro Ato: um olhar para eu Corpo

No emaranhado das 120 cordas (Figura 1), corpos que se aprisionam e se libertam, dançarinos entrelaçados...Vislumbramos a narrativa do homem como ser carente dos outros e do mundo; e da sua transcendência como uma "...intencionalidade operante (Merleau Ponty, 1999)".

Um Nó primariamente é uma ação motora que o Corpo sujeito intencional o faz. Nas palavras da autora da obra, Deborah Colker (2005):

> *Um nó é um movimento, pois para isso precisamos atar, unir outras partes. Apesar de não contarmos nenhuma história, as cenas não são abstratas, pois podemos vislumbrar ações e constelações muito concretas atrás delas.*

O Corpo se relaciona com um mundo através de suas percepções sensoriais: os olhares, o sabor, o cheiro, os sons, a propriocepção; e suas ações são suas respostas no espaço que interage.

O estar atado configura no Corpo-ação o *desejo* deste Nó que traz a tona todas as inCORPOrações em algum momento no seu mundo vida de estar atado, desejando apertar ou desvencilhar desta amarra. Somos mediados pos *Nós,* percepções e laços afetivos que nos amarram, aprisionam, nos dão segurança, puxam, ligam ou nos libertam para outro estado com novas ou velhas cordas com novos emaranhados, sutis ou de marinheiro com significados tatuados corpóreos.

Todas estas informações são ressignificadas por este Corpo que o faz como é, nas palavras de Freire, M. (2000:01): " Somos o que somos, somos o que sentimos, somos o que pensamos, somos o que desejamos, somos o que fazemos mediados por gestos e movimentos, somos nosso Corpo".

Divagamos pelos Nós sutis como aqueles necessários para nossas experimentações que não foram no momento significativos para as amarras, escolhemos por influência de algum outro emaranhado não atar, mas apenas experimentar, desfrutar ou se abster permanecendo presentes no contexto. Vivência rica e exercício da motricidade, pois a negação caracteriza a opção de ser Corpo, nas palavras de Freire, M., 2000:02.: " Nosso Corpo nos retrata e nos expressa, ao mesmo tempo que nos expressamos por ele. Expressamos entrando ou não em comunicação com o outro."

Num outro extremo estabelecemos Nós de marinheiro, tatuando no Corpo e insistindo em manter; apertando e aprimorando novas percepções, ou tentando desfazer o que este Nó nos proporciona, podendo ao longo da trajetória o torná-lo sutil...a partir das vivências e experimentações...vivemos em Nós, desejos e afetos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Neste percurso de vida, atamos e desatamos Nós, rompemos e recomeçamos, "... vestimos e despimos as tatuagens que nos inCORPOram, construímos e destruímos, e cada processo é único, não há como roubar a experiência vivida do Corpo (Ribeiro, 2006: 10)."

Neste mesmo ato, algumas vezes Corpos seguram as cordas, nos quais outros Corpos se equilibram ou se movimentam na corda vertical ao mesmo tempo que outros buscam novas formas de se enrolar, desenrolar ou se segurar nas cordas. Este recorte do espetáculo, nos remete para o ciclo de apreensões da nossa vida com o outro, nossos modelos de Corpos significativos, o contexto onde este Corpo vive e estabelece as relações com sua construção. Nas palavras de Foucault (2000:22):

> *... sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.*

Conflito este imprescindível para as apreensões e possibilidades de escolhas, só podemos optar se conhecer, experenciar, só desejamos o que conhecemos.

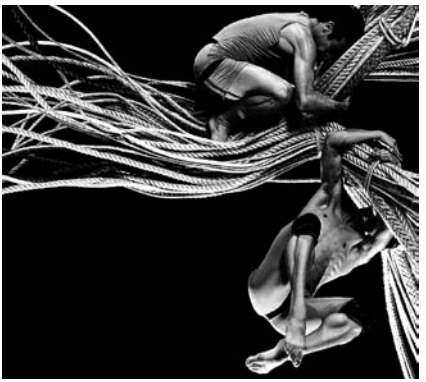
Ainda neste mesmo pensamento e neste mesmo ato, uma mulher presa pelos cabelos, em movimentos de rédeas de cavalo e bailarinos sendo direcionados, nos remete para a educação dos Corpos na contemporaneidade, onde o espaço em que culturalmente se aprende não permite movimentos corpóreos.

> *O que podemos esperar de quem passou toda sua vida sentado, apenas ou quase só ouvindo o que e como as coisas devem ser sabidas?... Não poderíamos nos surpreender que o traço mais característico em nós impresso seja a passividade diante não só do conhecimento a ser conquistado, como também de todos os fatos que se desenrolam a nossa frente* (Caniatto, 1985: 90).

E então, na nossa trajetória reflexiva percebemos que ainda somos educados e treinados para a imobilidade e passividade, onde a dicotomia cartesiana se opõe a motricidade, uma vez que no nosso entendimento o *desejo* não pode ser passivo.

E divagamos que o mais cruel Nó é o imperceptível para os sentidos do ser que não se percebe atado. Talvez o poder do contexto que o envolve o educa para adormecer e simplesmente se abster de todas as outras possibilidades que sua natureza permite, onde qualquer movimento a mais é negligenciado em nome a algum estereótipo formulado de outros Corpos; o que nos exime de ser

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



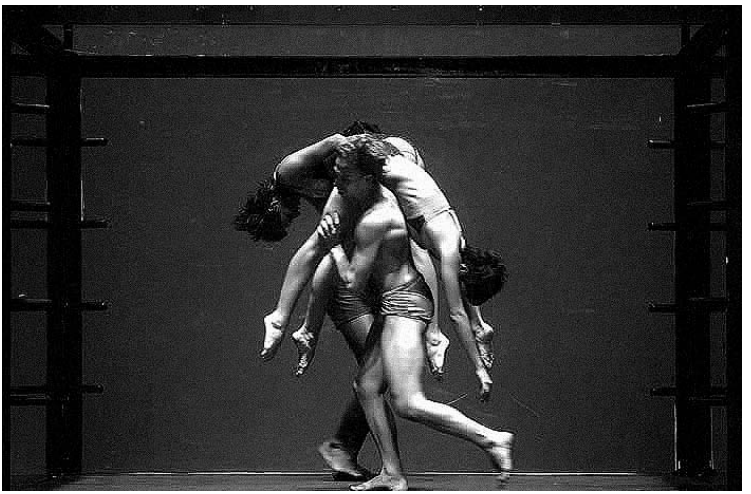


Figura 1 · Fotografia do 1° Ato do espetáculo "NÓ" Foto Companhia de Dança Deborah Colker, Rio de Janeiro, Brasil (2005).
Figura 2 · Fotografia do 2° Ato do espetáculo "NÓ" Foto Companhia de Dança Deborah Colker, Rio de Janeiro, Brasil (2005).

Corpo desejante. Nas palavras de Foucault (2000: 45): "...o Corpo é usado como instrumento de disciplina e manipulação dos poderes vigentes na sociedade."

O que nos faz rogar para um desvencilhar do invólucro de paradigmas que adestram corpos (Foucault, 2000), em busca de maior subjetividade nas relações humanas (Martins, J, 1992:, Bicudo & Espósito, 1997).

O mundo é amplo de possibilidades e apreensões que são podadas ou amarradas na mesma intensidade que não nos permitimos ser Corpo, viver nossa motricidade, viver nosso desejo uno e intencional que estabelecemos a partir das nossas relações, dos afetos às coisas.

A nossa análise propõe que ao mesmo tempo que a vivência motriz na corda é rica e singular, cria maiores possibilidades no olhar e experimentar connosco outros Corpos se movendo. Alinhavamos este primeiro Ato com o se perceber Corpo intencional, motriz, com livre arbítrio para enrolar ou desenrolar, amarrar ou desamarrar, a partir de seus desejos e necessidades... o eu Nó Comigo.

2. Segundo Ato: Um olhar para nosso mundo vida

O segundo ato, nos atrela a um olhar sobre nossa história de vida, uma reflexão sobre os emaranhados de Nós. Amparados em Freire, M. (2000), carregamos no nosso Corpo as marcas de nossos sentimentos, crises, conquistas, impasses, nossa história.

Num aquário gigante (Gringo Cardia, 2005), onde os bailarinos se enlaçam, se atraem e se opoem, se atam e se desatam, exacerbando os *desejos em ações* em movimentos leves, fortes, fluentes, diretos, rápidos e lentos... refletimos a história do Corpo. É um cenário do nosso mundo vida, que nos obriga a reflexão do que somos neste espaço, o que parece nos elucidar a percepção do ser Corpo (Figura 2).

O aquário nos delimita num espaço nosso...onde se desatar e se lançar é vivenciar o desvencilhar das forças gravitacionais conhecidas... o eu Corpo sem amarras... e nos segundos seguintes perceber inusitadamente outro espaço ou outro Corpo. Fazer por si ou depender do outro, ter mais força para segurar, ou maior prazer em deixar desvencilhar.

Em um outro recorte no espetáculo corpos se movem e se acotovelam contra a parede do aquário, não deixam o outro escapar... Nos parece exercício de estar junto, seja dominador, cuidador ou dominado, a duração do tempo que unem estes laços trazem a tona percepções sensoriais de cheiro, gosto, audição, visão e propriocepção presentes naquele momento. Percepções estas entrelaçadas em outros Nós deste Corpo em suas vidas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Olhar para nosso Corpo é refletir... nas palavras de Perrenou (1999: 08):

> *...a construção de competências é inseparável da mobilização dos conhecimentos com discernimento, em tempo real, a serviço de uma ação eficaz...os esquemas constróem-se ao sabor de um treinamento, de experiências renovadas, ao mesmo tempo redundantes e estruturantes, treinamento este* tão mais eficaz se associado a uma postura reflexiva".

No nosso entendimento, a competência se revela na ação, é na reflexão-da-ação que podemos nos perceber Corpo nas ações cotidianas exercitando capacidades e potencialidades. A vivência singular e com o outro nos faz perceber quais são os Nós que nos asseguram, acalentam, ou nos aprisionam nos dando o querer desejado.

E a ciência precisa se valer do mundo dos sentidos, para resgastar o entendimento destes Corpos e suas construções com as coisas do mundo; pois são estes Corpos que constróem as pontes, projetam tubulações, e desenvolvem novas tecnologias. Fundamentamos estes pensamentos à partir de Levi-Strauss, no ensaio entre o Mito e a Ciência (ap. Novaes, 1997: 09):

> *... a ciência voltou as costas para o mundo dos sentidos, o mundo das paixões e desejos, o mundo que vemos e percebemos. O mundo sensorial é ilusório; real seria o mundo das propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o mundo dos sentidos.*

Cada vez mais percebemos que as relações que temos com outros Corpos nos faz o Corpo que Somos: passivos, ativos, amargos, doces, sonhadores, derrotados, seguros, inseguros, objetivos, mediadores; um universo de ações humanas co-dependentes das experiências sensíveis que estabelecemos com as vivências motrizes.

Alinhavamos este segundo ato de olhar de frente para o aquário com o se perceber Corpo nas diferentes nuances da trajetória de vida, como expectadores visitando nossa história de vida: o eu Nó com nossa história.

Considerações Finais

No nosso entendimento, as relações humanas com o mundo exterior, que faz o se perceber Corpo nos diferentes espaços que vivenciam, onde quanto maior o número de relações, maiores as possibilidades deste Corpo-ação.

O mundo sensível tem que ser escopo da ciência, não podemos mais nos apegar tão somente a probabilidade de 0,05 para determinar os estados de aprendizagem e contribuições para um melhor viver Corpo na nossa vida.

O atar e desatar Nós são ações motoras que fazemos de forma contínua nesta nossa trajetória, e que quanto mais vivenciados, ressignificados e inCORPOrados nos fazem se conhecer e ser mais perspicazes em escolher as cordas, os Nós e o momento de ate e desate nos diferentes contextos. A possibilidade do exercício da motricidade do Corpo-sujeito atar, desatar e construir outros emaranhados o faz Corpo-ação na sua história de vida.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bicudo, Maria Aparecida Viggiani (1997) *Pesquisa Qualitativa em Educação: um enfoque fenomenólogico*. Piracicaba: Unimep.

Caniato, R. (1985) "Ato de fé ou conquista de conhecimento?" *Educação e Sociedade*. São Paulo: Cortez.

Colker, Deborah (2005). In www. ciadeborahcolker.com.br.

Foucault, M.(2000). *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes.

Freire, Madalena (2000). "Sinais do Corpo" *Revista Diálogos*. São Paulo. Ano III, N 7.

Gringo Cardia (2005). In www. ciadeborahcolker.com.br.

Martins, Joel (1992)Um enfoque fenomenológico no currículo: educação como poésis. São Paulo: Cortez.

Merleau-Ponty (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Perrenoud, Phelippe.(2002). *A prática reflexiva no ofício dom professor*. Porto Alegre: Armed.

Ribeiro, Silvia Regina (2006) *O lugar do Corpo na Educação*. Dissertação de Mestrado. Educação, Semiótica e Tecnologias, Universidade Braz Cubas. Mogi das Cruzes-SP- Brasil.

Santin, Silvino (1995). *Educação Física, Ética, Estética e Saúde*. Porto Alegre: R.G.S:

Sergio, Manoel (1992). *Perspectivas na motricidade*. Motricidade humana: um paradigma emergente. In Educação Física e Esportes- Perspectivas para o século XXI. Campinas: Papirus:

Nóvoa, António (Ed.) (2001) *Vida de professores*. Porto: Portugal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Leonel Moura: sobre criar artistas, provocações e perspectivas

Leonel Moura: about creating artists, provocations and perspectives

SORAYA BRAZ* & FÁBIO OLIVEIRA NUNES**

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista multimídia. Graduação em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA — USP) e mestrado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil. E-mail: sorayabraz@gmail.com

**Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Brasil, artista multimídia e pesquisador. Graduação em Artes Plásticas na Universidade Estadual Paulista (UNESP); Mestrado em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Doutorado em Artes na Universidade de São Paulo (USP); Pós-doutorado em andamento na Universidade Estadual Paulista (UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil. E-mail: fabiofon@gmail.com

Resumo: O português Leonel Moura é um artista multimídia provocador, que defende uma nova condição: deixar de produzir diretamente produtos artísticos para criar agentes artificiais devotados às artes. A partir da criação de robôs que atuam como artistas, este artigo busca refletir sobre esta proposição, aproximando máquinas que imitam a prática de artistas e o conceito de autopoiese.
Palavras chave: arte e tecnologia / autômatos / impressão 3D.

Abstract: *Leonel Moura is a Portuguese provocative multimedia artist, who advocates a new condition: stop producing artistic products directly to create artificial agents devoted to the arts. From the creation of robots that act as artists, this article aims to reflect on this proposition, approaching machines that mimic the artist's practice and the concept of autopoiesis.*
Keywords: *art and technology / automaton / 3D printing.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O artista simbiótico

Partindo da premissa que desde o século XX, a arte "tornou-se uma atividade que visa ultrapassar os limites da própria arte" (Moura, 2012), o artista multimídia português Leonel Moura tem se ocupado daquele que seria o mais significativo limite da criação: a ação humana. É dentro desta perspectiva que, com a provocação comum aos manifestos de vanguarda e ironicamente decretando o "fim definitivo e oficial" da arte tal como a conhecemos, em 2004, Moura passa a defender a partir de seu Manifesto da Arte Simbiótica, uma nova condição: o surgimento de um "artista simbiótico", um novo paradigma para o artista contemporâneo, que deixaria de produzir diretamente produtos artísticos para criar agentes artificiais devotados às artes (Moura e Pereira, 2004) — ou seja, em vez de realizar diretamente objetos artísticos, criar artistas. O ponto de vista de Moura pode ser contextualizado através de seu percurso no desenvolvimento de autômatos — robôs em sua maioria — com habilidade de criar imagens gráficas e pictóricas, apresentados em vários espaços de arte, design e novas tecnologias em diferentes partes do mundo.

A pesquisa artística de Leonel Moura em torno destas proposições tem um importante ponto de partida com a criação de *Swarm Paintings* (2001). O trabalho baseia-se em um braço robótico (conectado a um computador) dotado de um pincel com tinta que tem seus movimentos controlados por algoritmos — instruções computacionais, neste caso. Consequentemente, o braço passa a pintar uma superfície por meio das decisões geradas pelo programa computacional. O algoritmo do trabalho, por sua vez, se baseia especialmente no comportamento de formigas — direcionamento que seria aplicado nas demais experimentações do artista, efetivamente robôs. Destes, sem dúvida, o mais conhecido é *RAP — Robotic Action Painter* (Figura 1), que é um pequeno robô equipado com canetas coloridas, sensores e programação capazes de compreender cores e padrões. Com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

a tela disposta horizontalmente, assim como a *action painting* de Jackson Pollock, o robô se locomove sobre aquilo que é pintado. Segundo o artista, após preencher uma tela, *RAP* "decide quando parar," narcisisticamente assinando o trabalho ao final. Desde 2006, *RAP* faz parte do acervo permanente do Museu de História Natural de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Ainda como um aperfeiçoamento de *RAP*, há também *ISU* (2006) que constrói composições elegendo aleatoriamente palavras que possui em seu banco de dados, bem como, é também capaz de reproduzir imagens. Um livro foi editado com os textos produzidos pelo robô, sendo que o prefácio da publicação foi escrito por uma especialista em poesia, que elaborou um texto "muito curioso, porque ela não se interessou se era um robô ou [se] era um humano" (Moura, 2012). Da mesma maneira, as imagens pictóricas de *RAP* seriam facilmente confundidas com criações humanas, mesmo por aqueles que tivessem alguma iniciação na linguagem.

No âmago desta ambiguidade entre o que seria produzido por humanos e por robôs, revela-se uma dimensão marcante do trabalho de Moura: sua intencionalidade mimética, ou seja, o desejo de criar indistinção entre criações de humanos e de robôs. Esse desejo se aproxima do chamado *Teste de Turing*, um "jogo de imitação" proposto pelo matemático britânico Alan Turing em 1950, para avaliar a inteligência das máquinas. O teste consistiria na participação de duas pessoas e uma máquina a ser testada: uma pessoa e uma máquina seriam interrogadas por outra pessoa, sem que esta tenha consciência sobre quem é humano e quem é máquina. O interrogador, sem qualquer contato visual com seus interrogados, buscará através de perguntas por texto, saber quem é quem, já cada interrogado deverá tentar convencer o interrogador de que ele é humano, e não máquina. A máquina conseguiria passar no teste caso o interrogador não fosse capaz de distinguir com certeza a natureza de cada interrogado. Com o tempo, essa proposição se juntaria a outras teorias que demarcariam com melhor definição as potencialidades de ações inteligentes em sistemas artificiais. Moura, então, extrapola a premissa de Turing para a área da criatividade: "se uma máquina fizer uma coisa que se for uma pessoa a fazer, nós dizemos: 'Isto é arte', então aquela máquina é um artista" (Moura, 2012). Ou seja, se o que é produzido pelo robô se passa por arte, logo é arte.

Ora, se por um lado, sua provocação implica em reduzir o ato da criação apenas a resultados plásticos e que a sua indistinção basta para legitimar-se como arte, por outro lado, é bastante significativa para refletirmos sobre o próprio imaginário referente ao artista: a figura do gênio, do "dom" artístico, da romantização da criação — condições agora submetidas à vacuidade de uma consciência artística de robôs.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

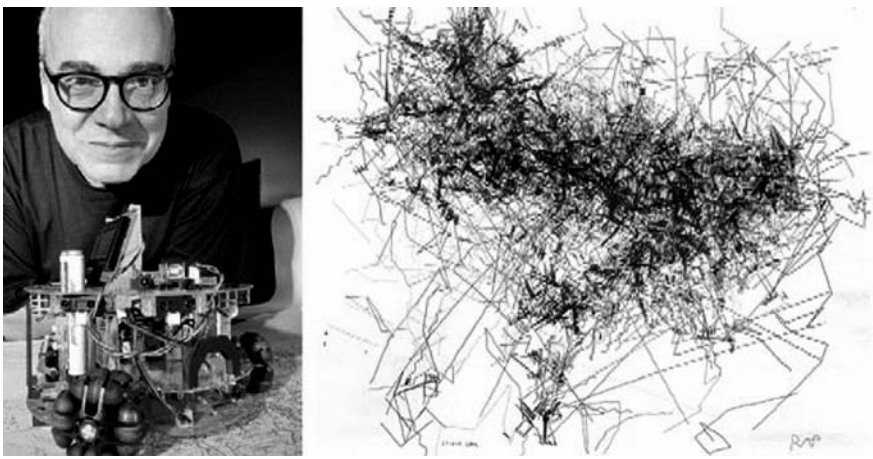


Figura 1 · Leonel Moura com *RAP — Robotic Action Painter* e uma das pinturas do robô (Martí, 2008).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Máquinas como artistas

Muito antes de Leonel Moura, o artista suíço Jean Tinguely, conhecido por suas máquinas que satirizam a otimismo tecnológico e científico do pós-guerra no século XX, cria máquinas que imitam o gesto espontâneo do expressionismo abstrato. Em *Metamatics* (Figura 2), produzidas entre 1955 e 1959, Tinguely propõe meta-obras: máquinas que criam automaticamente sequências infinitas de desenhos, baseadas em engrenagens, rodas, correias e motores. O objetivo do mecanismo destas meta-obras é criar copiosamente grafismos em folhas de papel. Analisadas conceitualmente, suas ações não só relativizam a figura do artista como gênio, mas também ironiza a eficiência da máquina — já que não é exatamente cultuada. Duas situações não compactuadas por Moura, que adere ao discurso da evolução tecnológica e de que "o *grande artista* do futuro não será humano" (Moura, 2012).

Ainda que necessariamente não compartilhem da proposição de Moura, podemos encontrar outras incursões de agentes tecnológicos atuando como artistas. Sob o ponto de vista da linguagem, estas produções preocupam-se em imitar a prática artística em seu âmbito manual-motor: o gesto pictórico, o traço, a construção do desenho, oferecendo tanto resultados abstratos como também figurativos. Há, por exemplo, o robô do grupo alemão Robotlab na obra *Autoportrait* (2002): o autômato é capaz de realizar retratos humanos manipulando habilmente uma caneta diante de seus visitantes. Além de desenhar com grande fidelidade ao modelo, o robô ainda apresenta o resultado ao retratado, ao final do trabalho. Já em *Interactive Robotic Painting Machine* (2011) do norte-americano Benjamin Grosser, uma máquina robótica produz pinturas abstratas — algumas remetem a pintura a dedo — a partir de estímulos sonoros. Imitando uma expressividade pictórica que é peculiar aos humanos, certamente a natureza de suas criações passaria despercebida mesmo a olhares mais atentos (Nunes, 2013: 2207-2208). Cabe citar também as incursões do espanhol Carlos Corpa, conhecido por envolver robôs em situações que são consideradas essencialmente humanas, dando origem a robôs-artistas em *APM — Another Painting Machine* (1999) e *Machina Artis 3.0* (2001), onde autômatos pintam performaticamente superfícies a partir de uma programação aleatória.

O fato é que todas estas incursões estão marcadamente calcadas na pretensa indistinção dos objetos resultantes da ação quando justapostos a seus equivalentes humanos. E muito bem poderiam encontrar respaldo se pensarmos o ofício do artista como uma atividade em que se criam objetos essencialmente. Aliás, Nicolas Bourriaud (2006: 136) é mais direto, ao falar do artista na contemporaneidade: "o denominador comum entre todos os artistas é que mostram

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

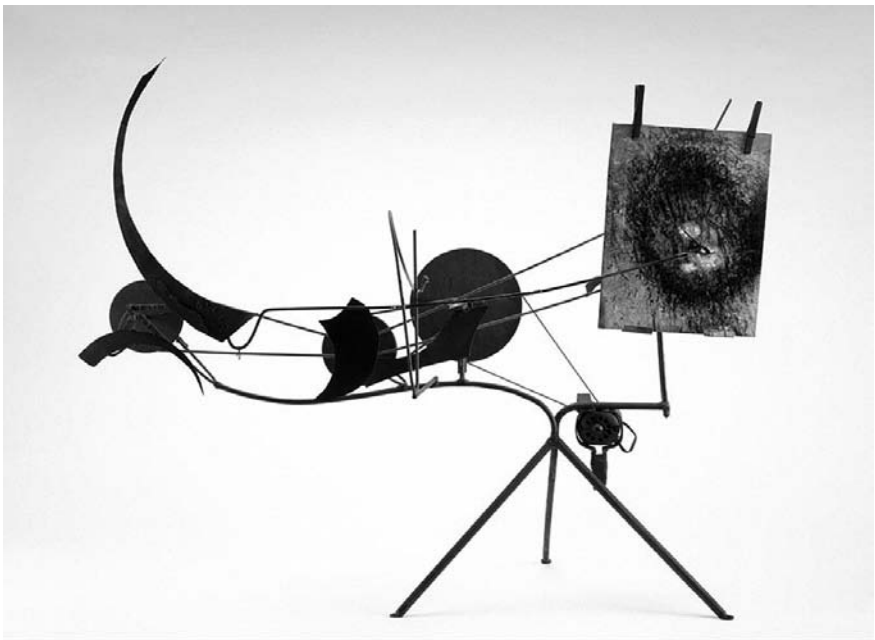


Figura 2 · *Metamatics* (1960) de Jean Tinguely (Levin, 2013).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

algo". E completa: "o fato de mostrar basta para definir ao artista, se tratando de uma representação ou uma designação". Bem, desde algum tempo os robôs produzem objetos, ainda que não-artísticos. Por sua vez, as máquinas de arte não só produzem como também "mostram" o que fazem — ocupam espaços de arte, como museus. Em mais uma provocação, Leonel Moura já insinua certa inferioridade da arte criada por humanos:

> *Quando a robótica deixou de simplesmente simular comportamentos humanos, como andar, jogar futebol ou contar anedotas, para se dedicar à realização da arte, alguma coisa de muito radical aconteceu. Robôs que fazem arte não questionam só a ideia de arte ou filosofia, mas põem em causa a nossa própria condição como humanos. Para quê continuar a fazer algo que as máquinas fazem melhor e de forma mais consequente?*(Moura e Pereira, 2004)

Autopoiese

Evidentemente, a tentativa de Moura de personificação de seus robôs, estrategicamente nos induzindo a intuir autonomia e consciência destas criaturas, esbarra na evidente constatação de que seus robôs são construídos e programados por humanos. A proposição de Moura muito se aproxima da chamada *arte generativa*, quando um artista-programador lança um algoritmo que evolui dentro de uma proposição inicial, criando situações em que a composição visual ou sonora resultante torna-se imprevisível — mas mesmo assim, o artista não abdica de sua autoria já que foi o disparador do processo. Moura, no entanto, tem pensado como relativizar essa presença humana vislumbrando a potencialidade de seus robôs-artistas criarem a si próprios. A proposição de Moura flerta com a ideia de *autopoiese* de Humberto Maturama e Francisco Varela, conceito advindo da biologia e com visibilidade em outros campos do conhecimento, que compreende "um sistema que mantém a si próprio e se mantém" (Santos, 2007:436). A aplicação do termo para o universo de criações artísticas que lidam com vida artificial e algoritmos computacionais é bastante recorrente, já que consegue circunscrever uma das propriedades em voga neste universo de criação.

Além do já citado *Swarm Paintings*, Moura também trabalhou com algoritmos em *Swarm Sculptures* (2000), quando foram criadas esculturas utilizando instruções computacionais baseadas no comportamento de formigas: áreas percorridas pelas formigas virtuais transformavam-se em formas tridimensionais digitais, e mais tarde, modelos em acrílico. Algumas das estruturas, entretanto, não foram bem sucedidas quando transpostas para materiais físicos.

Os desejos do artista por resultados tridimensionais reacenderam-se a partir

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

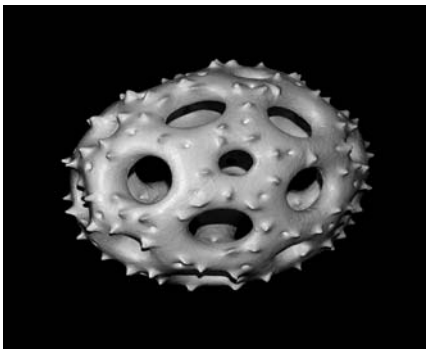


Figura 3 · Um dos objetos da exposição *Evolução: #5*, 2013, plástico, 16 x 17 x 30 cm (Moura, 2013a).

de sua atuação em um novo campo de interesse: a impressão 3D. Proveniente das áreas de arquitetura e engenharia industriais, a impressão 3D consiste na construção de objetos físicos a partir de modelos digitais feitos no computador em softwares de desenho ou modelagem digital tridimensional, como também escaneamento digital. Com variadas aplicações, desde fabricação de próteses orgânicas na medicina ou produção de carros personalizados, ou ainda o uso doméstico da tecnologia para a fabricação de objetos customizados, a impressão 3D atrai entusiastas em diversas áreas, entre eles o próprio Leonel Moura que a reconhece como uma nova revolução tecnológica em curso (Moura, 2013c) que possibilitará às máquinas construírem suas próprias criações, uma vez que só precisam enviar o modelo do objeto concebido digitalmente direto para a impressora, sem necessidade de passar por qualquer outra etapa de produção.

A partir destas premissas, Moura realizou em 2013 a exposição *Evolução*, apresentada no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, com objetos tridimensionais que foram modelados automaticamente por algoritmos que similavam mecanismos morfogenéticos e ao término do processo o arquivo da escultura era enviado diretamente para ser construído por uma impressora 3D (Figura 3). Por esta mesma lógica, no futuro, robôs também poderiam ser construídos e postos em funcionamento por outras máquinas, efetivando o desejo por sua autonomia.

Percebe-se que é significativa a capacidade de Moura em engendrar um discurso que eleva o otimismo tecnológico em uma escala hipérbolica, em última

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

análise, sugerindo uma suposta obsolescência do artista humano. Ainda que sua proposição se apresente como bastante frágil em vários aspectos apresentados, é evidente o seu poder de friccionar tanto o universo das artes — a própria acepção da criação e o imaginário que a cerca — como também o universo dos autômatos — em regra, direcionados para tarefas que independentem de qualquer subjetividade. Se seu trabalho se insinua como "vanguarda," fica evidente que sua contribuição definitamente não está nas obras criadas por seus autômatos, nem na legitimação a que confere a estas criaturas, mas em seu poder de gerar inquietações — e involuntariamente, reafirmar o domínio subjetivo das proposições humanas.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao apoio de FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil.

Referências

Bourriaud, Nicolas (2006) *Estetica Relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. ISBN: 978-987-11-5656-6

García, Ricardo (2013) *Carlos Corpa, por uma estética crítica robótica.* In: Revista: Estúdio — Artistas sobre outras obras. Volume 4, número 7. Lisboa: Universidade de Lisboa, janeiro-junho, 2013. p. 43-49. ISSN: 1647-6158

Levin, Gordon (2013) *Metamatics — Jean Tinguely.* [Consult. 2014-01-12]. Fotografia. Disponível em: <URL: http://cmuems.com/2012/c/files/2012/08/Jean-Tinguely-metamatics2.jpg >.

Martí, Silas (2008) *Robô de Portugal faz pintura abstrata.* Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 26/08/2008. [Consult. 2014-01-12]. Disponível em: <URL: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u416337.shtml >.

Moura, Leonel (2012) *O grande artista do futuro não será humano: Leonel Moura at TEDxAveiro* [Consult. 2014-01-12]. Vídeo. Disponível em <URL:http://youtu.be/JBXe7Ow8sYg>.

Moura, Leonel (2013a) *Evolution — A new kind of art* [catálogo da exposição]. Lisboa: CPS Gallery.

Moura, Leonel (2013b) *Impressão 4D* [Consult. 2014-01-12]. Texto. Disponível em: <URL: http://www.jornaldenegocios.pt/opiniao/detalhe/impressao_4d.html >.

Moura, Leonel (2013c) *Revolução 3D* [Consult. 2014-01-12]. Texto. Disponível em: <URL: http://www.jornaldenegocios.pt/opiniao/detalhe/revolucao_3d.html>.

Moura, Leonel; Pereira, Henrique Garcia (2004) *Symbiotic Art Manifesto.* [Consult. 2014-01-12]. Web site. Disponível em <URL: http://www.leonelmoura.com/manifesto.html>.

Nunes, Fabio Oliveira (2013) *Provocações de agentes tecnológicos como artistas.* In: Anais do 22° Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). 1. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA. ISBN: 9788560639021

Santos, Nara Cristina (2007) *Autopoiese: uma possível referência para compreender a arte como sistema.* In: Anais do 16° Encontro Nacional da ANPAP. Sandra Regina Ramalho e Oliveira ; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, Clicdata Multimídia. ISBN 85-98958-04-2

Turing, Alan (1950) *Computing machinery and intelligence.* [Consult. 2014-01-12]. Texto. Disponível em: <URL:http://loebner.net/Prizef/TuringArticle.html.>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance

Berna Reale: the importance of shock and silence on performance

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista plástica. Licenciada em Pintura — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL); Mestre em Pintura FBAUL).

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

Resumo: O presente artigo dá a conhecer o trabalho da artista contemporânea Berna Reale, incidindo particularmente na sua obra performativa. Destacam-se nesse contexto duas características marcantes nas suas performances: o choque como meio de comunicação, e o silêncio perante a violência.

Palavras chave: Berna Reale / performance / choque / silêncio / arte contemporânea.

Abstract: *This article presents the work of the contemporary artist Berna Reale, focusing particularly her performative pieces. In that context two striking features are analysed: the shock as a means of communication, and silent in the presence of violence.*

Keywords: *Berna Reale / performance / shock / silence / contemporary art.*

Introdução

Com a chegada do novo milénio muitas foram as inovações disseminadas pela Europa, com novas economias emergentes que se têm vindo a afirmar no mundo da arte. O multiculturalismo, realidade mais presente em estudos académicos que no panorama artístico maioritariamente ocidental, se recuarmos poucas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

décadas, é cada vez mais notório, cruzando contextos artísticos distintos e informando um público especializado, que não mais aceita estereótipos estéticos.

A performance, "(...) meio ideal para transmitir a miríade de ideias que emanava de sítios tão diferentes" (Goldberg, 2012: 288), ganhou nova projecção e, "por ser predominantemente visual, a tradução não constituía um problema; por ser efémera, apresentava-se como instrumento perfeito para fugir ao controlo dos governos em países onde a actividade artística era considerada politicamente subversiva" (Goldberg, 2012: 288). Nasceu assim uma nova cena artística florescente: quer fosse na Rússia, na China, na Índia ou no Brasil, as performances criaram impacto do outro lado do mundo; e continuam a criar.

Em diversas expressões da arte contemporânea, o choque como instrumento de comunicação tem-se revelado uma mais-valia na captação de atenção do público, seja este especializado ou sem ligação particular ao universo artístico. Contudo, na obra performativa de vários artistas actuais, o choque não é usado apenas como sedução do olhar e da atenção. O enquadramento político ou social de muitas das performances que temos vindo a assistir, oferece-lhes a justa validade na acção de chocar, pois revela-se como uma aproximação à realidade ou a criação de uma metáfora legítima. O trabalho da artista contemporânea Berna Reale nasce no seio desta conjuntura.

Ao longo do presente texto será referido o contexto particular da obra de Reale, artista brasileira que reside e trabalha em Belém do Pará (Brasil), cidade que apresenta graves problemas sociais. Serão tidos em consideração dois pólos relevantes ao seu trabalho: o choque, provocado por metáforas apropriadas subjacentes às suas performances; e o silêncio, denotado na recepção do público e, enquanto preocupação expressa da artista em situações de violência.

1. Berna Reale

Não podendo ser considerada uma artista jovem, é com surpresa que em 2012, o público brasileiro descobre o trabalho de Berna Reale (1965, Belém — PA, Brasil). Até então sem projecção considerável, é aquando da sua vitória do Prémio Pipa, categoria on-line (e posterior nomeação para finalista em 2013), que a obra da artista acende o interesse da crítica, e desperta a curiosidade do universo artistico brasileiro.

Usando a performance, o vídeo e a fotografia como média, Berna Reale magnetizou atenções com a capacidade de acutilância das suas obras, que de forma consagrada foram exibidas no MAR (Museu de Arte do Rio), em Setembro de 2013. A exposição "Vazio de Nós", reflexão sobre a vulnerabilidade humana, apresentou cinco videos de performances realizadas pela artísta:

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

"Limite Zero", "Palomo", "Ordinário", "Soledade" e "Americano". O centro nevrálgico do trabalho de Reale é, como a própria aponta "a violência calada", cometida sobretudo em frágeis sectores do tecido social.

Tomemos como ponto de partida a performance "Ordinário", onde a artista transporta, num carro de mão, ossadas abandonadas de vítimas de homicidio não identificadas. Trabalhando (também) profissionalmente como perita criminal, Berna Reale acede a um conjunto de ossos de cerca de 40 índividuos, que transporta atravessando o violento e populoso bairro de Jurunas (na área metropolitana de Belém) (Figura 1). Estes restos mortais sem identificação, são frequentemente encontrados por agentes policiais em cemitérios clandestinos, produto da elevada taxa de homicídios no Brasil. A performance é uma denúncia a esta realidade, e um confronto entre os vestígios de homicídios com o local onde habitam possíveis perpretadores de tais crimes.

Sem que o público que assiste à passagem da artista tenha reações assinaláveis, sendo o silêncio a postura mais comum, em última análise, assistir ao vídeo da perfornance faz-nos pensar que mesmo depois da morte, a última indignidade é o esquecimento.

2. Choque e Silêncio

Habituada a criar situações que podem causar tensões com forças policiais (alertadas para o risco do seu trabalho), Berna Reale corporizou em 2009 uma das performances que mais perigo apresentou à sua integridade física. "Quando todos calam", servirá para melhor compreender o impacto do choque e do silêncio na obra da artista (Figura 2).

Na zona portuária do mercado Ver-o-Peso em Belém (Brasil), uma mulher nua, coberta de visceras, jaz deitada, enquanto abutres atacam a carne espalhada pelo seu corpo. Durante uma tarde, Berna Reale expôs-se deste modo ao olhar silêncioso dos feirantes que observaram a cena ameaçadora, protagonizada pela artista.

Quando inquirida sobre quais as violências que mais a afliguem, Berna não exista em responder:

> *A violência silenciosa ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder* (Reale *apud* Fonseca, 2013)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Berna Reale (2013), *Ordinário*. Vídeo de performance (frame), 3'13''.
Figura 2 · Berna Reale (2009), *Quando todos calam*. Fotografia de performance, 66 × 100 cm.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Berna Reale (2012), *Limite Zero*.
Vídeo de performance (frame), 3'45''
Figura 4 · Berna Reale (2012), *Limite Zero*.
Vídeo de performance (frame), 3'45''

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

"Quando todos calam", retira a violência do interior de quatro paredes, e de forma metaforizada expõe os vários ataques cometidos em segredo. O silêncio da "vítima/performer" é só comparável aos dos espectadores, que aceitam o seu papel inerte no espectáculo do ataque. Só os necrófagos se agitam.

Desde os anos 90 que a questão da arte enquanto fenómeno onde o público pode adquirir uma postura participativa se tem levantado. Esta participação ou colaboração procura tanto uma aproximação dos públicos, como um envolvimento social dos mesmos, e a performance surgiu como uma das expressões mais potenciadoras desta interacção. Contudo, através das suas performances, Berna Reale parece ser capaz de imobilizar o público. Se aceitarmos a máxima de Theodor Adorno "every work of art is an uncommitted crime", o público das performances de Berna, torna-se participativo pelo testemunho da analogia a um crime, no qual decidiu não intervir: torna-se testemunha silenciosa, e portanto envolvida no crime/performance. Materializa dessa forma a suprema aflição da artista.

Se contemplar abutres debicarem vísceras do corpo de um artista, pode por vezes parecer mais surpreendente do que chocante para um público de sensibilidade mais contida, será difícil atribuir à visão de um corpo carregado como um animal a caminho de uma matança, qualquer outro adjectivo.

Em "Limite Zero", os pés e mãos de Reale são amarrados a uma barra de ferro, como se de um animal morto se tratasse (Figura 3, Figura 4). Retirando-a de um camião refrigerado, indivíduos que se assemelham a enfermeiros ou a talhantes, passeiam-na pela cidade, onde o público pára para observar a sua passagem. As reacções são uma vez mais passivas; nulas. Como se uma razão justa estivesse subjacente ao tratamento extremado de um ser humano.

É oportuno compreender que nesta dinâmica de acção (performance) e reacção (silêncio) está envolvido um mediador que contribui para a ausência de tomada de posição do público: o choque. Contudo, é também necessário compreender, que embora o público possa percepcionar que as performances de Berna Reale são um evento programado (acompanhado por câmaras, fotógrafos e eventualmente presença policial), a aceitação da performance tanto a nível visual como emocional, não conduz a nenhuma tentativa de intervenção do público no sentido de a impedir. E o facto é que as performances são realizadas em espaços públicos, sem que a noção de espaço privado possa resguardar a artista de possíveis acções imprevisíveis.

É o choque justificação suficiente para a ausência de tomada de posição? É o espanto paralisante ao ponto calar vozes de defesa ou protesto? Ou é a provocação de choque apenas uma atitude transgressiva por parte da artista que

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 5 · Berna Reale (2012), *Palomo*.
Vídeo de performance (frame), 3'00''
Figura 6 · Berna Reale (2012), *Palomo*.
Vídeo de performance (frame), 3'00''

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

procura dar uma maior materialidade ao acto performativo? É o público silencioso que detém o poder de impedir a violência encenada nas performances, ou a ausência de poder é apenas um prolongamento da realidade quotidiana? Mais importantes que as respostas, parecem ser as questões levantadas pelas performances de Berna Reale, que constantemente sondam o limite da apatia humana.

Ainda a propósito das relações de poder e do silêncio, atendamos por fim à performance "Palomo". Filmada durante o amanhecer, "Palomo" mostra um centro de cidade quase deserto, com os seus estabelecimentos comerciais fechados e com a maioria dos habitantes ainda dentro de casa. Quase remetendo para uma cidade onde foi decretado um recolher obrigatório, apenas uma figura de autoridade se passeia a cavalo pelas ruas. A artista montada num cavalo vermelho enverga roupas negras de aparência semelhante às usadas por corpos de intervenção policial (Figura 5, Figura 6). Exibe ainda um açaime, objecto intimidatório, que ao invés de refrear o animal, amordaça e controla a mordida da figura autoritária representada.

De forma poética, Berna Reale crítica o poder institucional abusivo e instalado na sociedade, que de forma opressiva se impõe. Ainda que o açaime impeça que esta figura "ataque" é também sinal da violência que lhe é intrínseca, da mesma forma que a sua montada imponente lhe confere estatuto e força.

Nesta performance a abordagem da artista difere. Ao público (escassamente presente), não é oferecido o papel de testemunha mas antes de potencial vítima, desta figura prestes a investir perante sinal de desordem. Na verdade o público encarna o papel que lhe é destinado no quotidiano: é colocado à mercê de poderes e figuras elevadas, intocáveis e ameaçadoras. No entanto... espanto ou choque, e sobretudo o silêncio para além do trote do animal, mantém-se.

Conclusão

A performance, por vezes caracterizada como arte poética e efémera ganha com Berna Real, e polarizada pelo choque e silêncio, um carácter impositivo e inolvidável. Reflectindo sobre a violência silenciada a artista contemporânea brasileira, procura despertar consciências, comunicando com o seu público através do choque ou confronto visual que as suas performances provocam.

Partindo por vezes dos problemas sociais inerentes ao lugar onde vive e actuando tanto como perita criminal como artista visual, Berna Real convida à interpretação de metáforas performativas de carácter universal onde, por vezes, o próprio público parece tomar parte enquanto testemunha silenciosa de actos de violência. Berna subverte o carácter participativo da performance tornando-a num acto onde a intervenção do público é a "não acção".

Referências

Fonseca, Raphael (2013) *Entrevista com Berna Reale* in Das Artes N°30. Rio de Janeiro: Dasartes. [Consult. 2013-01-15]. Disponível em <URL: http:// http://dasartes.com/2012/entrevista-com-berna-reale-para-dasartes-n30-na-integra/>

Goldberg, RoseLee (2012) *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-95565-0-8

Reale, Berna (2009) *Quando todos calam*. [Consult. 20130114] Reprodução de fotografia de performance. Disponível em <URL: http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/serie-quando-todos-calam>

Reale, Berna (2012) *Limite Zero*. [Consult. 20130114] Reprodução de frame de vídeo de performance. Disponível em <URL: http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/ limite-zero>

Reale, Berna (2012) *Palomo*. [Consult. 20130115] Reprodução de frame de vídeo de performance. Disponível em <URL: http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/ palomo>

Reale, Berna (2013) *Ordinário*. [Consult. 20130114] Reprodução de frame de vídeo de performance. Disponível em <URL: http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/ordinario>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Subindo a Montanha Sagrada — O Cinema Místico de Alejandro Jodorowsky

Climbing The Holy Mountain — Alejandro Jodorowsky´s mystical cinema

TATIANA LEE MARQUES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, cineasta, videasta. Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996). Estudou cinema na EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV, Cuba) e na NFTS (National Film and Television School, UK). Mestrado Artes Visuais — Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil.

AFILIAÇÃO: Produtora independente. E-mail: tatianalee@yahoo.com

Resumo: Este artigo apresenta a proposta de cinema sagrado de Alejandro Jodorowsky e analisa as teorias místicas e psicológicas no filme A Montanha Sagrada (1973) através da concepção do imaginário simbólico.
Palavras chave: cinema sagrado / misticismo / imaginário simbólico.

Abstract: *This article presents the ideia of Alejandro Jodorowsky´s sacred cinema and analyzes mystical and psychological theories in the movie The Holy Mountain (1973) through the concept of symbolic imaginary.*
Keywords: *sacred cinema / mysticism / symbolic imaginary.*

Introdução

Alejandro Jodorowsky é um artista multifacético, nascido no Chile (1929), atualmente radicado na França. A "constelação Jodorowsky", como bem nomeou Louis Mouchet (1994), inclui diversas áreas: teatro, pantomima, literatura, quadrinhos, cinema, tarot e terapia.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Os poucos filmes de Alejandro Jodorowsky são considerados de culto, embora praticamente desconhecidos do grande público, devido à escassa distribuição que tiveram por conta de uma longa disputa judicial com seu produtor.

Sua temática, que alia misticismo e provocação religiosa com violência, explosão simbólica, imagens chocantes e subversão das convenções cinematográficas, torna Jodorowsky um artista difícil de definir.

Todas os rótulos como underground, *cult*, cinema de arte, *midnight movie*, *avant-garde* dão pistas, mas não captam a complexidade de sua obra.

Há algo mais no seu cinema: seu profundo lado místico, a ponto do próprio Jodorowsky denominar seu cinema de "sagrado".

Analisaremos essa concepção através dos elementos místicos simbólicos presentes na proposta cinematográfica do filme *A Montanha Sagrada* a partir de uma concepção do imaginário simbólico.

1. Cinema sagrado

A partir da sua busca pessoal e da sua visão místico-metafísica, Jodorowsky desenvolve uma concepção de cinema enquanto um texto sagrado, comparável a um evangelho, a um sutra. O cinema é entendido enquanto veículo de busca e pesquisa rumo ao autoconhecimento e à iluminação. Sagrado enquanto provoca uma tomada de consciência da totalidade.

Para o artista não há uma realidade objetiva: a assim chamada realidade é meramente uma construção mental. Seu cinema sagrado, portanto, desafia o conceito positivista-racionalista. Não se trata apenas de questionar a objetividade da realidade, mas, como pontua CHIGNOLI, Jodorowsky pretende "que descubramos la magia implícita en ella" (2009:20). E o faz nos empurrando aos limites da fantasia e do absurdo de um mundo maravilhoso-simbólico, preenchido por elementos que desafiam a racionalidade e falam diretamente ao inconsciente.

Aqui percebemos a afinidade entre o pensamento de Jodorowsky e a hermenêutica simbólica. DURAND igualmente denuncia a impossibilidade de reduzir a imagem a critérios de "verdadeiro" ou "falso":

> *A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma 'realidade velada' enquanto a lógica aristotélica exige 'claridade e diferença'.* (Durand, 1994:10)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Quando o imaginário, como acontece no Ocidente, sustentado a partir do racionalismo socrático que se vale da razão como único meio de legitimação e acesso à verdade, passa a ser excluído dos processos intelectuais, "não há espaço para a abordagem poética" (Durand, 1994:13)

A força dessa abordagem poética é o que Jodorowsky considera sagrado e *sanador.*

> *Dudé del arte. ¿Para qué sirve? Si es para entretener a gente que teme despertarse, no me interesa. (...)Después de una crisis tan profunda que me hizo pensar en el suicídio, llegué a la conclusión de que la finalidad del arte era sanar. "si el arte no sana, no es arte", me dije.* (Jodorowsky, 2011:216)

Entender o cinema como um veículo potencialmente transformador é o ponto que aproxima Jodorowsky do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Para o NCL, porém, o cinema nacional se constrói através de mecanismos sócio-políticos. Para Jodorowsky, no entanto, a chave para conseguir a transformação é simbólica, "abraçando o Homem através de seu inconsciente e não apenas pela superação de uma realidade material desfavorável." (Garcia, 2007).

Essa proposta jodorowskiana de imersão e resgate da dimensão simbólica vai ao encontro do pensamento da hermenêutica simbólica que, através dos símbolos, tenta penetrar na compreensão profunda do ser humano na sua integridade.

> *Dichos símbolos comparecen así como documentos dotados de uma dignidad humana y de uma significación filosófica, que son capaces de revelar ciertas dimensiones de la vida humana olvidadas o desfiguradas en las sociedades modernas.* (Garagalza, 1990: 18)

A transgressão, um dos aspectos fundamentais dessa concepção de cinema sagrado, é o método utilizado para despertar o espectador e modificar a sua percepção da realidade. As imagens chocantes servem para provocar e, ao mesmo tempo, tirar o espectador da indiferença. Aqui observamos sua herança surrealista, com ênfase na negação da beleza como valor estético primordial. Surrealismo que, aliás, é considerado por Durand como um dos "bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista." (1994:35)

O auge desse cinema sagrado encontra-se em *A Montanha Sagrada* (1973), considerado o seu filme mais complexo, sobretudo do ponto de vista simbólico.

2. A Montanha Sagrada

A história trata de nove personagens que seguem para a Montanha Sagrada em busca da imortalidade, guiados pelo Alquimista. A simplicidade da sinopse,

contudo, revela sua complexidade através dos elementos simbólicos utilizados por Jodorowsky para contar a história.

Para começar, a escolha do tema remete à figura mítica da montanha, simbolizando a união entre o céu e a terra, presente em diversas culturas e textos religiosos: Monte Sinai, Monte das Oliveiras, Monte Olimpo, Monte Meru, entre outros.

Jodorowsky se inspira nos textos "Subida del Monte Carmelo" de San Juan de la Cruz e no argumento da novela "O Monte Análogo" de René Daumal para criar a sua própria Montanha Sagrada. Daumal, um jovem escritor surrealista ligado aos ensinamentos do místico G. I. Gurdjieff, morreu prematuramente e deixou o último capítulo, onde narra a subida ao cume da montanha, inacabado. Jodorowsky não obteve os direitos autorais para filmar esse texto e, portanto, decidiu recriá-lo a sua maneira, inspirando-se também nos ensinamentos de Gurdjieff sobre o Eneagrama pra criar os personagens.

O Eneagrama (Figura 1) é uma figura geométrica de nove pontas, de origem desconhecido, mas francamente associado aos ensinamentos Sufis e que foi introduzido no ocidente por Gurdjieff, como representação simbólica das leis cósmicas. De acordo com essa teoria, cada ponta do símbolo representa um *eneatipo* — ou tipo de personalidade. Os nove personagens jodorowskianos em busca da imortalidade são baseados nos eneatipos.

A alquimia é o tema que estrutura toda a ideia do filme, com seu conceito de busca da essência pura da alma através da purificação da matéria (Figura 2). Para COBB (2007), mais do que pensado em atos, o filme está desenhado como um experimento alquímico, onde vemos as fases da transmutação alquímica. Os personagens, para alcançar o topo da Montanha Sagrada, têm que enfrentar a purificação da matéria e, consequentemente, a eliminação do ego para atingir a essência da alma (Figura 2).

Dentro da proposta de cinema sagrado de Jodorowsky, ele próprio e os atores imergiram em um rigoroso processo de disciplina espiritual antes e durante o set de filmagens. Além disso, ao ver o filme, espera-se que o espectador também vivencie um processo transformativo.

Nas filmagens de *A Montanha Sagrada* Jodorowsky já havia adentrado na filosofia Zen, que ensina que a experiência dos fenômenos cotidianos não é mais do que uma projeção da nossa mente. Essa lógica permeia todo o filme, com o seu questionamento da impossibilidade de buscar a Verdade Transcendente através do realismo, posto que a realidade é apenas aparência, ilusão.

A psicanálise é uma referência fundamental na filmografia de Jodorowsky. Cerdán e Labayen (2009) apontam que a psicanálise funciona no universo jodorowskiano como meio de interromper a narrativa por elementos que objetivam

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



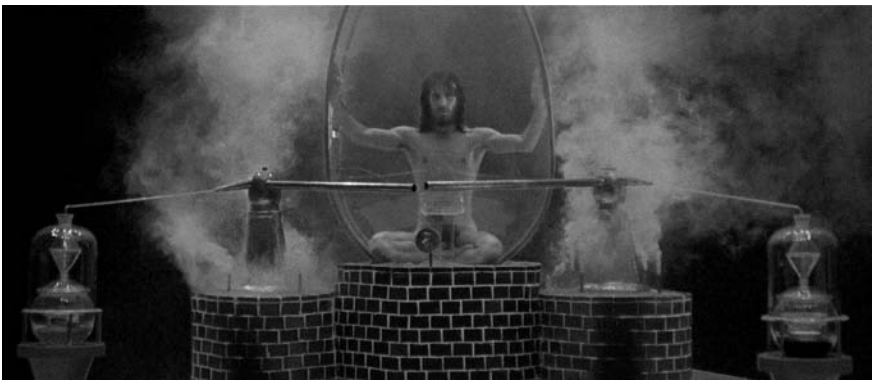


Figura 1 · Símbolo do Eneagrama — Medalhão no peito do personagem Alquimista. Frame do filme *A montanha sagrada* de Alejandro Jodorowsky.
Figura 2 · Purificação alquímica — Frame do filme *A montanha sagrada* de Alejandro Jodorowsky.

quebrar a compreensão linear, lógica e racional, alterando a compreensão do tempo e do espaço, através de elipses ou da apresentação de cenas que não estão necessariamente subordinadas à história principal.

A concepção de Jodorowsky de trabalhar com símbolos que despertem a consciência coletiva, bem como a criação de personagens que representam aspectos gerais da humanidade e que fogem da noção de herói individual remetem de imediato à concepção junguiana de inconsciente coletivo.

O filme ainda apresenta, na sua estrutura, os aspectos místicos do tarô — uma antiga paixão de Jodorowsky. O tarô chama a atenção principalmente como parte do cenário onde o Alquimista reúne os personagens em busca da imortalidade. As cartas que aparecem foram desenhadas especialmente por Jodorowsky para o filme (Figura 3). "El tarot es un ser", resume Jodorowsky (2011a:39). Trata-se de uma verdadeira enciclopédia de símbolos que devem ser desvendados por cada um. "Simbólicamente los arcanos del Tarot son um cofre donde se ha depositado um tesoro espiritual. La apertura de este cofre equivale a uma revelación", nos diz Jodorowsky (2011a:40), mas é preciso a participação ativa de quem vê o símbolo. É o leitor / espectador que, na sua busca sagrada, reúne os pedaços e confere sentido ao símbolo.

Na construção do filme Jodorowsky percebeu a necessidade de uma autotransformação mais profunda:

> *Cuando terminé de escribir el guión de la La montaña sagrada y me otorgué el papel del alquimista, un maestro al estilo de Gurdieff, me di cuenta de que conocía a la perfección las motivaciones del alumno, pero carecía de las experiencias milagrosas, sobrehumanas que, suponía, conocen los gurús.* (Jodorowsky, 2011:275)

Na sua busca por treinamentos que o transformassem nesse guru almejado, Jodorowsky fez parte de uma experiência mística utilizando LSD, realizada com o mestre Oscar Ichazo, da Arica Program.

O filme está, ainda, permeado de vários aspectos da mística religiosa popular, com a presença de xamãs mexicanos e curandeiros, vigorando a ideia da cura pelo poder da fé.

Esse amálgama de teorias místicas e psicológicas demonstra o pluralismo de Jodorowsky, onde os fenômenos se situam em um espaço-tempo diverso da realidade dualista do positivismo.

O resultado é uma profusão de símbolos utilizados no filme, a maioria de difícil compreensão para o espectador não iniciado nas artes esotéricas. Jodorowsky propositalmente evita explicar ou desvendar esses significados ocultos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · Cartas do Tarô no cenário — Frame do filme *A montanha sagrada* de Alejandro Jodorowsky.
Figura 4 · Zoom, back, camera — Frame do filme *A montanha sagrada* de Alejandro Jodorowsky.

Por um lado, Jodorowsky parte do conceito de que os encantamentos e as curas podem ser realizados através das imagens, já que nosso inconsciente é vulnerável às formas e objetos.

Outro ponto chave para entender a não explicação simbólica reside na própria Alquimia, já que, tradicionalmente, os alquimistas guardavam seus segredos codificados em símbolos.

Em *A Montanha Sagrada*, portanto, não há revelações fáceis, que permitam elucidar extensivamente o significado dos símbolos utilizados durante a narrativa. Não há explicações, mas sim exposição ao conteúdo simbólico. Os símbolos não estão falando para o lado racional do espectador, mas pretendem chegar ao nível inconsciente, onde, coletivamente, apreendemos o seu significado.

Reflexões Finais

No final é onde acontece o momento mais transgressor e transcendente do filme. O Alquimista volta a ser Jodorowsky, o diretor, que olha diretamente para a lente e grita "*Zoom back, camera*!", revelando todo o artefato de irrealidade cinematográfica (Figura 4). Rompe-se, assim, com a ilusão clássica do espetáculo: "la catarsis del espectador, aunque parezca poderosamente convincente, no es más que eso: una representación." (Chignoli, 2009: 161)

Neustadt (1999) alerta que não se trata de uma ruptura brechtiana, mas uma visão mística de que a vida é um continuum de ilusões. Estamos face à ideia de transcender a ilusão, de não nos apegarmos às aparências e de percebermos o cinema como um instrumento de despertar.

A imortalidade, ao fim, não existe — ou pelo menos não a do corpo físico. O que importa é a busca, enquanto objetivo em si mesmo. Sem a resolução do conflito não somos confortavelmente levados ao alívio de um final determinado por outrem: somos colocados de volta no labirinto. Cabe a nós, depois da jornada à *Montanha Sagrada*, retornarmos, mas dessa vez transformados.

Toda essa exposição ao conteúdo simbólico jodorowskiano atinge os quatro setores estudados por Durand (1988) no pensamento simbólico:

a) Restabelece o *equilíbrio vital* que é ajudar-nos a enfrentar a questão da morte
b) Restabelece o *equilíbrio psicossocial*, auxiliando-nos na relação com o outro
c) Restabelece um *equilíbrio antropológico*, que constitui o humanismo da alma humana
d) Erigir o domínio do *supremo valor*, resultando em uma *teofania*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A Montanha Sagrada, com seu convite à transcendência, cumpre essas quatro funções, retirando-nos do excesso de racionalismo, da banalidade do uso imagético sufocante, que impõe seus sentidos esvaziados a um espectador passivo e conduzindo-nos de volta a essa "dimensão constitutiva do Ser" (Solares, 2006:130), re-equilibrante, que é a imaginação simbólica.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Cerdán, Josetxo e Labayen, Miguel Fernández.(2009) The Cinema of Alejandro Jodorowsky. In: *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America***.** New York, Routledge, ISBN: 9780203878927

Chignoli, Andrea (2009). *Zoomback Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Chile: Uqbar Ediciones. ISBN: 978-956-8601-38-6

Cobb, Ben (2007). *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. Creation Books. ISBN: 9781840681451

Durand, Gilbert (1999).*O Imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL. ISBN: 85-7432-003-X.

Durand, Gilbert (1988). *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix. ISBN: 87-2385

Garagalza, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Antropos. ISBN: 84-7658-202-1.

Garcia, Estevão (2007). *Jodorowsky e o cinema político-sagrado*. [Consult. 20130824] Revist Contracampo No. 91. Disponível em <URL:http://www.contracampo.com.br/91/artjodopolitico.htm>.

Jodorowsky,Alejandro (2011). *La Danza de la Realidad*. Madrid, Siruela. ISBN: 978-607-310-218-6

Jodorowsky, Alejandro (1973). *A Montanha Sagrada* [Filme], EUA.

Jodorowsky, Alejandro e Costa, Marianne. (2011a). *La vía del tarot*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-9793-955-3

Mouchet, Louis (1994). *La Constellation Jodorowsky*. [Filme], Suíça, 91 min.

Neustadt, Robert (1999). *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*. New York, Garland Publishing Inc.ISBN: 0-203-01675-0

Solares, Blanca. (2006). *Aproximaciones a la noción de Imaginario*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, vol. XLVIII, núm. 198. México. ISSN: 0185-1918.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Kiluanji Kia Henda: Ficção, Ironia, Desconstrução

Kiluanji Kia Henda: Fiction, Irony, Deconstruction

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista plástica. Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura), Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL).

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: teresamatospereira@yahoo.com

Resumo: Esta comunicação abordará dois projetos do artista angolano Kiluanji Kia Henda intitulados respetivamente Balumuka (Ambush) e O.R.G.A.S.M. — Organization of African States for Mellowness — ambos de 2011. Nestes o autor propõe um desafio aos discursos dominantes acerca da história ou da filantropia ocidental em África, expondo simultaneamente as linhas que ligam as realidades locais e globais.

Palavras chave: Fotografia / Angola / História / Ironia / pós-colonialidade.

Abstract: *This communication proposes an approach of two projects developed by the Angolan artist Kiluanji Kia Henda, entitled, respectively , Balumuka (Ambush) and O.R.G.A.S.M. — Organization of African States is Mellowness — both of 2011 In these the author suggests a challenge to dominant discourses about history or Western philanthropy in Africa, while exposing the lines that connect local and global realities.*

Keywords: *Photography / Angola / History / Irony / post-coloniality.*

1. Percurso

Autodidata, Kiluanji Kia Henda (n. Luanda,1979), pertence a uma geração de artistas nascidos após a independência de Angola e conheceram o período de guerra civil que se prolongou até 2001.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ao longo da última década tem desenvolvido uma atividade artística no âmbito da fotografia, do vídeo ou da performance — com algumas incursões na música e teatro — onde se destaca um trânsito internacional, materializado na participação em inúmeras exposições como as bienais de S. Paulo (2010) e Veneza (2007) a Trienal de Guangzhou (2008), mas igualmente em inúmeras residências artísticas, designadamente em Lisboa, (na Galeria ZDB) na cidade do Cabo (espaço Blank Projects), Guangzhou, Veneza, (Fondazione de di Venezia) ou Paris.

Esta circulação internacional que possibilita ao artista o contacto com outras realidades estéticas, culturais e vivenciais, assume contornos mais elaborados no âmbito dos processos de criação se considerarmos a experiência pessoal vivida em Angola, um país que fez o seu caminho enquanto Estado independente, no contexto de um conflito interno, alimentado pela Guerra Fria (constituindo-se, de resto, como um dos pontos quentes do conflito entre potências Ocidentais e de Leste), mas igualmente marcado quer pela diversidade cultural interna quer pelos fluxos vindos do exterior, quer pela própria refundação política e cultural que emerge com a independência nacional.

Kiluanji Kia Henda lembra precisamente essa permeabilidade cultural que, não obstante todas as contingências, acaba por impregnar a construção de uma identidade caldeada nessa diversidade. Nas suas palavras:

> *Cresci num período experimental de um país tão jovem quanto eu, onde sempre houve, aparte as opções politicas, uma grande e permeável liberdade cultural e até religiosa. Por isso acho que temos uma identidade bastante contaminada pelo que nos chega através dos portos e dos aeroportos, e agora via internet e satélite* (Kia Henda, 2011: 17).

2. Local /Global

A reflexão em torno da complexidade inerente a realidades globalizadas é desenvolvida numa espécie de duplo écran, de escalas opostas, onde a dimensão local se entrecruza com a dimensão global. Neste caso, tomando como ponto de partida as realidades em Angola, estabelece um alargamento à escala globalizada, detetando pontos de ligação e convergências com outras realidades que transposta para um conjunto de projetos onde as imagens perfazem narrativas mais abrangentes e entrecruzam ficção, utopia e memória histórica, recorrendo a um discurso por vezes, repleto de ironia e humor. Mobilizando processos de deslocação, apropriação do espaço público e desconstrução, propõe assim uma série aproximações estéticas a questões fulcrais como identidade, geopolítica, memória histórica ou as perceções e representações de uma "pós-colonialidade"

que envolve não apenas os territórios historicamente colonizados como as atuais sociedades ocidentais.

A autorreferencialidade (entendida em termos simultaneamente pessoais, históricos/nacionais) assume-se como substrato conceptual sobre o qual assentam um conjunto de abordagens em torno das representações identitárias, nas quais a permeabilidade das imagens denuncia os traços de uma ligação a outros contextos de produção/circulação transnacionais, assumindo, assim, uma dimensão simultaneamente individual, local e global.

Assume-se igualmente como uma forma de autorreflexão e consciência histórica com a qual estabelece, não raras vezes, um jogo de duplicidade e de inversão que mobiliza tensões históricas, sociais, políticas, estéticas etc. Daqui resulta a criação de imagens que, na sua estrutura discursiva, incorporam a ironia de forma a produzir um curto-circuito com um diálogo crítico exterior.

Neste sentido, assuntos como o petróleo, os diamantes ou o nuclear, são abordados ao longo de projetos como *Blood Business Corporation* (2007), *Lunda in the Sky With Diamonds* (2007), *Expired Trading Products* e *Nuclear Garden of Mr. Young* (2008), patenteando esse propósito do artista em sugerir ou evidenciar através da imagem fotográfica a teia de "interesses desmedidos" (Kia Henda, 2011:13) que, não olhando a meios — diminuídos à insignificância de *danos colaterais* — e convocando uma escala global, impregnam as vivências, reduzidas, por vezes a uma escala nacional/local/individual.

Por outro lado, há a clara consciência de que os processos de trabalho e motivações que suportam o desenvolvimento da obra artística, não deixam de partir de uma situação (espacial e temporal) do individuo-artista, que, em última análise se insinua, direta ou indiretamente na discursividade das imagens — convocando questões de ordem política, ética, estética.

Na verdade, a bitola pessoal através da qual dinâmicas mais alargadas são filtradas e traduzidas, constitui-se como um dos pontos-chave na obra de Kiluanji Kia Henda que elege Angola como "epicentro" da sua obra. Um dos exemplos que o autor refere é a guerra civil que deflagrou no país após a independência nacional, incrementada pela Guerra Fria durante quase três décadas e onde a escala local reflete as dinâmicas de um disputa globalizada.

> *Sempre tive um sentimento de ter vivido as consequências diretas da globalização das guerras. Desde miúdo aprendi que em Angola éramos parte ou vítimas de uma grande estratégia internacional, que o que acontecia não era só movido pela nossa vontade.* (Kia Henda, 2011:15)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

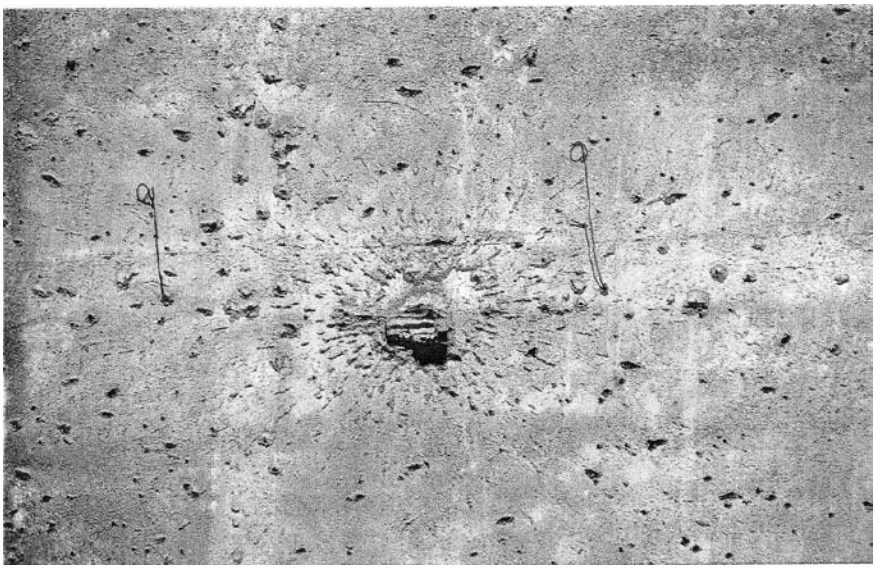




Figura 1 · Kiluanji Kia Henda. *Big Bang* (Huambo), 2009. 86,5 × 130 cm 86,5 × 130 cm
Figura 2 · Kiluanji Kia Henda. *Balas e Satélites* (Huambo), 2009. 86,5 × 130 cm 86,5 × 130 cm

A intercessão entre vários domínios, quer de ordem histórica, geopolítica ou individual não deixa de ser evocada em obras como *Big Bang* (Huambo) e *Balas e Satélites* (Huambo), ambas de 2009 (Figura 1 e Figura 2).

Ambas são fotografias de paredes da cidade de Huambo, repletas de sinais de balas. No primeiro caso, uma cratera provocada por um projétil encontra-se no centro da imagem sendo rodeada pelos vestígios da dispersão dos estilhaços provocados pelo rebentamento. A imagem, que parte de uma referência à destruição provocada pela guerra oscila entre uma dimensão da literalidade e da metáfora para a qual contribui decididamente o título irónico atribuído pelo autor — que pode reenviar para um sentido inverso, o da criação.

Na segunda imagem, *Balas e Satélites*, as marcas visíveis do conflito são remetidas para uma temporalidade pretérita pelo confronto com duas antenas de satélite que denunciam a ocupação daquele local; apresentam-se, de certa forma, como sinais otimistas de presença humana e como elementos físicos que anunciam um futuro possível, apesar da destruição causada pela guerra.

A estes dois exemplos poderemos acrescentar um terceiro, *Comboio para a Terra do Nunca* (Bengo, 2010), onde um comboio enferrujado permanece imóvel. Aqui a alusão, irónica, à história de J.M. Barrie, acrescenta uma vez mais uma dimensão dupla à imagem. Ao aludir, de certa forma, à juventude do país e à utopia de uma refundação social e política, inverte o que é realmente mostrado na fotografia.

Esta surge, como uma metáfora dos impasses da própria história nacional, num processo de transição que, de colónia portuguesa, tenta constituir-se enquanto Estado socialista e, posteriormente ao fim da guerra civil, como país integrado num contexto regional e global. Integra, em certa medida uma preocupação do autor em perceber as dinâmicas que perfazem a textura da história do país e do continente africano, designadamente a "capacidade de escrever e conhecer a sua própria história, e a capacidade de projetar o seu próprio futuro" (Kia Henda, 2011: 17).

3. Narrativas

A interferência do domínio global no território local, entendida a um nível geográfico, estende-se igualmente a uma dimensão temporal onde as ondas de choque da Guerra Fria ou do colonialismo se fazem sentir muito além dos limites cronológicos fixados pela história. Kiluanji Kia Henda questiona, igualmente, a dialética entre a realidade e as suas representações, onde os símbolos de poder, ou melhor, a sua substituição, não é acompanhada de uma modificação ao nível das mentalidades, resultando daqui uma clivagem entre os discursos — e a sua dimensão simbólica sobretudo — e as práticas (sociais, políticas, comportamentais, etc.)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 3 · Kiluanji Kia Henda. *Balumuka (Ambush)* 2011/série.
Figura 4 · Kiluanji Kia Henda. *Balumuka (Ambush)* 2011/série.
Figura 5 · Kiluanji Kia Henda. *Balumuka (Ambush)* 2011/ série.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Na perspetiva do artista,

> *O processo de descolonização mental vai muito para além do ato politico de içar bandeiras, de realizar desfiles na praça pública e de promover discursos. Por isso acho que é muito cedo falar-se de pós-colonialismo,* [...] *As independências em África são marcos históricos recentes, e as estratégias de dominação e neocolonização não são, infelizmente, um assunto do passado* (Kia Henda, 2011: 17)

A refundação da narrativa histórica constitui-se como uma plataforma onde se desenvolve o projeto *Homem Novo* (2011-2012) no âmbito do qual realiza a série fotográfica *Balumuka (Ambush)* (Figuras 3, Figura 4, Figura 5). Esta materializa uma incursão do artista no Forte de S. Miguel em Luanda onde estão depositadas estátuas do período colonial que se encontravam em locais público e peças de armamento utilizado durante a guerra civil.

Estátuas de figuras como Paulo Dias de Novaes, D. Afonso Henriques, Luís Vaz de Camões ou a Rainha Nzinga Mbandi estão ali depositados a aguardar uma solução, em "trânsito" (Souza, 34). Apenas a estátua em bronze da Rainha Nzinga possui um destino certo, retomar ao local na praça Kinaxixi de onde foi retirada devido a obras.

Os restantes (ex)monumentos foram retirados do seu pedestal e, tal como Kia Henda refere ironicamente numa conferência na Tate Modern, "são como cidadãos aos quais os vistos expiraram e não sabem o que fazer com eles... tendo de retornar ao local de origem" (Kia Henda, 2010).

Na verdade, a independência nacional foi acompanhada da necessidade de construir uma narrativa histórica que extirpasse o discurso colonial, instaurasse uma nova ordem, e assistisse ao nacimento do Homem Novo, celebrado no hino nacional de Angola. Esta fundação de uma nova ordem social, política e discursiva é acompanhada por uma abolição dos símbolos do anterior regime, remetendo-os para uma invisibilidade pública.

Antes de mais, as imagens registadas por Kiluanji Kia Henda não deixam de aludir à situação paradigmática da arte pública, monumental, no que toca às suas funções de simbolização do poder político. Na verdade estas estátuas, em pedra ou bronze, de figuras heroicizadas pelo regime do Estado Novo, participam de uma narrativa histórica que legitimou, simbolicamente, o sistema colonial, e que, por isso, importava evocar continuamente, através da sua colocação no espaço público dos territórios colonizados. O seu desmantelamento em primeiro lugar, e o afastamento da esfera pública com uma consequente invisibilidade, procura rasurar precisamente, a narrativa da qual participaram.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

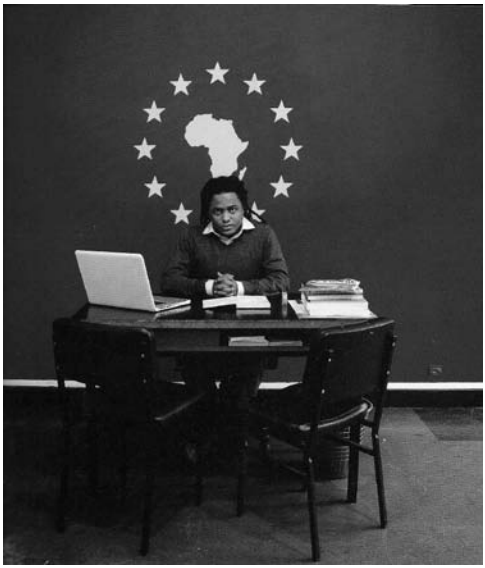




Figura 6 · O.R.G.A.S.M. — *Organization of African States for Mellowness*, 2011
Figura 7 · O.R.G.A.S.M. — *Organization of African States for Mellowness*, 2011

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Em segundo lugar, algumas destas peças escultóricas e inscrições encontram-se desmontadas, tal como vieram da metrópole para a colónia, ou seja, quase voltaram ao seu ponto inicial, através de um processo de elisão pública da sua presença, e fragmentação nas suas componentes iniciais.

Por outro lado, as esculturas coexistem, lado a lado, com peças de armamento militar de fabrico soviético, que remetem para o período de guerra civil. Esta justaposição permite estabelecer um diálogo simbólico entre as várias temporalidades estratificadas que integram a história de Angola, subentendendo as diferentes narrativas, delineadas a partir de alguns dos seus símbolos de poder — o poder discursivo e o poder militar.

4. Duplos negativos

O projeto O.R.G.A.S.M. — *Organization of African States for Mellowness* (Organização dos Povos Africanos para a Tranquilidade) baseia-se na obra Dead Aid da zambiana Dambysa Moyo que desmonta um dos mitos das últimas décadas: de que a ajuda humanitária prestada pelos países ricos do ocidente contribuiu para a melhoria das condições de vida em África. Na verdade, a autora denuncia a ação perversa das organizações humanitárias ocidentais em África resultando numa perpetuação dos problemas nos seus contextos de atuação, por contraste com os países que recusaram essa ajuda e melhoraram os seus níveis de desenvolvimento.

O.R.G.A.S.M. trata-se, assim, na criação de uma ONG (Organização Não Governamental) africana que se dedicará à filantropia no ocidente, sendo que a obra consiste numa instalação onde, numa parede com duas faces se encontra, de um lado, a bandeira da organização (que lembra a da União Europeia mas na qual o circulo formado por 12 estrelas amarelas tem, ao centro o mapa de África) e no outro, um vídeo que publicita os seus desígnios (Figura 6 e Figura 7).

No vídeo de 8 minutos — baseado no cinema de pornomiséria colombiano da década de 70 — assistimos ao desfilar de episódios de violência na capital francesa — a primeira beneficiada da ONG — de um sem-abrigo que se refugia junto a uma agência de viagens e de uma figura que se passeia pelas ruas supostamente o "rosto" da organização), acompanhadas de uma voz-off que repete a urgência em salvar Paris.

Nesta obra é desmontado, de forma irónica, o discurso paternalista do ocidente emblemático das organizações não-governamentais que operam em África, através da sua inversão, provocando, nas suas palavras, um "efeito-espelho" — que, ironia à parte, não deixa de assumir contornos de realidade.

O sentido "ficcional" do projeto entra numa rota de colisão com as práticas desenvolvidas nos contextos africanos e expõe a continuidade num processo que, iniciado com a implantação dos sistemas coloniais será, no pós-guerra, tra-

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

vestido com as roupagens da caridade e que não deixa de ser responsável pela inferiorização dos africanos e a manutenção das fragilidades a vários níveis.

Nota Final

Através destes projetos Kiluanji Kia Henda propõe-nos um olhar sobre a História, filtrado por uma perceção individual, diríamos, vivencial, dos acontecimentos, espaços e tempos. Mais do que a reconstituição da narrativa histórica através dos seus fragmentos e/ou símbolos, o autor confronta-nos com um conjunto de registos fotográficos e fílmicos onde a ficção e a ironia denunciam realidades que estão muito além da imaginação e interrogam os discursos dominantes, expondo simultaneamente as linhas que ligam as realidades locais e globais.

Em *Balumuka (Ambush)* e *O.R.G.A.S.M.* Kia Henda estabelece um plano de simetria que atua em múltiplas vertentes. No primeiro caso as imagens dos despojos do tempo colonial no Forte de S. Miguel, são simétricas das imagens dos despojos do período da Guerra Fria e sobretudo, dos plintos vazios que pontuam alguns dos espaços públicos da cidade de Luanda — que se tornariam palco da série *Redefining the Power* de 2012. No segundo caso, constitui-se como espelho que reflete um duplo negativo da imagem que o ocidente forjou acerca de si próprio, desfazendo, em ambos os casos um conjunto de mitos que pontuam os discursos da "pós-colonialidade".

Por fim, o percurso desenvolvido por Kiluanji Kia Henda não deixa, não deixa de sugerir um conjunto de abordagens críticas em torno das ligações residuais entre passado e presente, discutir e reequacionar as ligações entre artes visuais, representações sociais/culturais, estética, identidade, poder, local/nacional e global, história/memória/biografia/ pós-memória.

Referências

Afonso, Lígia (2011) «Entrevista a Kiluanji Kia Henda» in *BES PHOTO 2011*. Lisboa: Banco espírito Santo

Alvim, Fernando; Njami, Simon; Sousa, Suzana (2013) *No Fly Zone. Unlimited Mileage*. Lisboa: Museu Coleção Berardo

Kia Henda, Kiluanji (2010) *After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism?* [Consult. 2014-1-19] Disponível em : http://www.tate.org.uk/context-comment/video/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-video-recordings

Miguel, Telma. «E se fossem os países africanos a ajudar o Ocidente?» in *Sol*, 6 de Fevereiro de 2013. [Consult. 2014-1-19] Disponível em http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/jornal_sol_e_se_fosse_africa_a_ajudar_o_ocidente_6_fev.2013.pdf

O'Toole, Sean (2012) «Focus: Kiluanji Kia Henda» in *Frieze Magazine* — Issue 150, October 2012 [Consult. 2014-1-19] Disponível em http://www.frieze.com/issue/article/focus-kiluanji-kia-henda/

Ramiro Guerreiro: Revisitando os "Verdes Anos"

Ramiro Guerreiro: Remembering "Verdes Anos"

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Pintura da Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Mestrado em Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: teresapr@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende analisar algumas das obras da exposição "Verdes Anos" de Ramiro Guerreiro, à luz de detalhes de cariz geográfico e urbanístico que são abordados no filme homónimo de Paulo Rocha, realizado em 1963, estabelecendo um diálogo entre ambos. Pretende-se com este artigo, cruzar disciplinas como a Arquitetura, Artes Plásticas e Cinema, usando sobretudo a obra "três entalados" de Ramiro Guerreiro como referência.

Palavras chave: arquitetura / artes plásticas / cinema / Ramiro Guerreiro / urbanismo.

Abstract: *This article analyzes some of the works in Ramiro Guerreiro's exhibition "Verdes Anos", considering geographical and urban details that are covered in the homonymous film by Paulo Rocha (1963), establishing a dialogue between them. The purpose of this article is to cross disciplines such as Architecture, Fine Arts and Cinema, using the work of Ramiro Guerreiro, "três entalados", as reference.*

Keywords: *architecture / cinema / fine arts / Ramiro Guerreiro / urbanism.*

Introdução

Outubro de 2009. Sala do Cinzeiro 8, Museu da Eletricidade, Lisboa. Título da exposição: "Verdes Anos". Do seu autor, Ramiro Guerreiro, sabia tanto quanto se pode saber de alguém com quem se passou parte da adolescência. Entre o mito e a verdade que a memória vai compondo, mais do que fielmente registando.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A este título não poderia deixar de associar essa mesma adolescência, bem como o filme homónimo, um dos ícones do Novo Cinema Português, que Paulo Rocha realizou em 1963.

Após a interrupção dos seus estudos em arquitetura no Porto, Ramiro Guerreiro (Lisboa, 1978) ingressou na MAUMAUS. Recebeu uma menção honrosa no *Prémio EDP Novos Artistas* e foi um dos vencedores da 1ª edição do *BES revelação* (em 2005), fortalecendo a sua opção — de resto, tão antiga como a sua paixão pela arquitetura — pelas artes visuais, a *performance*, o desenho, entre outras formas de expressão que tem levado a cabo, como autor, coautor ou em colaboração com outros artistas (sejam eles artistas visuais, atores, bailarinos, músicos, coreógrafos ou outros criadores).

Já depois de "Verdes Anos", realizou várias exposições coletivas e individuais (das quais se destaca "Resto", em 2011, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade) e diversas residências artísticas em instituições nacionais e internacionais.

Nesta exposição de 2009, de caráter transversal dada a diversidade de meios utilizados (desde a instalação, *performance*, fotografia ou desenho), Ramiro Guerreiro refletiu sobre a arquitetura modernista; sobre a operação de urbanização e expansão da cidade de Lisboa nos anos 50 e 60 — abordada tanto no filme de Paulo Rocha, como na tese de Ana Tostões ("Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50", de 1997); mas mais especificamente sobre os "entalados" (elementos decorativos característicos de alguns dos exemplos da arquitetura realizada nessa época).

Pretende-se com este artigo, estabelecer um diálogo entre os "entalados" a que Ramiro Guerreiro deu enfoque e a personagem principal do filme de Paulo Rocha em "Os Verdes Anos", focando aspetos que a geografia e o urbanismo levantam e que se prendem com as questões do *lugar*, *desterritorialização/reterritorialização* ou *sentimento de pertença*, tendo por base a ideia de como Lisboa evoluiu, social, cultural e geograficamente, usando as obras de Ramiro Guerreiro como ponto de partida para pensar no modo como a cidade projetada pode condicionar as ações do indivíduos.

1. Cidade, Mocidade e Motricidade

Segundo João Bénard da Costa, "Os Verdes Anos" foi o filme que melhor deu a ver Lisboa e Portugal como espaços de frustração, claustrofóbicos e sem saídas (1991).

Na sua exposição, Ramiro Guerreiro quis explorar uma certa ingenuidade "suspensa entre o *fazer como antigamente*, ou à portuguesa, e uma prática nova, internacionalista, com a qual a cidade tinha muito pouca relação até esse

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

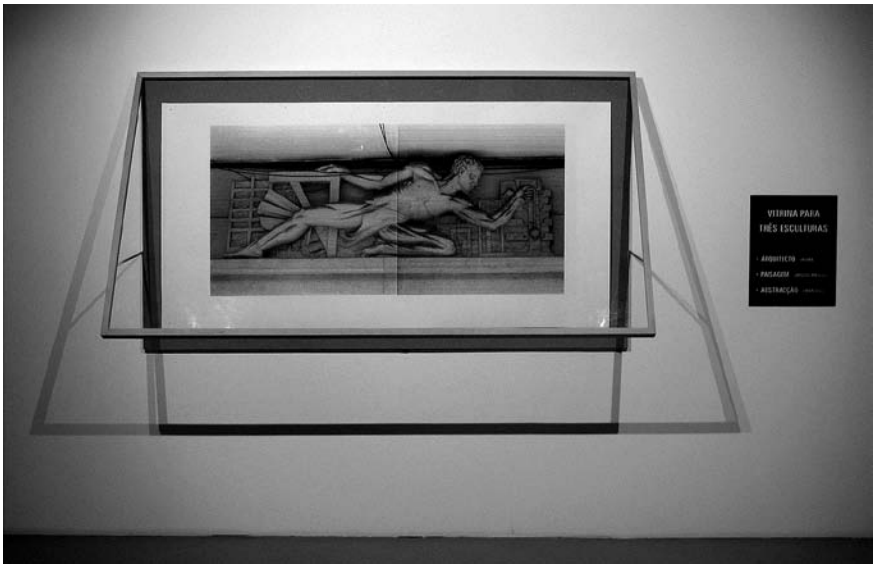


Figura 1 · Ramiro Guerreiro, Arquitecto (*Roma*) da obra três entalados, 2009. Vitrina em faia contendo três serigrafias (provas únicas), 220 × 120 cm. Placa em acrílico gravado, 40 × 50 cm. Vista da exposição "Verdes Anos", 2009 (Guerreiro, 2009a).

momento", como me confessou recentemente. E os "entalados" (Figuras 1 e 2) eram o espelho dessa ingenuidade e, ao mesmo tempo, dessa claustrofobia (de que falava Bénard da Costa), dessa adaptação por vezes pouco confortável a novas regras e novas escalas.

Os exemplos de "entalados" provenientes da inépcia dos escultores, na frescura e mocidade do seu labor ainda não amadurecido pela experiência, despertaram "o humor do tempo" (Pinharanda, 2009) entre arquitetos e historiadores de arte.

Executados maioritariamente por artistas recém-saídos das Belas-Artes, os "entalados" constituíam-se na forma de baixos-relevos, pinturas murais, painéis de azulejos ou mosaicos, cujos temas eram de caráter simbólico, mitológico, animalista ou abstrato. Tais elementos davam resposta a uma imposição do regime que obrigava à integração de uma obra de arte na fachada dos edifícios que atingissem um determinado valor de construção.

Esse carácter autoritário, tanto do Estado Novo, como da própria arquitetura modernista, são questões que sempre inquietaram Ramiro Guerreiro, como o demonstrou o seu projeto "Entalados", de 2005 (Figura 1).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *Aqui, o seu corpo ilustra um catálogo de posições precárias e desconfortáveis: agachado, contorcido, enrolado, de cabeça para baixo* [...] *Todas são posições mais ou menos violentas,* [...] *a mesma violência com que inúmeros escultores encaixaram figuras em alto-relevo em espaços às vezes exíguos por cima de portas de entrada de prédios, principalmente durante o Estado Novo (figuras que se conhecem justamente como "Entalados"); violência que a arquitectura, embora noutro grau, sempre promove, com a sua regulação de espaço e a sua imposição de normas quanto ao habitar, conviver, trabalhar (e a arquitectura modernista assenta num programa particularmente autoritário)* (Nicolau, 2005).

A arquitetura dominadora do espaço, procedente de resoluções urbanísticas baseadas em decisões políticas, ou de mera funcionalidade, mais do que baseadas nas verdadeiras necessidades do indivíduos, é pedra de toque na sua reflexão acerca do poder que os projetistas assumem, ao regular e predefinir a experiência física do "cidadão/urbanita" perante o espaço físico construído. Ramiro Guerreiro mostra um outro lado da arquitetura e urbanismo, que não o do lugar de abrigo, proteção ou ordem, mas aquilo que estes podem ter de claustrofóbico, opressivo ou desnorteante. O que lhe interessa é uma espécie de avesso dos edifícios e da via pública e o modo como é experienciada e apropriada, investigando se existe um agenciamento passivo dos espaços previamente programados ou um agenciamento crítico dos mesmos por parte do indivíduo.

O modernismo transformou a circulação humana e suas funções, isolando os indivíduos em classes e tipologias, programando e controlando as suas vidas, as suas ações e atividades (Debord, 1992).

Desafiar instituições de poder, provocar através do insólito e do absurdo caricaturado, é a razão de algumas das *performances* e ações em espaço público que o artista tem realizado, como é o caso das suas desempoeiradas aparições como *pessoa-pano-do-pó* (Figura 2).

> *Na verdade, os projectos de Ramiro Guerreiro são dominados por um constante anti-autoritarismo, não só porque denunciam a capacidade de determinada fabricação de espaços para a formatação, para a repressão da individualidade e da interacção social, mas ainda porque o fazem expondo-o a ele mesmo ao ridículo e ao falhanço* (Nicolau, 2005)

Ao desafiar o próprio corpo e a sua motricidade, usando a rua e o edificado como que em negativo, ocupando espaços que não se espera que o corpo ocupe, o artista questiona se o cidadão encontra o seu lugar na cidade, através de uma cidadania ativa, ou se esta lhe é um lugar hostil.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 2 · Imagens do vídeo *pessoa-pano-do-pó*, av. Marconi, de 2009 (Guerreiro, 2009b).
Figura 3 · Imagens do filme "Os Verdes Anos" de Paulo Rocha (1963).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Curiosa é a forma como todas essas ideias dialogam com o filme "Os Verdes Anos", na maneira como os "três entalados" se podem relacionar com a personagem "Júlio" de uma forma metafórica.

2. Júlio, ou o "entalado"

A perda de inocência; a passagem para a idade adulta; o amor e o verde ciúme; a ansiedade, a pressa da emancipação; a opressão que a grande cidade e o espaço urbano puderam causar a alguém vindo do campo; a angústia pelo eminente desaparecimento de áreas "rurais" envolventes; a fragmentação, compartimentação e desmultiplicação do tempo e do espaço modernista; o sangue; ou as novas artérias de Lisboa. De tudo isso falava o filme de Paulo Rocha que viu na personagem de "Júlio" a possibilidade de diálogo com um momento específico de expansão urbana da cidade de Lisboa.

Pleno de juventude e de desejo de encontrar lugar, não só no coração de "Ilda", como também na grande cidade e de aí se "encaixar", a personagem de "Júlio" evidenciava a dificuldade de adaptação à cidade: a sua vontade de se sentir finalmente em casa, a impossibilidade de alcançar um *sentimento de pertença* a um novo território onde se encontrava espartilhado, "entalado" que estava nesse *lugar* opressivo que é a urbe moderna, onde tempo e espaço simultaneamente se expandem e reduzem.

Na época, a metamorfose das áreas não-urbanizadas e a construção dos novos bairros levavam os residentes a viver numa cidade paredes-meias com o campo, dando aos que vinham da província uma "melancólica nostalgia pelo que haviam deixado para trás" (Silva, 2007: 129).

De Gröer defendia a definição de uma cintura verde, uma reserva de ar puro a que chamava "zona rural de proteção".

Algumas das quintas em ruínas em Chelas, zonas rurais ainda intocadas pelo progresso, onde "Júlio" e "Ilda" passeavam, persistem estranhamente até aos nossos dias. Dizia Étienne De Gröer no seu Plano de Expansão Urbana da Cidade de Lisboa (1938):

> *Entre estas localidades suburbanas, há grandes espaços agrícolas que é preciso conservar para que o desenvolvimento urbano das ditas localidades não abafe o núcleo central e para que haja sempre entre elas faixas rurais, para bem arejá-las* (De Gröer apud Camarinhas & Brito, 2007: 185)

Para "Júlio", nenhum local parecia ser confortável: nem a oficina onde trabalhava como sapateiro (uma cave sombria que o atarracava e enclausurava);

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 4 · Ramiro Guerreiro, *Paisagem (Passos Manuel)* da obra três entalados, 2009 (Guerreiro, 2009b).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

nem totalmente os passeios domingueiros ao ar livre nas encostas das antigas quintas de Chelas (atual Parque da Bela Vista), ou os espaços verdes junto à Reitoria e Estádio Universitário, embora esses espaços funcionassem como "bolsas de ar", onde a personagem tentava reencontrar-se com o *lugar* ao qual sentia pertencer.

Desconforto maior é aquele que se sente no fim do filme, quando já toldado por uma cidade tirana e complexa, que o refreava a ponto de o enlouquecer, correu para o meio do cruzamento da Av. dos EUA e a Av. de Roma, com as mãos sujas de sangue, e aí permaneceu encarcerado pelo trânsito, sem saber para onde fugir, depois de uma verdadeira descida em espiral.

Os três momentos das serigrafias na vitrina museológica (Figura 1) que Ramiro Guerreiro concebeu para a sua exposição, acompanhada de uma placa preta a dizer: "Vitrina para Três Esculturas. Arquiteto (Roma). Paisagem (Passos Manuel). Abstração (Marconi)", bem podiam ser imagens-metáfora das três sequências expressas na Figura 3, momentos significativos do processo *desterritorialização/reterritorialização* (Deleuze e Guattari apud Haesbaert e Bruce, 2002) deste rapaz provinciano que acabou por ser corrompido pela cidade.

"Arquiteto" (Figura 1) seria o jovem na oficina, cuja pequena janela da cave dava para a Av. de Roma. "Paisagem" (Figura 4) (com bosque, fauna variada e uma mulher), podia ser imagem dos passeios com "Ilda". "Abstração" (visível na Figura 3) seria a imagem da sua metamorfose, do seu contorcido processo de desconstrução e destruição.

Conclusão

A oposição em relação às forças dominantes e repressoras das liberdades é assim muito evidente no trabalho de Ramiro Guerreiro (não fosse ele filho de um "capitão de Abril"). Na exposição "Verdes Anos", o artista questiona e reflete sobre o processo de adaptação à cidade moderna, sobre uma "esfera pública" complexa e hostil, sobre os territórios nos quais os indivíduos tentam (ou não) encaixar-se e assumir-se como agentes ativos, apropriando-se (ou não) dos espaços para eles arquitetados.

Paulo Rocha retratou o processo de *desterritorialização/reterritorialização* de uma personagem à procura de um território que fosse material e simbolicamente o seu espaço, com o qual criasse um vínculo e onde pudesse integrar-se, reencontrando a sua identidade. Mas o cineasta também representou a sua própria geração, a do "Vá-Vá", que presenciava o augúrio dos novos projetos de desenvolvimento urbano da cidade. Deste modo, o processo de *desterritorialização*, que num sentido figurado poderíamos caracterizar como "desencaixe",

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

surgia como uma rotura com os vínculos aos territórios geográficos e simbólicos, pessoais ou colectivos. O filme espelha a tentativa de "reencaixe", de *reterritorialização*; isto é, de adaptação às novas condições e ao novo território.

Mas esse processo nem sempre é pacífico, pode causar angústia, sensação de opressão e incompatibilidade, sentimento de "não-pertença", ou de encaixe forçado num espaço, tal como nos expressam os "entalados" que Ramiro Guerreiro ensaia e observa.

É possível que nada desta correlação tão direta com o filme lhe passasse pela cabeça na altura, nem mesmo quando no filme o tio de "Júlio" (assentador de painéis de azulejos decorativos nas fachadas dos novos conjuntos habitacionais) transitava entre edifícios da Av. dos EUA em construção, projetados pelo arquiteto Manuel Laginha (tio de Ramiro Guerreiro). Passa-se na minha, ao voltar a analisar aquilo que vi e senti aquando visitei a exposição em 2009. O modo como tudo estranhamente fazia sentido...

Referências

Bénard da Costa, João (1991) *Histórias do Cinema*. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Debord, Guy (1992) *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-2-07-039443-2

Camarinhas, C. L. T. F; Brito, Vasco (2007) "Elementos para o estudo do Plano Diretor de Urbanização de Lisboa (1938)". *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, 9, pp. 163-189.

Guerreiro, Ramiro (2009a) *Arquiteto (Roma)* da obra *três entalados*, vista de exposição. Fotografia.

Guerreiro, Ramiro (2009b) *Paisagem (Passos Manuel)* da obra *três entalados*. Fotografia.

Guerreiro, Ramiro (2009c) *Pessoa-pano-do-pó, av. Marconi*. Vídeo PAL, cor, estéreo, *loop*. *Video stills*.

Haesbaert, Rogério, Bruce, Glauco (2002) "A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari". *GEOgraphia*, v.4, n.7, setembro. [Consult. 2014-01-25] Disponível em <URL: http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74 >

Nicolau, Ricardo (2005) "Ramiro Guerreiro". *BES revelação 2005*, Banco Espírito Santo, Porto: Fundação de Serralves [Consult. 2014-01-25] Disponível em <URL: http://tl-didntread.blogspot.pt/2010/12/ramiro-guerreiro-um-dos-nossos-medos.html

Pinharanda, João (2009) *Verdes Anos*. Sala do Cinzeiro 8, Museu da Eletricidade, Lisboa: Fundação EDP.

Rocha, Paulo (1963) *Os Verdes Anos*. [Consult. 2014-01-25] Filme. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=HOO8OqSB_uc

Silva, Duarte (2007) *Estórias da Arquitetura Portuguesa. Uma Reflexão em Torno de Imagens que a Arquitetura Constrói, o Cinema Fixa e o Povo Ordena*. Prova Final de Licenciatura em Arquitetura, orientada pelo Arq. Jorge FigueiraDepartamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

José Resende: gestos que estruturam espaços

Jose Resende: gestures that structure spaces

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista Visual e escultora. Doutora em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre — Brasil, Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo — Brasil e, Bacharel em Escultura pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) — Porto Alegre — Brasil.

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

Resumo: O arquiteto e artista José Resende tem, ao longo de sua trajetória, apropriado-se de materiais pertinentes ao meio urbano como uma constante. E ao agrupá-los em sistemas construtivos abertos, este transforma o gesto em uma potência que estrutura espaços partilhados com o espectador.

Palavras chave: José Resende / gesto / nó / escultura / espaço.

Abstract: *Along his career path, the architect and artist José Resende has constantly used materials that are typical of the urban environment. And by grouping them in open constructive systems, he transforms gestures into a power that structures spaces shared with the viewer*

Keywords: *Jose Resende / gesture / knot / sculpture / space.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Com procedimentos que articulam diferentes estruturas, o arquiteto e escultor José Resende (São Paulo, 1945) conjuga materialidades heterogêneas visíveis do nosso cotidiano urbano, potencializando-as. Ele traz da arquitetura, além dos materiais, o desenho e o sistema de justaposições, evidenciando pesos e tensões no limite tênue em suas obras escultóricas e, generosamente permitindo-nos ser partícipe da sua imaginação com a presença de seus gestos construtivos.

Em 1967, formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM) em São Paulo, e, ainda durante o seu período de formação acadêmica, vivenciou experiências como estagiário no escritório do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha e, concomitantemente, ingressou no ateliê do artista Wesley Duke Lee. Ambos representam para o artista suas primeiras grandes influências estéticas. Com uma produção consistente, José Resende tem participado de inúmeros eventos desde o final da década de sessenta como artista, entre eles cabe salientar sua participação nas Bienais de São Paulo (1967, 1983, 1989, 1998), na Bienal de Paris (1980), na Bienal de Veneza (1988), na Documenta de Kassel (1992), na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2001, 2004) e, ainda, sua participação no Projeto Arte Cidade (1994 e 2002), que teve suas ocorrências em São Paulo.

1. Gestualidade construtiva

Do cotidiano urbano, confuso e denso da cidade de São Paulo, Resende resgata diferentes materialidades presentes na arquitetura e as conjuga em formulações plásticas límpidas, mas nem por isso rigorosas em suas postulações formais. Neste sentido, o artista não subverte a matéria em suas características nem tampouco as usa como suporte, mas ao contrário, reafirma-as em um diálogo direto com o espaço em que são construídas.

A escolha por materiais de características ductíveis permite que percebamos claramente os seus procedimentos conceptivos, tais como: juntar, sobrepor, amassar, enosar, dobrar e amarrar. E, ao amarrar, ele faz dos nós não apenas solução técnica, mas estrutura e forma na medida em que estes sustentam e edificam seus trabalhos, perambulando ora discretos, quase imperceptíveis, ora protagonistas de suas obras. Para Corrêa (2004: 149), o nó é "como signo sintático da escultura" deste artista, que toma emprestada, e empresta a todos, a simplicidade do ato da torção.

Este mesmo gesto se dá tanto pela consciência do procedimento em si como pela escolhas de materiais flexíveis ou moles, sem os quais não seria possível ligar as partes de uma mesma estrutura ou de estruturas de procedências distintas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Jose Resende (2002), *Sem título*. Obra efêmera, realizada para o projeto Arte Cidade Zona Leste, São Paulo, SP. Foto: Christina Carvalho.
Figura 2 · José Resende (1980), *Sem título*. Pedra e couro, 170 × 50 × 50 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004a).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Segundo Maurice Fréchure (1993: 211-212), os nós e as torções não apenas estão ligados antropologicamente a procedimentos que representam as formas pelas quais nos relacionamos culturalmente com a guerra, com o amor e com a vingança, como estes procedimentos consistem em reaprender o gesto fundador do *homo artiflex* para os artistas que retomam a experiência do fazer como uma qualidade gerativa e imaginária.

Se amarrações com cabos de aço sustentam tensões de vagões de trens que se edificam em ondas diagonais em um ato efêmero, como por exemplo, na intervenção realizada para o Projeto Cidade Zona Leste, em São Paulo (Figura 1), outras vezes, são as amarrações de fios de couro que fundam a permanência do volume escultórico aglutinando pedaços de pedra, como na escultura *Sem Título*, 1980 (Figura 2). Em ambas as obras, a tensão na inclinação das suas partes envolvidas lembra-nos que a totalidade da existência daquele pensamento em queda se dá pelos nós que se retesam.

Resende também faz uso dos *nós* para manifestar, por exemplo, os limites entre as resistências e as maleabilidades dos materiais. E, assim, encontramos suas superfícies de feltros, couros e tecidos amarrados e dobrados ocupando os espaços aéreos através de suspensões, ou se esparramando pelo chão cedendo à gravidade ou, ainda, formulando-se em tensões que se firmam em uma relação direta entre o chão e a parede, como por exemplo, sua obra *Sem Título*, 1991 (Figura 3), ou em volumes que se encostam nas paredes buscando apoio, como sua obra *Sem título de 1990* (Figura 4), no qual um tecido de algodão é enrolado e amarrado a metais de natureza mole, deflagrando as dobras do tecido e a rigidez discreta da linha que o sustenta. Em outros momentos, encontramos a maleabilidade do chumbo em placas amassadas ou em fios que desenham linhas tortas penduradas na parede, como por exemplo, *Sem Título* (Figura 5). Neste último trabalho, um nó desprendido se enrosca na extremidade inferior indicando um quase ficar deste emaranhado amolecido, precipitando-se e tornando perceptível a precariedade da permanência do gesto que se propõe presente.

José Resende (1999: 66) nos lembra que a relação entre material e gesto construtivo tem como ponto principal de apoio sua preocupação com o espaço porque as esculturas raramente estão em situação de indiferença com o local onde estão dispostas. Pois, segundo ele, as suas peças atuam no espaço e,

> *tentam transformá-lo. Não estão ali simplesmente, há sempre uma intencionalidade. Mesmo que em determinada escultura esteja ocorrendo uma relação entre os materiais, por exemplo, o que tende a fixar o olho no interior da peça, provavelmente será procurada uma disposição que chame a atenção da situação em que ela se encontra naquele lugar* (Resende, 1999:66).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 3 · Jose Resende (1991), *Sem Título*. Nylon, parafina e chumbo, 300 × 500 × 150 cm. Foto: Antonio Sagese (2004a).
Figura 4 · Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo, cobre e tecido de algodão, 350 × 20 × 30 cm. Foto: Antonio Sagese (2004b).
Figura 5 · Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo e cobre, 120 × 20 × 15 cm. Foto: Antonio Sagese (2004c).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

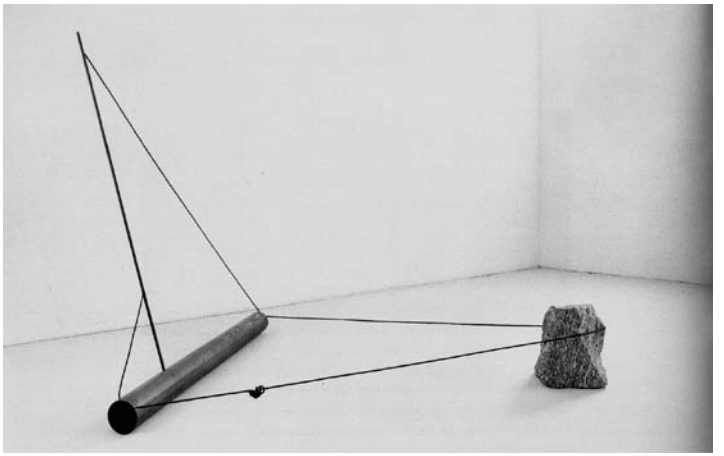
Esta relação entre a escultura e o lugar pode ser percebida na sua obra *Sem Título, 1980* (Figura 6), em que um único nó embaraçado torna-se o protagonista, firmando no tensionamento uma geometria tênue no espaço. Neste trabalho, o nó caótico lembra-nos o quanto é precário e, simultaneamente firme, o desenho que se estabelece pelas linhas de couro e pelos tubos metálicos enunciando os vazios ao mesmo tempo em que apreende a totalidade do espaço como lugar de permanência da escultura. E, outras vezes, José Resende com um único nó, coeso e límpido, também protagonista, como no seu objeto *Sem Título, 1980* (Figura 7), declara o desenho tridimensional posto no chão como forma absoluta. Enquanto o olho insiste em percorrer a linha para tentar apoderar-se da forma, a mão projeta a vontade de finalizar ou de desfazer o nó ali presente. Como afirma Paulo Venâncio Filho (2013: 262), "nada está ali e tudo está ali. A borracha, o cobre e o intrigante nó que a escultura perfaz".

> *A rigor, não há nada pra olhar. Sua manifestação depurada parece chegar ao limite da dissolvência. Ela é o momento imediatamente anterior a sua desaparição. A discreta operação que realiza parte de um não lugar e a escultura deve aparecer na sua quase ausência. Não há um olhar capaz de esgotá-la. Existe nessa simplicidade algo que nos perturba, que nos impede de nos apoderarmos dela por completo* (Venâncio Filho, 2013: 262).

O nó é forma, é estrutura, é uma ideia que se dobra sobre si mesma, um gesto simples que deflagra complexidades no ato. Omar Calabrese (1999: 147) retoma o *nó*, juntamente com o labirinto, e afirma que o nó "é *a metáfora do movimento*" [grifo do autor]. Ao observarmos um nó qualquer, por mais simples que ele seja, "veremos que o verdadeiro problema não é desfazê-lo, mas distinguir por meio de que movimento um único fio parece tornar-se dois" (Calabrese, 1999: 148). Neste entre, do estável ao transformável, o nó é a linha-desenho que se torna volume, ou ainda, um objeto-desenho que insiste em negar a planaridade, pois suas curvas remetem a terceira dimensão como representação primeira.

Embora José Resende (1999: 17-18), em uma entrevista a Lúcia Carneiro e a Ileana Pradilla, tenha afirmado ser "gago das mãos", sustentando categoricamente não ser um artesão, negando, assim, qualquer qualidade artesanal em suas obras, reiterando que considera suas escolhas materiais e seus procedimentos apropriações e não manipulações, não se pode negar que a presença física dos seus trabalhos é marcada pelos processos projetivos e construtivos que os gerou. E, ele esclarece-nos dizendo, ainda, que,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



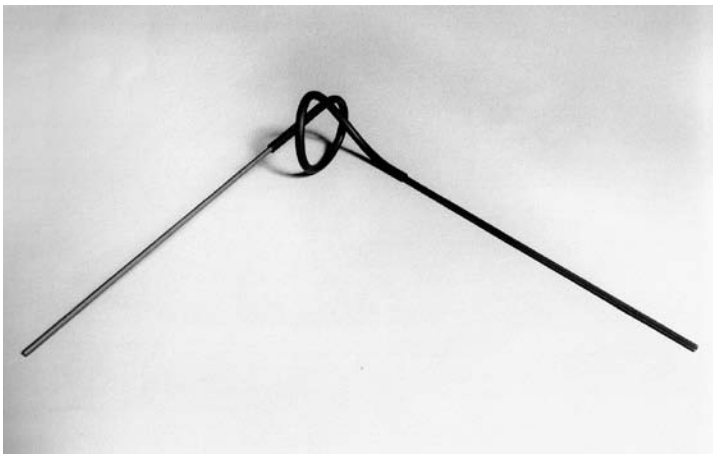


Figura 6 · Jose Resende (1980), *Sem Título*. Ferro, cobre, couro e pedra, 170 × 200 × 200 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004b).
Figura 7 · Jose Resende (1980), *Sem Título*. Cobre e borracha, 20 × 110 × 110 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004c).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *uma das características do trabalho é permitir que o espectador perceba facilmente como ele foi realizado. Acredito que uma das instâncias importantes para o entendimento seja esta possibilidade de, com o olhar, se poder construí-lo. Mesmo que tenha sido executado com o auxílio de maquinário mais pesado, suas soluções construtivas devem ser evidentes* (Resende, 1999: 16).

O artista coloca na matéria, assim como, no espaço, a força expressiva de sua poética, sugerindo uma diversidade de articulações inesperadas entre ambos. Para Andrade (2010) alguns de seus trabalhos se apresentam transitórios, como se fossem desmoronar a qualquer instante, assim que decodificados pelo observador. E, outros, demonstram sistemas operacionais que denunciam os "cálculos construtivos, catalisadores dos contrários e responsáveis pela sustentação da unidade estrutural, sem esconder os atritos"(Andrade, 2010).

Resende faz da visibilidade de suas escolhas processuais fração atuante do que nos enlaça o olhar e, nos dá a percepção da precariedade, ou seja, da instabilidade e da fragilidade de suas sustentações no espaço como se o gesto presente fosse resultado casual, ao mesmo tempo que nos dá a certeza e a segurança que não poderia haver outro gesto ali, que não aquele, decidido pelo artista. Assim, Resende com seus gestos aparentemente espontâneos, não apenas extrai dos materiais que utiliza suas qualidades expressivas, por vezes, ambíguas como fragilidade e durabilidade, mas deflagra o embate entre o sujeito e a matéria, na potência do gesto sensível, como por exemplo, uma amarração, um nó, uma dobra.

Conclusão

Pensar sobre o gesto na obra de José Resende requer entender a complexidade dos significados ali depositados. As suas dobras, os seus amarrados e os seus nós guardam a potência de um procedimento construtivo que reafirma a simplicidade e o experimental na terceira dimensão, assim, cada escultura mantém a garantia da unicidade dentro do exercício plástico. Seus trabalhos são presenças que ao serem dispostos no espaço trazem consigo perturbações e instabilidades tanto formais como materiais. Por vezes, o mesmo nó que amarra e garante a estrutura é o que transtorna pela possibilidade de dissolução deste e, portanto, da própria obra.

A pulsão de que o gesto é imbuído estabelece o espaço em que a obra está como um lugar de trânsito, onde a imaginação não é expurgada, mas ao contrário, incorporada em sua humanidade. A poética do artista, assim, partilha com o espectador a consciência do instante da apropriação material, mantendo latente a incerteza da permanência do gesto na apropriação do espaço.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Andrade, Antonio Luiz M. de (2010) *A escultura do inesperado. A dúvida e a incerteza da escultura de José Resende.* Drops, São Paulo, ano 11, n.038.01, Vitruvius, nov. 2010. [Consult. 2013-10-01] Disponível em <URL:http://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.038/3642>

Branco, Miguel Rio (2004a). *José Resende (1980), Sem título. Pedra e couro, 170 × 50 × 50 cm.* Foto disponível em: Corrêa, Patricia Leal (2004: 55) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3

Branco, Miguel Rio (2004b). *Jose Resende (1980), Sem Título. Ferro, cobre, couro e pedra, 170 × 200 × 200 cm.* Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 148) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3

Branco, Miguel Rio (2004c). *Jose Resende (1980), Sem Título. Cobre e borracha, 20 × 110 × 110 cm.* Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 56) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3

Calabrese,Omar (1999) *A idade neobarroca.* Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724403724

Carvalho, Christina. Fotografia 1: Resende (2002), *Sem título.* Obra efêmera, realizada para o projeto Arte Cidade Zona Leste, São Paulo, SP. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004:110) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3

Corrêa, Patricia Leal (2004) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3

Fréchuret, Maurice (1993) *Le mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle.* Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts. ISBN: 2-84056-604-6

Resende, J., Carneiro, L., & Pradilla, I. (1999). *José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.* Rio de Janeiro: Lacerda Editores. ISBN: 85-7384-048-X

Sagese, Antonio (2004a). Jose Resende (1991), *Sem Título.* Nylon, parafina e chumbo, 300 × 500 × 150 cm. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 297) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3

Sagese, Antonio (2004b). Jose Resende (1990), *Sem Título.* Chumbo e cobre, 120 × 20 × 15 cm. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 53) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3

Sagese, Antonio. (2004c). Jose Resende (1990), *Sem Título.* Chumbo, cobre e tecido de algodão, 350 × 20 × 30 cm. Foto disponível em: : CORRÊA, Patricia Leal (2004: 295) *José Resende: José Resende.* São Paulo:Cosac Naify.ISBN: 85-7503-195-3

Venancio Filho, Paulo (2013) Duas esculturas. In *A presença da arte: Paulo Venancio Filho.* São Paulo: Cosac Naify, p.260-262. ISBN: 978-85-405-0257-4

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Designer Gráfico como a(u)tor na produção de livros: os atos de Companhia das Letras e Cosac Naify em *Toda Poesia* e *Vermelho Amargo*

The Graphic Designer as author / actor in the production of books: the acts of Companhia das Letras and Cosac Naify at 'Toda Poesia' and 'Vermelho Amargo'

THIAGO ALVES VIEIRA* & GABRIELA BOTELHO MAGER**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, designer gráfico. Graduado em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

AFILIAÇÃO: pesquisador e profissional independente. E-mail: tavieira14@gmail.com

** Brasil, designer gráfico. Graduada em Design Gráfico pela Universidade Mackenzie, especialista em Design de Móveis pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutora em Design pela Pontícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Diretora Geral do Centro de Artes (CEART/UDESC).

AFILIAÇÃO:Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes (CEART/UDESC). Av. Madre Benvenuta, 1907 Itacorubi, Florianópolis / SC (48) 3321-8300. E-mail: gabrielamager@gmail.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumo: Esta análise apresenta o modo como as editoras estão projetando seus livros em um novo cenário consumidor, onde seus leitores estão cada vez mais conectados e mundializados, imersos em um ambiente tecnológico e digital. A pesquisa expõe de que forma as editoras Cosac Naify e Cia. das Letras conseguiram prêmios e recordes de vendas na publicação de livros de autores regionais, dentro deste cenário globalizado.
Palavras chave: design de livro / editoras / território / globalização.

Abstract: *This analysis seeks to present as publishers are projecting your books in a new consumer scenario, where your readers are increasingly connected and globalized, immersed in a technological and digital environment. This research exposes how Cosac Naify and Companhia das Letras succeeded awards and achieved record sales publishing books of regional authors, within this globalized scenario.*
Keywords: *book design / publishing / territory, globalization.*

Quanto mais estamos conectados, quanto mais o cidadão se torna global e desejamos conhecer todo o mundo — mesmo sem sair de casa —, ou quanto mais tempo estamos em rede com qualquer outra região do país, mais desconhecemos o que está ao nosso lado, menos exploramos o que é conterrâneo. Enquanto as sociedades pré-modernas possuíam total conhecimento do espaço que habitavam, produziam e exploravam suas áreas, as novas sociedades perderam este domínio. E é neste cenário contemporâneo, onde o estímulo à conectividade é quase vital, que surge um *contra-estímulo* de se estar mundializado: o desejo de voltar ao regional, de conhecer sua cultura, de apreciar sua terra. Borges (2003) reafirma esta situação dizendo que "quanto mais a tal da globalização avança trazendo consigo a desterritorialização, mais (...) a gente sente necessidade de pertencer a algum lugar, àquele canto do mundo específico que nos define." (apud Pichlera e Mello, 2012).

A globalização trouxe consigo não só a desterritorialização, mas também a instantaneidade. Um novo padrão de consumo é gerado: o capitalismo imediato. Tudo é desejado, acessado e consumido em frações de segundos. Assim, as regiões (países, territórios, localidades ou como queira ser identificado aqui) precisam adotar "mais rapidamente esse novo padrão tecnológico, socioeconômico e produtivo, como forma de garantir vantagens competitivas" (Albagli in Lages et al., 2004: 55). Ou seja, a temporali-dade tem se imposto sobre a territorialidade, e a globalização entra em cena como colaboradora para a padronização dos ambientes.

O que é *local* torna-se *global* em um sistema de estandartização coletivo. É neste processo que as características exclusivas daquela produção local, sua autencidade e até seu possível potencial diferenciador são eliminados para a entrada de um molde genérico que atenda às questões de espaço e tempo desse modelo pós-moderno de produção.

Acaba que a produção cultural — e são inseridas aqui as produções de design

também — tem estado neste processo de padronização. Como vítimas desse mercado globalizado, os projetos têm sido concebidos em um molde universal que prioriza a produção (custos, formatos, matéria-prima, etc.), gerando peças sem o menor diferencial em meio a tanto outros igualmente padronizados (Krucken, 2009).

Colocando em situação o caso de livros, há ainda outro fator a ser considerado: o surgimento dos livros digitais e o mito da extinção do formato físico. Mas assim como no mundo *global* ressurge o anseio por apreciar o que é *local*, acontece o mesmo para com a situação dos aparelhos tecnológicos. Quanto mais imersos os cidadãos estão em meio a tantos dispositivos eletrônicos, mais propensos estarão a voltar a apreciar o que é analógico. Isto aconteceu com os discos de vinil no final dos anos 90, em meio à explosão dos CDs e dos MP3 Players; com a fotografia analógica e a febre da lomografia no início dos anos 10, depois das gigantes vendas de câmeras fotográficas digitais e celulares com câmeras; e agora chega a vez dos livros.

É neste cenário que as editoras têm investido tanto na produção de materiais diferenciados em seus exemplares. Sim, o livro comumente editado, seguindo os moldes padronizados de produção, este está sim fadado ao desaparecimento.

Hendel (2003) discorre sobre abordagens que o designer pode empregar na hora de projetar um livro, podendo este ter um design neutro — onde sua atuação é imparcial; um design inovador — utilizando de técnicas, materiais ou ferramentas contemporâneas para o trabalho; e um design alusivo — um projeto que faz referência a um momento, uma ideia, ou seja, um projeto metafórico, figurativo. É neste último caso que o designer pode — e deve — utilizar o fator criatividade no projeto, interferindo formalmente na narrativa ali apresentada. A abordagem alusiva gera «tensão, surpresa, curiosidade e, se bem praticada, contribui para um enriquecimento da experiência de ler» (Carvalho, 2008: 47).

Ou seja, as editoras devem adotar cada vez mais a criação de materiais em caráter alusivo e, assim, passarão a criar livros imensamente atrativos, visualmente e formalmente, que deixam de ser apenas *livros* e elevam-se também ao caráter de um *objeto* de apreciação. Sendo assim, são livros capazes de contornar a situação atual do mercado, se diferenciando dos níveis padronizados de publicações, buscando também reconquistar este novo público leitor.

Procurou-se exemplos de livros de autores regionais, publicados recentemente, e que alcançaram grandes registros midiáticos e/ou de vendas, para a realização de uma análise do projeto gráfico dessas obras. A tentativa aqui será mostrar como as editoras investiram no design gráfico de seus exemplares em meio a neste novo cenário mercadológico que se encontram.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O primeiro deles é o *Toda Poesia* do artista e escritor paranaense Paulo Leminski (1944 — 1989). Publicado no início de 2013 pela Companhia das Letras, o livro reúne a obra completa do curitibano, somando mais de 600 textos. Leminski já tinha ganhado renome nacional, em *Caprichos & Relaxos* (1983), pela Brasiliense, mas foi com *Toda Poesia* que superou a expectativa das vendas. A teoria de que "poesia não vende" não se aplica aqui. A jornalista Luísa Pécora relata em sua coluna que "a obra estreou na lista de livros mais vendidos de ficção da Livraria Cultura pouco depois de chegar à loja, ocupando a quarta posição no ranking" (Pécora, 2013), chegando inclusive a bater números de grandes best-sellers da atualidade, como a trilogia dos tons de cinza. *Toda Poesia* chegou na sua 7ª reimpressão em menos de dois meses após o lançamento, um número próximo dos 20 mil exemplares. Guto Ruocco, em sua coluna d'*O Globo*, questiona inclusive tal fato. Diz ele: "É ironicamente empolgante, além de intrigante, que a obra reunida do poeta, morto em 1989, se destaque de repente, inesperada, em meio à multidão de livros feitos ostensivamente para vender. Ninguém, ao que eu saiba, sabe explicar a razão do fenômeno" (Ruocco, 2013).

A explicação pode estar justamente na qualidade empregada no projeto gráfico da obra. A própria Companhia das Letras escreve que o livro recebeu um "inédito apuro editoral", com um projeto gráfico assinado por Elisa V. Randow, designer e artista brasileira. A capa e miolo foram planejados para trabalharem juntos com o texto, Carvalho (2008) descreve tal ato como um *projeto integrado de livro*. O autor define que "um projeto integrado de livro se dá quando todas as partes componentes de um livro são estudadas e pensadas de forma a comunicar a mensagem extraída do texto, mensagem esta que é processada e interpretada pelo designer, visando formar um todo harmonioso, complementando-se" (Carvalho, 2008: 22).

A capa, coberta com um reluzente tom de laranja — que inclusive rendeu o apelido de "Laranja Mecânica" à obra — deixou o livro com uma cara moderna, fugindo dos padrões sóbrios comumente empregados em livros de poesia. Seu *layout* é composto por títulos em fontes com estilo caligráfico, simulando a aplicação de tinta com pincel sobre o suporte, uma clara referência ao lado artístico do autor. A frente do livro traz também o que Leminski trazia em seu rosto: o marcante e singular bigode. Sem dúvida essa combinação de cor e forma serviram de chamariz para os olhos dos consumidores nas prateleiras das livrarias, como pode ser visto na Figura 1.

Em entrevista à Gazeta do Povo (2013), Sofia Mariutti, editora da Companhia das Letras, conta que Randow procurou buscar referências também em outros livros já publicados do autor para o interior do livro. A designer

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

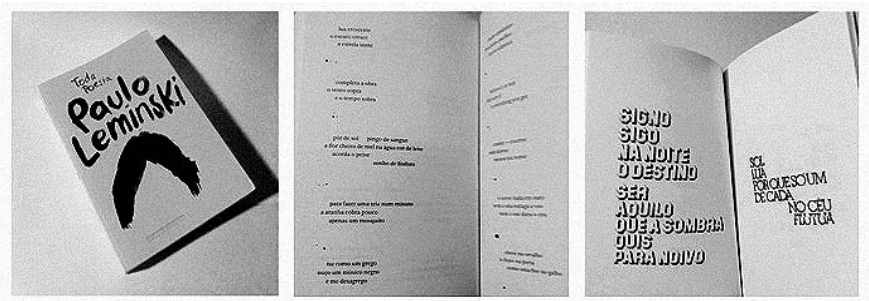


Figura 1 · Capa, miolo e detalhe de *Toda Poesia*, Companhia das Letras (2013). Fonte: própria.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

empregou no miolo respingos de tinta para separar os textos, fazendo referência à capa e "resgatando o traço oriental que já era característico de *La Vie en Close* e *Distraídos Venceremos*", conta Mariutti. Além deste artifício, uma das seções do livro ganhou, para cada conto, uma arte diferenciada do miolo. Cada texto foi desenhado tipograficamente, tornando-os visualmente mais interessantes e fazendo referência à poesia concreta de Leminski, conforme mostra também a Figura 1.

Toda Poesia é sem dúvida um reflexo desta nova fase da produção editorial, um livro que resgata a obra de um artista regional, recebendo um tratamento gráfico refinado e pensado para o texto que está empregado, deixando-o semanas consecutivas na lista dos mais vendidos no país. E ele não está sozinho.

O Vermelho Amargo, editado pela Cosac Naify, editora referência na produção de impecáveis projetos gráfico de livro, é a primeira publicação destinada a adultos do mineiro Bartolomeu de Campos Queirós (1944 — 2012). O livro, que em 2013 encontra-se na sua 4a reimpressão, é destaque da categoria pelo prêmio de *Livro do Ano* em 2012 (Cosac Naify, 2013).

A novela, de cunho autobiográfico, conta a história através das memórias de um garoto, estão ali os seus relatos da amarga infância que viveu. Um texto com conteúdo denso, relatando violência, rancores e tristezas, é montado em forma de prosa-poética com uma construção extremamente apurada. As palavras escolhidas preciosamente, as pausas e quebras de parágrafos realizados de forma muito pensada, e o conteúdo com temática densa, ajudam a aumentar o clima de tensão no momento da leitura.

Ao primeiro contato o livro já impressiona. Pequeno e leve, graças à qualidade das suas folhas escolhidas para o miolo, *O Vermelho Amargo* foi planejado de maneira a dialogar com seu conteúdo. O leitor, que geralmente espera por um texto impresso em tinta preta, se depara então com um livro inteiro em tinta vermelha. Barbosa (2013) descreve tal decisão com louvor: "Só por ser rara uma incorporação tão bem-sucedida do projeto gráfico à prosa de ficção, o livro já merece uma atenção especial", cita o jornalista.

Não só o texto, mas a capa e as laterais das páginas também recebem a coloração avermelhada (Figura 2). O projeto gráfico de *O Vermelho Amargo* é uma alusão à figura do fruto tomate, diversas vezes citado na trama. Vemos os irmãos, filhos de um pai que não larga o álcool e de uma madrasta que serve em todas as refeições fatias cada vez mais finas de tomate. "(...) Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro como se degolasse um de nós" (Queirós, 2011, p. 09). O texto já colabora para ambientar o leitor na situação: a repetição do som da letra *F* (fatias, finas, afiando, faca,



Figura 2 · Capa, detalhe das páginas e miolo de *Vermelho Amargo*, Cosac Naify (2011).
Fonte: própria.

frio) sonoriza a faca sendo trabalhada na trama pesada, onde o corte de um tomate é retratado como um vermelho sanguíneo e à degolação de crianças.

E feito o tomate cortado, o livro ganha metaforicamente a mesma aparência. Com um formato pequeno e uma mancha de texto que não ocupa a página inteira (figura 2c), o leitor passa por cada página brevemente, folheando o livro muito rápido. Assim, o livro é fatiado pelo leitor, da mesma forma rápida e fina, como o tomate é cortado pela personagem ao longo da narrativa.

A Cosac Naify e Maria Carolina Sampaio, quem assina este projeto gráfico, mostram como a editora tem trabalhado para se destacar na produção editorial no mercado contemporâneo. Concebendo projetos com caráter semissimbólico, ou seja, utilizando o livro não apenas como um suporte para o conteúdo mas também com um colaborador da narrativa, um agente participante na experiência da leitura, a Cosac Naify se destaca das concorrentes. Carvalho (2008) interpreta tal situação de forma positiva, colocando o designer e o leitor como agentes da história.

> *O leitor, da mesma maneira que lê a obra, tanto a textual (produzida pelo escritor) quanto à visual (produzida pelo designer), vai fazer brotar significado; e assim como o designer, mudará de função, mesmo que por um instante, e se tornará também um crítico* (Carvalho, 2008).

Assim, os designers — e por consequência as editoras — deixam de apenas *servir* ao texto e passam a dar *suporte* a este. Constroem visualmente novos significados e tornam-se portanto *atores* e também *autores* das narrativas. Erra quem pensa que interatividade é apenas um artifício dos novos dispositivos eletrônicos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Se um livro é capaz provocar seu usuário, gerar significado e reagir com o leitor, ele também, ainda que sem sinal para internet, torna-se uma *peça* interativa.

Referências

Albagli, Sarita. in: Lages et al. (2004) *Territórios em movimento*: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. p. 23-70. Rio de Janeiro: SEBRAE,

Barbosa, Luiz Guilherme (2013). *O tomate da discórdia*. Rascunho — Gazeta do Povo, Disponível em: http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-tomate-da-discordia/. Acesso em: novembro/2013.

Carvalho, Rafael L. (2008) *Projeto integrado de livro*: O design editorial desenvolvido como interpretação visual do texto literário. Florianópolis: UDESC. Disponível em: http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000A/00000AFE.pdf. Acesso em: janeiro/2014.

Cosac Naify (2013) [Consult.: 2013-11-01] Disponível em: http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/11536/Vermelho-amargo.aspx.

Gazeta Do Povo (2013). *Toda a poesia de Paulo Leminski*. Fonte: Caderno G — Gazeta do Povo. Disponível em: http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1347610. Acesso em: novembro/2013.

Hendel, Richard (2003) *O Design do Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Krucken, Lia (2009) *Design e território*: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel.

Leminski, Paulo. (2013) *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pécora, Luísa (2013) *Paulo Leminski bate 'Cinquenta Tons de Cinza' em lista de mais vendidos*. Último Segundo, IG São Paulo. Disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/2013-03-21/paulo-leminski-bate-cinquenta-tons-de-cinza-em-lista-de-mais-vendidos.html. Acesso em: janeiro/2014.

Pichlera, R. F. Mello, C. I. de (2012) O Design e a Valorização da Identidade Local. Design & Tecnologia 04. Santa Maria: UFGRS. Disponível em: http://www.pgdesign.ufrgs.br/designetecnologia/index.php/det/article/viewFile/67/44. Acesso em: novembro/2013.

Ruocco, Guto (2013) *Wisnik comenta o inesperado best-sellers "Toda poesia" de Paulo Leminski*. Disponível em: http://www.circusproducoes.com.br/blog/?p=3608. Acesso em novembro/2013.

Queirós, Bartolomeu Campos de (2001) *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina

Art and Gambiologia: a look at the artistic dissent in Latin America

VENISE PASCHOAL DE MELO* & LUCIANA MARTHA SILVEIRA**

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014..

*Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Especialização em Imagem e Som, Mestrado Estudos de Linguagens (UFMS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS); Centro de Ciências Humanas e Sociais; Curso de Graduação em Artes Visuais. Unidade VIII/Morenão - Cidade Universitária — CEP 79070-900, Campo Grande — MS, Brasil, E-mail: venisemelo@gmail.com

**Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Doutorado em Comunicação e Semiótica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Campus Curitiba — Sede Central — Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumo: Este artigo apresenta a associação entre conceitos idealizados pelas teorias dos Estudos Culturais na América Latina com a produção artística realizada pelo Coletivo Gambiólogos, grupo da cidade de Belo Horizonte — MG/Brasil, o qual apresenta um engajamento em prol da reflexão e da transformação da sociedade tecnológica, na busca prática de novos caminhos, através da resistência e da dissidência artística como uma forma possível para repensar o mundo contemporâneo.
Palavras chave: arte / Coletivo Gambiólogos / Estudos Culturais / América Latina / tecnologia.

Abstract: *This paper presents the combination of concepts idealized theories of Cultural Studies in Latin America with the artistic production undertaken by Gambiólogos Collective, a group of the city of Belo Horizonte — MG / Brazil, which has a commitment towards reflection and transformation of society technology in practice search for new paths through the resistance and artistic dissent as a way to rethink the contemporary world.*
Keywords: *Art / Gambiólogos Collective / Cultural Studies / Latin America / technology.*

Introdução

Com o interesse em pensar criticamente a respeito dos processos de globalização e hegemonia cultural, em especial sobre os rumos que a arte vem traçando no momento contemporâneo, propomos apresentar similaridades na associação entre as teorias pautadas na corrente dos Estudos Culturais Latino-americanos e os princípios conceituais e estéticos observados na produção artística brasileira executada por um grupo de artistas denominado Coletivo Gambiólogos. Deste modo, dispomos nosso conteúdo e experiência artística, cercados das ideias explanadas pelos autores Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini, para analisarmos de modo breve as produções desenvolvidas pelo referido grupo, que possui a tendência em buscar ações de resistência ao panorama cultural e artístico, apresentados como consequência dos aspectos de nossa modernidade.

Compreendendo que, alguns pontos fundamentais defendidos pelos autores em questão são analisar e compreender as transformações culturais da sociedade latino-americana nos tempos atuais, é através da ideia metafórica inserida na produção de novos mapas, tanto para a produção cultural como para a sua visualização, que ambos os pensadores expõem a necessidade da busca de novas direções e pensamentos para a realização de um novo panorama, novos caminhos para a produção artística e cultural, libertos dos processos impostos pela cultura dominante capitalista do século XXI.

Acreditando localizar evidências nas obras do coletivo brasileiro, determinados aspectos afirmados pelos referido autores, como importantes e fundamentais para a geração de uma nova trajetória para a arte, apresentamos uma breve associação destas bases teóricas e algumas obras para uma observação crítica.

1. Pensamentos Latino-americanos

Sabendo da importância dada aos aspectos históricos e locais, que ressaltam os valores da heterogeneidade e das diferenças culturais, os Estudos Culturais Latino-americanos questionam os modos de pesquisa que observam a partir das hierarquias e camadas, aquelas que distinguem as relações sociais e políticas, e ainda, evidenciam as oposições entre os aspectos de tradição e inovação, arte e cultua popular e cultura de massa. O que se propõe deste modo é a busca de um novo olhar e a observação de um "outro lugar", assim como nos apontam os principais teóricos desta corrente, tais como Jesús Martín-Barbero e Canclini.

1.1 Os novos mapas de Jesús Martín-Barbero

O semiólogo e antropólogo espanhol, residente na Colômbia desde 1963, Jesús Martín-Barbero (2002) nos propõe a mudança nos modos de observação da arte, explicitando a necessidade de abandonar os moldes de análise do passado, o qual possui o olhar sob uma única perspectiva ou lógica — disciplinar e estanque — para em contrapartida caminharmos em direção a outro tipo de observação: a utilização dos recursos do "agora", do tempo presente, nos modos interdisciplinares.

O conceito deste teórico, resumidamente, propõe a construção de uma nova prática, onde a ação do sujeito é fundamental para a reestruturação de uma nova ambiência social e cultural. Utilizando a metáfora teórica do Mapa Noturno para a compreensão das transformações contemporâneas, discursa a respeito da criação de novos mapas, com entrelaçamentos mutáveis e características fluidas, livres e que não representem fronteiras.

É neste ponto de vista que o semiólogo nos mostra a análise da trama comunicativa da revolução tecnológica, aquela que introduz em nossas sociedades um novo modo de relação entre os processos simbólicos, que veem constituindo o cultural e as novas formas de produção e distribuição dos bens e serviços. Trama esta que des-localiza os saberes, borra as fronteiras entre a razão e a imaginação, o saber e a informação, a natureza e o artificio, a arte e a ciência, o saber perito e a experiência profana.

De forma geral, nos é mostrado à suma importância da reflexão crítica sobre o novo lugar da cultura na sociedade, quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser instrumental para se converter em estrutural, onde a tecnologia remete não às novas máquinas ou aparelhos, mas aos novos modos de percepção e linguagem, de novas sensibilidades e escritas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1.2 As dissidências artísticas de Néstor García Canclini

O antropólogo argentino Néstor García Canclini também considera fundamental a percepção da quebra de fronteiras entre as relações sociais, econômicas, políticas e midiáticas. Direciona um pensamento crítico para as transformações da sociedade contemporânea, especialmente para os aspectos de superficialidade, efemeridade e gratuidade, inseridos nos processos artísticos atuais, para os quais aponta também a urgência de novos olhares.

Neste ponto de vista, para Canclini (2012), a arte ainda é regida sob os princípios normativos os quais a contemporaneidade não compartilha mais, com isso diversos discursos preocupados com os aspectos de institucionalização e validação já não são fundamentais. O que importa neste instante é pensar na arte em seu momento de dissenso. As questões se renovam, e fundamentalmente a reflexão deixa de ser "o que é" arte para dar espaço à "quando é" arte. Para o autor, o olhar deve ser direcionado tanto ao processo de "como" o artista produz sua obra, pensando sobre o seu entorno e seu contexto, como também para o público, que faz no seu curso de recepção o seu processo de fruição.

Canclini (2012) nos aponta a necessidade de reconhecer que, além das obras em si, existem os fluxos que circulam através dos objetos, pessoas e imagens, e é naquilo que transcende o artístico que evidencia o estado do mundo. E diante destes novos modelos, ideais e articulações temos de aceitar a quebra de fronteiras nos processos que incidem sobre a criação, o entretenimento e a participação. Desta forma, temos de repensar os modos de conceber a arte e reconhecer que os objetos artísticos e culturais agora são outros.

É sobre esta desestabilização das fronteiras culturais, fixas e rígidas, que se referem os autores, seja através do jogo de entrelaçamento dos Mapas Noturnos de Martín-Barbero (2002), como nos novos objetos artísticos que se baseiam na força das dissidências e resistências como novas perspectivas para a contemporaneidade, conforme Canclini (2012). E é a partir destas teorias brevemente explicitadas, que acreditamos ser possível a aproximação dos conceitos destes pesquisadores com a produção realizada pelo grupo Coletivo Gambiólogos, como uma possibilidade de observação sobre um recorte das ações práticas das dissidências artísticas que veem ocorrendo na América Latina.

2. Arte e Gambiologia

O termo Gambiologia se refere à produção de artefatos de maneira improvisada e é a partir desta perspectiva que o Coletivo Gambiólogos, grupo formado pelos artistas Fred Paulino, Lucas Mafra e Paulo Ganso se denominam. De origem brasileira, proveniente da cidade de Belo Horizonte — MG, o grupo

promove exposições artísticas e oficinas abertas, e fundamentalmente baseia sua produção em um movimento político de resistência, traduzido por objetos que geram a estética da desconstrução, definida por de termos como *DIY* (*do it yourself*), *Cyberpunk* ou *Remix,* assemelhando-se à ideologia pregada pelo movimento cultural Punk dos anos 1970.

Com o objetivo de difundir o conceito de gambiarra direcionada a arte, é realizado a apropriação de plataformas tecnológicas no contexto do *hacktivismo,* utilizando recursos da reciclagem, remixagem e transformações dos mais diversos elementos, conforme mostram as Figuras 1 e Figura 2. Em suas obras ficam evidentes, além da renovação estética, as possibilidades de criação na junção de objetos que pertencem aos efeitos da obsolescência imposta pelo mercado e pelas indústrias.

A estética das obras geradas pelo Coletivo é carregada de colagens e sobreposições das mais diversas peças reaproveitadas: brinquedos, papel, latas, motores, sensores, adesivos, computadores e equipamentos eletrônicos sucateados, softwares livre, etc. O resultado é um emaranhado irônico de elementos coloridos e dispersos, dispostos de modo que os aspectos de sua montagem e construção permaneçam abertos e expostos para quem observa, como uma espécie de reconstrução e recombinação de objetos, cuja caixa preta é aberta e mantida transparente, com seu avesso totalmente exposto, como exemplifica o trabalho denominado "Quadros Gambiológicos" (2011) apresentado na Figura 3.

Deste modo, a exposição dos interiores programados, emaranhados e remendados, mostra além da estética da desconstrução e da bricolagem, a ênfase no incentivo à potencialidade criativa de reinterpretação, possibilitada através da coletividade e compartilhamento dos processos de criação. Este é o exemplo da produção coletiva da obra denominada "Random Gambièrre Machine" (2011), apresentada na Figura 4.

Como afirma Felipe Fonseca, pesquisador e colaborador do grupo, o objetivo de manter as obras com as características abertas é:

> [...] *um hipotético exercício colaborativo de reconstrução — em que se desmontassem todas as obras e convocassem os artistas para criar outras com os mesmos materiais — seguramente resultaria em outros trabalhos interessantes e questionadores. O espírito gambiológico está mais na atitude de enxergar o mundo como repleto de recursos interpretáveis de múltiplas formas do que nas escolhas específicas de cada obra.* (Fonseca, 2010).

Com a atitude de reavaliação do consumismo superficial através da apropriação crítica dos objetos, nas referidas obras a produção manual é valorizada,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

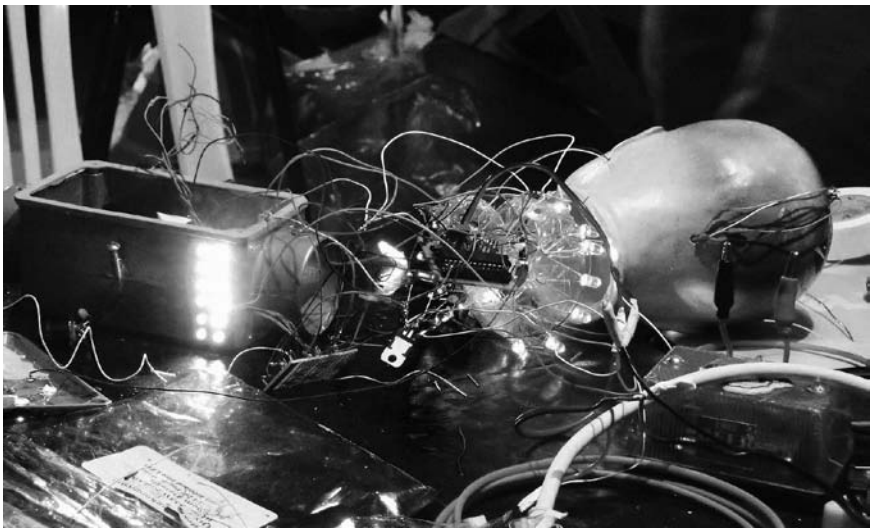




Figura 1 · Laboratório Coletivo Gambiólogos.
Fonte: www.gambiologia.net
Figura 2 · Objetos Laboratório Coletivo Gambiólogos. Foto de Nindin Sanches (2013)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



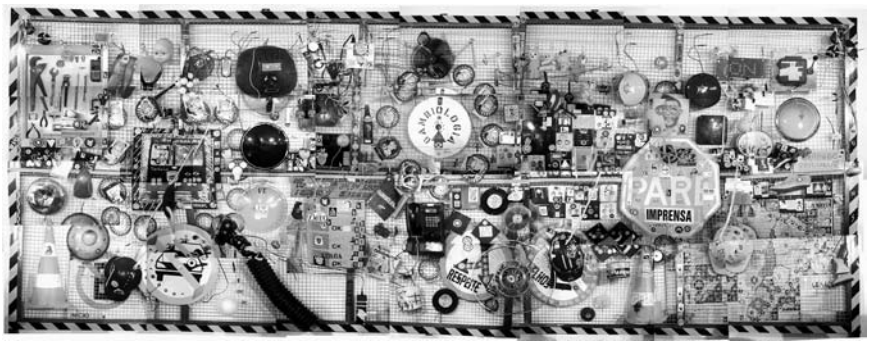


Figura 3 · Quadros Gambiológicos, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos.
Coletivo Gambiologia, 2011. Fonte: www.gambiologia.net
Figura 4 · Random Gambièrre Machine, Técnicas mistas eletrônicas. Painel 5 × 2 cm. Coletivo Gambiologia, 2011.
Fonte: www.gambiologia.net

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

assim como os aspectos experimentais, e a precariedade é explorada como potencialidades do conhecimento aberto, o que gera possibilidades de infinitas reinvenções. Como menciona Felipe Fonseca:

> *Indivíduos que tenham a gambiarra como habilidade essencial, e se utilizem do conhecimento aberto disponível em rede para adquirir ideias e técnicas, podem ser vistos como inventores em potencial de novos arranjos criativos, espalhados por todas as classes sociais e localidades* (Fonseca, 2011).

Através das Figura 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8, dispostas abaixo, podemos observar algumas das obras produzidas pelo Coletivo, tais como a Armadura Gambiológica (2008), Farnesinha Segunda e Farnásio Jr (2011) e Gambiociclo (2012):

Com isso, percebemos que o propósito deste manifesto nos mostra as possibilidades de produção e criação sem estarmos totalmente inseridos nos modos de consumo. Com o intuito de ser uma prática do efeito contrário ao que vem sendo proposto pelo mundo capitalista. A subversão, o desvio e a contestação implícita nos trabalhos gerados por estes artistas, vão atuar simbolicamente na desconstrução deste cenário.

Os projetos realizados pelo movimento basicamente apresentam a importância da reflexão sobre o estado do mundo atual, principalmente, com os olhos voltados para as relações tecnológicas inseridas em nosso país, possuem a intenção de gerar subsídios para o desenvolvimento de uma consciência critica. Segundo Lemos (2012), a Gambiologia proporciona a união entre o arcaico e o futuro; o improviso e a imperfeição; traz motivações para o crescimento pessoal e o desenvolvimento material, e principalmente, é "o engajamento coletivo na transformação da sociedade tecnológica, sem nega-la." (Lemos, 2012: 22).

Neste caso, percebemos que as obras desenvolvidas pelo Coletivo Gambiologia, em especial os objetos apresentados neste ensaio, não foram produzidas isoladamente ou ingenuamente, elas possuem um forte *background* de engajamento político, se colocam em um cenário de rompimento de barreiras e fronteiras ao fundirem os mais diversos processos, tais como arte e arte popular, *hacktivismo* e reciclagem, produção manual e produção eletrônica, discurso do jogo e conceitos politizados, ou seja, estão inseridas em um viés de contestação e oposição em relação, tanto ao que vem sendo proposto pelas indústrias e mercados econômicos para o consumo da sociedade contemporânea, quanto pelo panorama globalizado que vem sendo construído para a arte e cultura inseridas nas tecnologias eletrônicas e digitais.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figuras 5 e 6 · Armadura Gambiológica, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos. Coletivo Gambiologia, 2008. Fonte: www.gambiologia.net
Figura 7 · Farnesinha Segunda e Farnásio Jr, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos. Coletivo Gambiologia, 2011. Fonte: www.gambiologia.net
Figura 8 · Gambiociclo, Técnicas mistas eletrônicas. Objeto. Coletivo Gambiologia, 2012. Fonte: www.gambiologia.net

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusão

Percebemos nestes artistas, que apresentam um engajamento coletivo em prol da reflexão e da transformação da sociedade tecnológica, a busca, na prática, de novos caminhos: a resistência e a dissidência artística como uma forma de repensar o mundo contemporâneo. A contestação implícita nos trabalhos gerados pelo Coletivo pode atuar simbolicamente na projeção de novas possibilidades para a arte contemporânea latino americana, discurso que se assemelha às teorias dos autores voltados para os Estudos Culturais na América Latina. Verifica-se, deste modo, através destes breves conceitos apresentados, as possibilidades ativas para pensarmos sobre outros olhares, significados e valores que possam fundar uma nova ordem social, cultural e artística.

Referências

Canclini, Néstor García. (2012) *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

Fonseca, Felipe. (2011) *Apropriação Crítica*. [Consult. 20140110] Artigo. Disponível em: <URL:http://efeefe.no-ip.org/agregando/apropriacao-critica>

Fonseca, Felipe. (2011) *Gambiologia: a criatividade que nos faz humanos*. [Consult. 20140110] Artigo. <URL:http://efeefe.no-ip.org/agregando/gambiologia-a-criatividade-que-nos-faz-humanos>

Lemos André. (2010) *Gambiologia*. In: Mutirão da gambiarra: Gambiologia. Metalivros, 2010. [Consult. 20130924] Livro digital. Disponível em: <URL:http://mutirao.metareciclagem.org>

Martín-Barbero, Jesús. (2002) *América Latina e os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social*. In: SOUSA, Mauro Wilton de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 39– 68.

Martín-Barbero, Jesús. (2002) *Introdução: aventuras de um cartógrafo mestiço*. In: Martín-Barbero, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação e da cultura*. São Paulo: Edições Loyola, p. 9–42.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiana Melitón Rodríguez

"Silver Prints: Speech and image in the work of Colombian photography pioneer Melitón Rodríguez"

VÉRONIQUE MONDÉJAR*

Artículo completo submetido a 17 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Colombia: Fotógrafa. Maestría en Art Media Studies, Universidad de Syracuse New York (US), Maestría en Ates Plásticas Universidad de La Sorbonne, (FAPUS), Paris, Francia. Estudiante de Doctorado en Estudios Sociales Universidad Nacional de Colombia (FESUN). Docente de la Escuela de Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede de Medellín.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de Colombia Sede de Medellín, (EAPUN), Facultad de Arquitectura, Escuela de Artes. Carrera 30 No. 45 — 03 — Edificio 303 Bogotá D.C. — Colombia. E-mail: vcmondejarm@unal.edu.co

Resumen: En la obra del pionero de la fotografía Colombiana, Melitón Rodríguez¨, se consideran dos ejes de reflexión: "Visualización o espontaneidad del momento decisivo", y por otro lado, "Proyección o ilusión de la realidad", basados en dos fotografías con el fin de identificar el límite existente entre la ilusión creadora del fotógrafo y el registro testimonial. La imagen fotográfica es así fundadora de criterios de construcción de identidad.
Palabras clave: Visualización / ilusion-creadora / realidad-testimonial.

Abstract: *In the work of Melitón Rodríguez, a Colombian photography pioneer, we point at two axes of reflection: "Viewing or spontaneity the decisive moment" and "Projection or illusion of reality", a selection of two photographs identifies the existing boundary between the creativity of the photographer and the testimonial record. The photographic image is the founder of criteria of identity construction.*
Keywords: *Visualization / creativity / reality.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

La noción de realismo parece implícita en toda representación fotográfica, sin embargo la sensibilidad pictórica del fotógrafo colombiano Melitón Rodríguez (1875-1942) trasmite un legado figurativo que proviene de una tradición heredada. Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiana Melitón Rodríguez", permite ver una serie de aspectos semánticos e ideológicos como reflexión sobre el proceso de configuración del espíritu progresista de esta época. Allí confluyen la óptica estética y el discurso sociológico generadores de conocimiento y de nuevas sensibilidades hermenéuticas que aportan una revisión del impacto de veracidad implícito en la fotografía de época, usualmente considerada como patrimonio fiel a un pasado histórico. Los inicios de la técnica fotografica se desarrollaron como perfeccionamiento del dibujo que sigue siendo su "*precursor ideológico*" (CROMER, 1925: 477) y es ciertamente esta bicromía del blanco y negro la que filtra la expresión de los conceptos artísticos de la fotografía, por lo cual es común designarla como impresiones de plata.

1.Visualización o la espontaneidad del *"momento decisivo"* (Cartier-Bresson, 1973)

Se establece en toda visualización fotográfica una competencia en el campo icónico, entre lo pictural y lo meramente fotográfico. Sin embargo, pocas son las fotografías que perduran en las memorias colectivas que pueden llegar a comunicar la esencia como lo logra hacer el arte. Es en el mismo instante de la aparición de una imagen en el visor de la cámara, que se establece el punto de vista como un momento de intuición creativa. Esta habilidad intrínseca al acto de la toma de vista parece poner a dialogar el concepto de visualización con los lazos estrechos existentes entre arte y sociedad, cada nueva época con sus particularismos ve nacer nuevas formas de comportamiento social. Por esto más que la mera técnica de impresión de la realidad, importa cómo esa fotografía nos relaciona con lo demás. Se contempla desde allí el hecho fotográfico no como la imagen resultante de una técnica, sino como una cultura de la visión, ya que la cámara desde su invento a mediados del siglo XIX va abarcando los siglos posteriores (Figura 1).

La clara vocación de esta fotografía, en clave de eucumenismo, es explicar el hombre al hombre, encarnada en esta imagen por el halo guardián del ángel. La frase de Susan Sontag: "*la fotografía es un inventario de la inmortalidad*", enuncia lo alegórico subyacente en esta imagen. Se trata de una técnica de sobreimpresión en la que una mujer, jugando el rol protector de Angel Guardián, toca

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



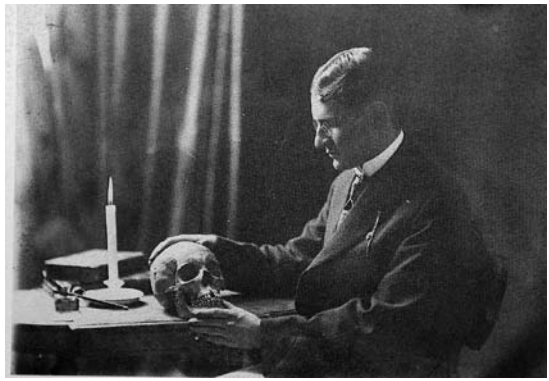


Figura 1 · El ángel de la esperanza. Melitón Rodríguez, Medellín. Colombia. (1908).
Figura 2 · Luis, G. Gómez. Melitón Rodríguez, Medellín. Colombia. 1897.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

la cabeza del sujeto. Retratar la alegoría de una protección divina, cosa poco común en la fotografía de la época, pone a dialogar el registro con un espacio espiritual más propio al universo de la pintura porque es cierto que desde los retablos del Medioevo la representación pictórica ha estado ligada a la simbología religiosa.

Esta fotografía se posiciona como arte porque más allá de la voluntad de testimoniar una realidad reflexiona sobre sí misma, deviene autorreferencial. Se puede afirmar que es un intento pionero del fenómeno conocido como intratextual, caso que se establece cuando se recurre a temáticas, personajes, tramas o analogías de un autor que cita imágenes ya existentes. Desde allí se abarcan alusiones, reflexiones, guiños y citaciones de un texto fotográfico dentro de otro. En este proceso ciertamente intuitivo y no deliberado, Melitón es ante todo contador de historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus credos y por supuesto aludiendo a la espiritualidad de su público utilizando sus propios procesos constructivos. Esta relación inter-textual establece un dialogo entre discursos denominados usualmente como "*citación*" (Genette, 1982).

El fotógrafo nos dice aquí que la esperanza de un futuro mejor es una providencia compartida y esto es una lección de aliento universal y sobre todo atemporal. Estas son las ocurrencias de la manifestación evocadora de la fotografía el "Ángel de la esperanza", una visión específica que remane atemporal y ciertamente *sui generis*.

2. Proyección o ilusión de la realidad

La visión-historia es mediada por valores socioculturales que están sumergidos en la imagen latente y subjetiva que aureola toda fotografía por más realista que parezca. Melitón Rodríguez quiso evdienciar en la fotografía titulada "Luis G. Gómez" de 1897, que analizaremos a continuación, c**ó**mo la ilusión óptica pertenece a un lenguaje est**é**tico compartido.

Esta composición fotográfica (Figura 2) emula a una pintura de género de Caravaggio, cuyo estilo es característico: ambientación nocturna, iluminación dramática, personas corrientes utilizadas como modelos, descripción honesta de la naturaleza, todo esto es tratado con la técnica del *chiaroscuro*. Por otra parte, la iluminación de vela hace referencia al universo del famoso tenebrista francés del S. XVII, Georges de La Tour (Figura 3, Figura 4). En los cuadros de Georges de La Tour, el origen de la luz es concreto: una vela, una bujía, una antorcha u otra forma de luz artificial, mientras que en las obras de Caravaggio, la luz provenía de un foco de origen impreciso. Para abordar la noción de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





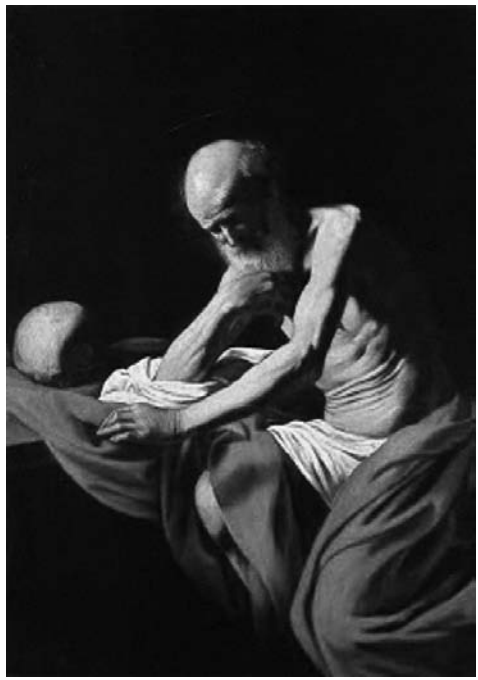




Figura 3 · San Jerónimo escribiendo, Caravaggio, 1608. Concatedral de San Juan, Valleta, Malta.
Figura 4 · Magdalena frente a un espejo, de La Tour, 1630. National Gallery of Art, Washington.
Figura 5 · San Jerónimo meditante, Caravaggio (1605). Museo de Montserrat, Montserrat.
Figura 6 · Magdalena penitente. La Tour (1630). Col. Wrightsman, New York.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

referente, comparemos también, el tema de la fotografía de Melitón Rodríguez datada de 1897, con los dos cuadros siguientes del S. XVII que están en la colección permanente del *Metropolitan Museum de New York*, porque existe cierta similitud temática evidente.

Desde la Edad Media, la calavera era un símbolo que recordaba al hombre que la muerte reina por doquier. Tema retomado en el barroco, se convierte en símbolo de la piedad. El misticismo, común en las artes, entendido éste como el conocimiento experimental que tiene el alma de la presencia divina, se representaba en forma de calavera en ocasiones como un elemento decorativo que aparecía en las tumbas o en las composiciones y bodegones conocidos como *Vanitas* para recordar al hombre la brevedad de la vida y la inanidad de lo humano. Otro elemento reiterativo es la vela, también siempre presente junto a una calavera, frente a un personaje ensimismado en su contemplación meditativa. Solo el género diferencia los cuadros de George de La Tour y de Caravaggio (Figura 5, Figura 6) con la fotografía de Melitón Rodríguez aquí comparados. Miremos las variantes de los mismos maestros del *chiaroscuro* siguiente:

La representación de estos mundos espirituales en el universo se revelan a traves del simbolismo de las cosas que los componen, alcanzando así, un conocimiento no universal sino más bien estrictamente formal. El mundo y las cosas se dejan conocer únicamente a través de su forma; el universo no se revela al saber sino por el intermediario de los objetos, como en este ejemplo lo encarman la calavera y la vela. Aquí pareciera que el fotógrafo Melitón Rodríguez haya estudiado el gesto de este brazo extendido de San Jerónimo para la posición de su modelo Luis G. Gómez, quien, aunque no este escribiendo, tiene todo los instrumentos listos sobre la mesa para hacerlo. En cambio, frente a la contemplación de la muerte, Luis G. Gómez está elegantemente vestido, una presentación socialmente connotada en este enfrentamiento contemplativo de la calavera que el fotógrafo quiso insinuar como símbolo de cierta inquietud de una generación de la naciente y joven élite consciente de la situación político social que favorecerá la "Guerra de los Mil días" que azotó el país al finales del S. XIX.

Conclusión

Estas reflexiones confluyen en apreciar cierta relación entre registro y verdad, la vision fotográfica sigue siendo heredera de una tradición pictórica, aunque su técnica revela una apariencia de la realidad fiel y creíble expresada igualmente como una composición creativa. Melitón Rodriguez supo basar su mirada fotográfica en elementos estéticos comunes al encuentro de dos sensibilidades, la pictórica y la técnica: el asombro y la fascinación por la óptica y la química del

proceso analógico de la fotografía, asi como la observación de la realidad social de su época. En el esteticismo de su representación fotográfica se establece una verdadera ilusión óptica que deviene ideológica. Este aspecto sigue interesando artistas, socociologos, estetas o historiadores porque es una problemática que permanece vigente en esta sociedad del espectáculo donde la noción de apariencia es casi siempre mediatizada por la imagen fotográfica cuya misión es la de fraguar identidades en la construcción social de historias conpartidas. Se revela desde allí un efecto visualizador imerso en estas "*impresiones de plata*", que dejan apreciar la manera en que una fotografía teje, a partir de la espontaneidad del "*momento decisivo,*" un verdadero simulacro socio-cultural. Es así como uno de los aportes mayores de Melitón Rodríguez es su acervo documental porque fue un historiador visual que dejó constancia de la transformación de una época y de su ciudad. Lo registrado sella una irrefutable visión personal que se queda en la memoria como documento objetivo. Sus fotografías devienen objetos artísticos cuyas formas fijan valores en la visión de la cultura de consumo que nos sigue rigiendo.

Referencias

Bourdieu, Pierre (Compilación) (1979) *La fotografía: un arte intermedio.* Capitulo: Imágenes y fantasma escrito por Robert Castel, México: Nueva Imagen, p. 354.

Caravaggio, Michelangelo. Figuras 3 y 5: Imágenes consultadas en la página: http://caravaggismo.blogspot.com/2012/04/caravaggio-en-malta-parte-i.html

Cartier-Bresson, Henry (1973) *The decisive moment.* (Documental, 18 min.) New York: Scholastic Magazines, Inc. y el International Center of Photography En YouTube: http://www.openculture.com/2011/11/henri_cartier-bresson.html

Cromer, Gabriel (Octobre 1925). *Le secret du physionotrace, la curieuse machine à dessiner*. Paris: Bulletin de la Société du Vieux papier. p. 477-484.

de la Tour, Georges. Figuras 4 y 6: Imágenes consultadas en la página: http://www.personal.kent.edu/~rberrong/nineteenth/de-la-Tour.htm

Escobar, Felipe (1985) *Melitón Rodríguez fotografías*. Bogotá: El Áncora Editores, Colombia.

Genette, Gérard para *Magazine Littéraire* (París, febrero, 1983), a propósito de la publicación de Palimpsestes. Paris: Ed. du Seuil.

Kossoy, Boris (2001) *Fotografía e historia: Las fuentes fotográficas y los estudios históricos*. Capítulo 3, México: Biblioteca de la mirada.

Sontag, Susan (2005) *Sobre la fotografía.* Traducción de C. Gardini. Bogotá: Alfaguara, p. 226.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

(De)construyendo a Cenicienta. (Re)presentación del ideal de *ser princesa* en un cuerpo masculino

(De)constructing to Cinderella. (Re)presentation of the ideal of being a princess in a male body.

VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA*

Artigo completo submetido a 27 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* España, artista plástica. Doctorado en Arte, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes (FBAUGR). Máster Universitario en Producción e Investigación en arte, FBAUGR. Licenciada en Bellas Artes, FBAUGR.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes Alonso Cano; Departamento de Pintura. Av de Andalucía, s/n, 18014 Granada, Espanha.E-mail: visisusy@hotmail.com

Resumen: Rescatando el imaginario popular que nos ofrece el cuento de La Cenicienta, en el presente artículo se pretende una aproximación al rol que transmite la función de ser princesa y de la visión del estereotipo que identifica la figura de la mujer en el cuento de hadas a través de la obra de Luis Ángel López Diezma. Se concluye con reflexiones sobre la identidad del cuerpo femenino y los roles que se le otorgan, en armonía con la apropiación de los mismos, sobre un cuerpo masculino.
Palabras clave: La Cenicienta / mujer-princesa / cuerpo masculino / identidad / performance.

Abstract: *Rescuing the popular imaginary that gives us the tale of Cinderella, in this article is intended an approach to role that transmitting of the function to be princess and the vision of the stereotype that identifies the figure of the woman in the fairy tale through the work of Luis Ángel López Diezma. It concludes with the reflections on the identity of the female body and roles that are granted, in line with the appropriation thereof, on a male body.*
Keywords: *Cinderella / woman-princess / male body / identity / performance.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

El adentrarse en el universo de la obra de Luis Ángel López titulada *Cenerentola*, 2010, supone la revisión de los aspectos más relevantes sobre la identidad de la mujer en el rol de *ser princesa* del popular cuento de La Cenicienta, y a su vez, la definición de la importancia del propio cuento en el ámbito cultural en el que se sitúa. Como cuestiona Virginia García-Lago en su artículo ¿Educamos en prejuicios o educamos en valores?: "¿Están todas las chicas feas condenadas a ser malas e inútiles?," a la cual añadimos: ¿Debe ser la mujer bella y sumisa para encontrar su príncipe azul?

El planteamiento que García-Lago nos realiza en su artículo, a colación del tema que se desarrolla en este artículo, cuestiona la importancia de la educación en valores que a veces queda condicionado por los prejuicios y los estereotipos existentes, en concreto, los que se establecen en los diferentes personajes que se presentan en los cuentos de hadas, los que a su vez consideramos que:

> *Cumplen su papel en la educación de millones de niños ya que transmiten a través de su vocación pedagógica y moralizante una cierta visión del mundo susceptible de ser dividido a rajatabla entre buenos y malos, impíos y justos, valientes y cobardes, feos y guapos...* (V. García-Lago, 2010: 3).

Para el desarrollo de nuestro artículo, se presenta en un primer lugar el cuento popular, concretamente el cuento de hadas, como elemento presente en la cultura para posteriormente continuar con la deconstrucción analítica sobre los estereotipos de la mujer-princesa que aparecen en el cuento de La Cenicienta. El objetivo principal es la aproximación al rol que se le otorga a la figura femenina del cuento y su desdoblamiento aplicado sobre el cuerpo masculino a través de la obra de Luis Ángel López, definida como una acción performática, realizada para fotografía en un contexto cuyas connotaciones aluden a las propias historias de los cuentos, la ciudad de Venecia, Italia.

Las conclusiones que se derivan del presente artículo se construyen a partir de las reflexiones sobre la identidad del cuerpo femenino y los roles que se le otorgan, en armonía con la apropiación de los mismos sobre un cuerpo masculino, que desde las lecturas extraídas del cuento popular, configuran concepciones negativas sobre el género y sobre la diferencia social.

1. (De)construyendo a Cenicienta.

El cuento, como relato breve y artístico de hechos imaginarios, se define como historia encargada de intervenir en los asuntos morales a través de la

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

magia de unos pequeños seres sobrenaturales del folclor, generalmente de aspecto humano, y cómo ocurre en los cuentos de hadas, suelen vivir en lugares imaginarios. A esta definición, añadimos como base fundamental de nuestro análisis, la tesis que comparten Carl G. Jung (1970) y Joseph Campbell (1959) que definen el cuento como esencia donde aparecen los arquetipos del *inconsciente colectivo* (Carl G. Jung, 2009), que a su vez están presentes en la cultura popular, definiendo esta última como un terreno de intercambio y negociación entre la cultura de masas y la cultura de la gente, "un terreno marcado por la resistencia y la incorporación" (John Storey, 2002:26).

Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, "llevan al niño a descubrir su identidad y valoración, sugiriéndole, también que experiencias necesita para poder desarrollar su carácter" (Bettelheim, 2010:32), y sus ilustraciones o imágenes pueden ayudar al lector a configurar su propia identidad.

Partiendo de esta premisa sobre los cuentos de hadas, y utilizando el proceso de *deconstrucción* derridiano, que se define como estrategia que expone un crisol de actitudes ante el discurso o la imagen que se explora, se analiza la obra titulada *Cenerentola*, 2010 del artista Luis Ángel López.

Tras un previo acercamiento mediante entrevistas a un determinado número de personas, de diferente sexo y edad, de entre 5 y 70 años, Luis Ángel selecciona uno de los cuentos que está íntimamente vinculado con la infancia, y es recordado en la edad adulta: La Cenicienta, sirviéndose de la versión que creó Walt Disney en 1950. En Europa se han registrado más de 500 interpretaciones diferentes, y las primeras transcripciones escritas fueron halladas en China en el s. IX. Todas las versiones coinciden con los elementos esenciales que definen el cuento: mujer joven huérfana, maltratada por su madrastra y las hermanastras, o por un padre cruel, que recibe ayuda sobrenatural, a través de la magia, y cuya fortuna cambia cuando acude a un baile donde conoce a un Príncipe y se enamoran. Por ejemplo, las versiones de G. Basile y los hermanos Grimm coinciden en muchos aspectos y mantienen el idealismo patriarcal en ambos como ocurre en la escrita por C. Perrault, que ha sido una de las más difundidas, y además utilizada por Disney como base para su película.

Para dar comienzo al análisis del cuento de La Cenicienta, basándose el artista en la versión ofrecida por Walt Disney en 1950, se destaca la belleza como característica icónica visual, que representa la mujer hermosa capaz de conseguir todo frente a otras mujeres no tan bellas, y que define su figura a través de unos zapatos de tacón y vestidos ajustados. Como contrapunto, se sitúa el Príncipe, que aparece como personaje principal masculino del cuento, del que

se conoce que es el heredero del trono, joven y apuesto, y que en el cuento no habla. Un hombre cuyo poder le permite escoger, de entre todas las mujeres de la ciudad, a la más sumisa y hermosa.

Ante las connotaciones visuales de género que se plantean en los personajes, cabe destacar el nombre de los mismos, que en la figura masculina se desconoce, y que en la femenina, según el estudio psicoanalítico de Bettelheim (2010) se refiere a la ceniza, como símbolo complejo que puede representarse como dolor y purificación, o como la propia suciedad, es decir, Cenicienta significa mujer encenizada o con ceniza.

Estos estereotipos de género que se manifiestan en el cuento, se identifican con la mujer guapa y dulce, como es Cenicienta; mujeres feas, con voz aguda e incapaces de realizar tareas domésticas, representadas a través de las hermanastras y la madrastra; y un Príncipe, hombre, apuesto y poseedor del dinero y del poder. Según Bettelheim (2010: 246) "ningún cuento de hadas expresa tan bien como las historias de la Cenicienta las experiencias internas del niño pequeño que sufre la angustia de la rivalidad fraternal."

En *Cenerentola*, 2010, Luis Ángel toma como referencia situaciones vinculadas con la educación en la infancia, revisando las influencias posibles sobre la construcción de la identidad del niño y del adulto. Del análisis del cuento, se extraen ideas que interesan cuestionar, como el idealismo de *ser princesa*, como personaje singular, diferente, en un contexto de lujo y de magia, frente a la idea de persona, de género masculino, que vive en un contexto cotidiano, y que utiliza los mismos roles que se le otorgan al personaje femenino del cuento.

2. Cenerentola, 2010

Consideramos que el arte contemporáneo se ha tomado el proceso de deconstrucción derridiano como punto de partida, donde lo que menos importa en el uso de lenguajes es "construir representaciones verdaderas del mundo" sino "poner en juego imágenes, simulacros capaces de persuadir e incluir a la acción, ficciones susceptibles de ponerse al servicio de la voluntad del poder" (Brea, 2009:17). En la performance para fotografía que el artista realiza por las calles de Venecia, considerada culturalmente como lugar de cuento, se proclama el interés de la participación del espectador y sus posibles reacciones ante una situación ficticia que se encuentra subordinada por los estereotipos imperantes de la sociedad actual, poniendo en juego el rol masculino que se ve alterado bajo las consideraciones estereotipadas de la figura de la mujer, y no de una mujer convencional, sino de aquella que por ser princesa, se le atribuyen unos valores determinados.

La intencionalidad provocativa de las imágenes, invitan a la reflexión

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sobre los arquetipos y clichés que conforman los cuentos de hadas, concretamente el de La Cenicienta, y a su vez estimulan el (re)planteamiento de los valores otorgados en función del género, y cómo éstos pueden modificarse, alterarse y suplantarse por los del sexo opuesto.

Bajo el famoso vestido que Disney diseñó a Cenicienta, el artista pasea por las calles de Venecia, Italia, (Figura 1, Figura 2), mientras desarrolla sus actividades diarias, controvirtiendo el rol culturalmente adscrito a la idea de *mujer-princesa*, ahora en un cuerpo masculino, *hombre-princesa*, ataviado con peluca y vestido realizado por el mismo. Recorre la ciudad bajo la mirada atenta de los viandantes que sorprendidos se cuestionan el género del personaje; "¿È una ragazza o un bello ragazzo?" (López, 2012: 92).

La cotidianeidad de un personaje al que se le atribuye unas funciones específicas, como es el caso de una princesa, la cual no realiza la compra en el supermercado (Figura 3), o no utiliza el transporte habitual de los ciudadanos de Venecia para cruzar el canal (Figura 2), plantean cuestiones de carácter social que a través de las ficciones de los cuentos de hadas se han implantado en la cultura popular. Centrándonos en la fotografía *Gondola-Gondole*, 2010 (Figura 2) podemos observar el medio de transporte más utilizado en Venecia para recorrer sus numerosas calles de agua, y que en la imagen aparece divido en dos: uno nos muestra el transporte urbano de los propios venecianos, y en la otra mitad, en la parte de la derecha, se observa la góndola típica que el turista utiliza para conocer la ciudad. El artista, con la imagen fraccionada, plantea la división laboral de género, apelando el oficio de gondolero, como una práctica heredada de padres a hijos varones desde 1094, que en el año 2010 se ve modificada a través de la admisión de la primera mujer gondolera de la historia, quien obtuvo críticas de los propios compañeros que indicaban que ser gondolero *es trabajo de hombres*.

Tras el análisis de las fotografías tomadas durante la performance, el artista realiza una selección de imágenes en las que interviene introduciendo frases (Figura 4, Figura 5, Figura 6), como por ejemplo, el cambio del nombre de la calle (Figura 4), y contraponiéndolas con imágenes de personajes de resina que conserva desde su infancia. Estas nuevas composiciones fotográficas plantean nuevas formas de ver y proyectar la acción, ya que de forma estática, los personajes que aparecen atestiguan de forma ficcional, una realidad cotidiana existente, como ocurre en la Figura 4, donde el hada madrina aparece realizando un acto de bondad, en un puente llamado *de la misericordia*.

Con la escena de Cenicienta calzándose el zapato de cristal (Figura 6) que el Príncipe encuentra en la noche del baile, se representa la liberación de la

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · *Prigione*, 2010. Fotografía.
200 x 110cm. Fuente: Luis Ángel López.
Figura 2 · *Gondola-Gondole*, 2010. Fotografía.
200 x 120 cm. Fuente: Luis Ángel López.
Figura 3 · *Una brava ragazza*, 2010. Fotografía.
200 x 110 cm. Fuente: Luis Ángel López.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 4 · *Fondamenta de la Misericordia*, 2010. Fotografía. 100 x 200 cm. Fuente: Luis Ángel López.
Figura 5 · *Servizio di Conquista*, 2010. Fotografía. 100 x 180 cm. Fuente: Luis Ángel López.
Figura 6 · *Liberazione*, 2010. Fotografía. 100 x 200 cm. Fuente: Luis Ángel López.

mujer-esclava en la ficción. Luis Ángel nos presenta una liberación con connotaciones derivadas de la mujer independiente, cuyas relaciones personales y culturales son características de nuestra sociedad contemporánea.

Conclusiones

A modo de conclusión y con el fin de analizar los distintos roles asociados a la figura de la mujer en el cuento de hadas de La Cenicienta, se puede determinar en palabras de B. Dominguez (2009), que estos cuentos "ayudan a mantener un estereotipo femenino tradicional centrado en una mujer como esposa y madre, y sin ninguna participación en la vida social activa," como se contrapone en *Liberazione*, 2010 (Figura 6).

En la obra de Luis Ángel López se reflexiona sobre el *imaginario colectivo* de los cuentos populares, historias que pueden considerarse el propio reflejo de una realidad social donde la desigual y las diferencias de género pueden transmitir valores socioculturales negativos. Cuentos que pertenecen a nuestra cultura visual, cuyas imágenes, mediadoras del mundo en que vivimos y certificadoras de la verdad, potencian los roles asignados a los personajes e intensifican la carga simbólica de cada uno de ellos.

Una obra que invita, mediante la (de)construcción de los valores de género, a (re)presentar aquellos otros, que a lo largo de la historia, han sido asignados al sexo opuesto, y han configurado concepciones negativas sobre los mismos, contribuyendo a una mayor diferenciación social. Un juego irónico de imágenes que cuestionan mitos y estereotipos de personajes ficticios, que en cierta medida, son un reflejo de nuestra propia realidad.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bettelheim, Bruno (2010) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica.

Brea, José Luis (2009) *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo* [En línea] "El primado de la alegoría en el arte contemporáneo" [Consulta: 28 febrero 2012]. Disponible en <joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf>

Campbell, Joseph (1959) *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Derrida, Jacques (1997) *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A.

Disney (1950) *La Cenicienta* [Película cinematográfica] Estados Unidos: Walt Disney Productions, 72 minutos.

García-Lago, Virginia (2002) ¿Educamos en prejuicios o educamos en valores? [En línea] Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas. [Consulta: 08 abril 2010]. Disponible en http://www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%20ed%20futuro/EF7/art_educ_perj.htm

Gustav Jung, Carl (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Gustav Jung, Carl; Kerény, Karl (2004) *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño devino y los misterios eleusinos*. Madrid: Siruela.

López Diezma, Luis Ángel (2012) Desentrañando sentidos: Arte contemporáneo como medio para el desmontaje de personajes y lugares en los cuentos populares. Granada: Departamento de Pintura, Universidad de Granada (inédito).

Storey, John (2002) *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona: Octaedro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social

Vermibus or the meat started to the worms: advertising spaces for the social change

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ**

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Espanha, artista visual e professora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y "Máster en Comunicación y Crítica del Arte" por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes – C/ Laraña, 3 - SEVILLA – 41003, España. E-mail: yspinola@us.es

**España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), "Máster en Arte: Idea y Producción" por la Universidad de Sevilla (US) y "Máster en Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, MAES" por la Universidad de Sevilla (US).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes — C/ LARAÑA, 3 — SEVILLA — 41003, España. E-mail: mgarcia35@us.es

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumen: "Caro data vermibus", o "la carne dada a los gusanos", es el acrónimo del término 'cadáver' que utiliza Vermibus como seudónimo (Palma de Mallorca, 1987). Su obra se encuadra, ya desde su propio proyecto de arte-vida, en un ámbito activista que encara la transgresión artística en la fotografía de moda dentro del contexto público de la cotidianeidad ciudadana. El objetivo de este trabajo se centra en el análisis del efecto crítico y de transformación social de sus intervenciones sobre los carteles publicitarios, contrarias, entre otras, al consumismo desenfrenado y los estándares estéticos impuestos en el ámbito del marketing y la publicidad.
Palabras clave: fotografía publicitaria / arte de acción / transgresión / espacio público / industria cultural.

Abstract: *"Caro data vermibus", or "the meat started to the worms", is the acronym of the term 'corpse' that uses Vermibus as pseudonym (Palma de Mallorca, 1987). His work is fitted, from his own art & life project, in an activist area that faces the artistic transgression in the fashion photography in the public context of the civil ordinariness. The aim of this paper centres on the analysis of the critical effect and social transformation of his interventions on advertising posters that contradict, among others, the wild consumerism and aesthetic standards imposed in the area of marketing and advertising.*
Keywords: *advertising photography / action art / transgression / public space / cultural industry.*

Introducción

El grado de incomunicación entre el público y el arte parece consumar, a veces, una ruptura que vendría originada por la falta de interés de la sociedad en todo aquello que le constituya esfuerzo, formación, paciencia y búsqueda de sentido (Orcajo, 2009). Aún más, Andréi Eroféyev (Montroi, 2012) considera que las probables consecuencias provenientes del divorcio entre el arte y la sociedad supondrían un grave problema no sólo estético, sino también de reflexión, del interior del artista.

La transformación de la obra de arte en acción (happening, performance o fluxus) la liberó de su manifiesto carácter físico y económico para ser "aglutinante de una actitud, a menudo fuertemente ideologizada, ante el arte y la sociedad" (Vilar, 2003:113). Esta articulación entre la organización social y las actuales prácticas artísticas reivindicativas se localiza en comportamientos creativos definidos como activismo artístico que enuncia una crítica más contundente que se expande hacia la política.

Un elemento unificador entre los artivistas (Wikipedia, 2013a) es el autoconsciente uso del espacio (Fernández, 2005: 132), proporcionando en el ciudadano respuestas más cercanas e impensables en un contexto tradicional del arte. "El uso del espacio como la calle es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público, incluyendo así a los medios de comunicación y la cultura de masas" (Fernández Quesada, 2005:132).

Esta investigación se focaliza en el trabajo del artista Vermibus (Palma de

Mallorca, 1987). El primer apartado se centra en los referentes que propiciaron su evolución creativa así como en un proceso artístico orientado a la crítica de la sociedad ante el consumismo y las manipulaciones capitalistas. El segundo apartado realiza una breve reflexión entre esta tipología creativa y el mercado del arte a través de este creador. La metodología seguida para abordar el objeto de estudio ha sido de carácter analítica descriptiva a raíz de fuentes primarias (entrevista con el artista) y de fuentes secundarias (textos y material audiovisual) consultadas.

1. Lo políticamente incorrecto: el procedimiento artístico

1.1. Inicios y referentes

Las acciones precedentes al proyecto Vermibus transcurrieron durante su etapa como integrante de un grupo activista que dirigía sus críticas al consumismo y la reflexión social, formado en 2003 en Madrid y bautizado con el nombre de Te gusta lo que ves? (TGLQV?). El colectivo maniobraba en los enseres urbanos con tácticas similares a las utilizadas actualmente por el artista.

Con referentes muy heterogéneos (García, 2013), algunos incluso sin vínculo axiomático con el ámbito artístico, recibe influencias de Jordan Seiler, que transforma los espacios publicitarios urbanos mediante procesos colaborativos de interacción ciudadana, fructificando en los participantes intensos vínculos emocionales y sentido de la responsabilidad con el escenario intervenido. Del mismo modo, se inspira en la producción de la artista española Nuria Mora, poetisa de la abstracción geométrica y/u orgánica en la pintura sobre muros olvidados en extrarradios. O en las sugestivas propuestas callejeras amparadas en la luz del colectivo madrileño Luz interruptus. También en la delicada y etérea conquista del espacio tridimensional de Jaume Plensa. Finalmente y amalgamando de esta manera todas las particularidades vitales, se nutre de la filosofía transcendente del ilusionista argentino René Lavand y el pensamiento positivo.

1.2. El modus operandi

Adoptar el pseudónimo 'Vermibus' se fundamenta en lo ilícito de un procedimiento artístico que lo arrastra a la clandestinidad, y en las relaciones simbólicas existentes entre el significado del término y la crítica sociocultural que sustenta su proyecto. Su producto artístico –representación de modelos estereotipados transfigurados en seres macabros y cadavéricos- es el elemento vinculante entre las referencias del pseudónimo en el imaginario colectivo (imágenes pútridas y nauseabundas) y su crítica.

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Vermibus, *NO-AD* (2012), Berlín.
Fotografía de Thomas von Wittich.



Figura 2 · Intervención en póster publicitario en calle céntrica de Madrid, Vemibus (2011--2012). Fuente: Jaime Alekos.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Con sus acciones considera que las formas se manifiestan más auténticas en el momento en que las despoja de frivolidad, esto es, al *desenmascararlas* de las *realidades* que las envolvían tras ser manipuladas por el comercio y el consumismo. Por lo tanto, según el artista, su acción procede en contra de los artificios capitalistas que impulsan a la crisis de valores, promotores en parte de la actual crisis financiera, y localiza un poderoso canal de difusión natural en los medios de masas.

Otro objetivo suscita la reflexión sobre el actual principio de *belleza* implícito en la publicidad. Reivindica pues, el retorno a los valores esenciales y al consumo ético y responsable. En él, su práctica artística se aproxima al *modus operandi* de un ladrón, si bien no contempla sus acciones como vandálicas (Martínez, 2013). Selecciona imágenes pertenecientes a campañas publicitarias de prestigiosas marcas de moda altamente manipuladas que optan por modelos "perfectos", y que sin embargo, deshumanizan a las personas. Igualmente, interviene sobre el texto del cartel, descartándolo si fuera abundante, para subrayar conscientemente el resultado pictórico de la obra.

El cariz macabro resultante tras la intervención evidencia a la naturaleza humana, o a una parte de ella, frecuentemente encubierta por numerosas variedades de máscaras. De hecho, en el momento en el que el artista *rapta* los carteles, desempeña un juego de simulacro al ocultarse tras el uniforme de operario de la empresa encargada del mantenimiento de los MUPI (Muebles Urbanos para la Presentación de Información) en Berlín, eludiendo asimismo amedrentar a los viandantes.

Una vez en su taller, se abandona a la intuición para emprender un intenso proceso creativo. Los instrumentos fundamentales que emplea son brochas y disolventes, que aplica directamente sobre el cartel. La música se establece como otro elemento significativo dentro de dicho proceso, en parte por su cualidad acentuadora de emociones, ya sea ópera o *underground*, estilos que selecciona obedeciendo al estado de ánimo.

La técnica por disolvente aplicada directamente sobre la tinta de los carteles le proporciona un lenguaje personal y reconocible: guía los trazos sobre el papel, si bien previamente escudriña, punzante, a los ojos de los maniquíes hasta que finalmente percibe, allende de la bidimensionalidad, la profundidad de una envoltura fehaciente. En este momento ocurre el intervalo de reciprocidades emocionales entre el autor y su obra.

La imagen *habla* indicándole qué destacar o eliminar. En el instante en el que se agota esta comunicación, considera a la obra concluida, y barniza la superficie oscureciendo el trazo y el residuo del disolvente, obteniendo su aspecto

definitivo. En último lugar, el cartel publicitario que ahora es obra de arte, vuelve al emplazamiento del que fue sustraído, implicando a unos viandantes convertidos en el público ocasional y activo de una propuesta introspectiva.

1.3. El público como parte integrante de la obra

El contexto que rodea al urbanita contemporáneo asoma repleto de carteles publicitarios compuestos por los elementos y signos ideados para su correcta descodificación. La cuantía y aclimatación hacia los mismos puede ser tan elevada, que subsisten como elementos invisibles del paisaje urbano. Así pues, entre la pluralidad de intenciones de esta acción directa y democrática, la reflexión del espectador ante el consumismo estimulados por este tipo de publicidad confluye entre sus objetivos cardinales. Aquí, la labor artística del artífice se establece como la obra abierta sugerida por Umberto Eco (1994:43), en el momento que es exhibida y los espectadores son invitados a aportar respuestas — en este caso, intelectuales — con multiplicidad de interpretaciones implícitas en un solo producto.

Sin ostentar la autoimagen de artista urbano, Vermibus se define a sí mismo como un pintor de mentalidad activista cuya ambición es modificar el espacio privado rebosante de información publicitaria en espacio cultural, igualándose a la "contrarrevolución intelectual" definida por Jacques Rancière en el momento en que

> *esta contrarrevolución intelectual construyó su hegemonía incorporando descripciones, narrativas, argumentos y creencias tomados prestados de la tradición crítica y de las múltiples variedades del discurso Marxista, desde la Crítica de la Ideología Alemana hasta la crítica de la industria cultural, la sociedad del consumo o la "sociedad del espectáculo* (Rancière, 2010: 82).

Prosiguiendo con el programa anticonsumista emerge el proyecto *NO-AD* en 2012, basado en el movimiento *Buy Nothing Day* fundado por el artista canadiense Ted Dave y promovido por la revista canadiense *Adbusters.* El *Día Mundial sin Compras* (en inglés *Buy Nothing Day*, o 'Día de no Comprar Nada'), es una jornada de protesta en contra del consumismo llevada a cabo por activistas sociales, en su mayoría altermundistas, el 25 de noviembre de cada año (Wikipedia, 2013b).

Su más importante atribución teórica es el libro *NO LOGO: Taking Aim at the Brand Bullies,* de Naomi Klein (2000). Este texto advierte la práctica de las marcas que comercian con imágenes e ideas en vez de productos, sugestionando estilos de vida a seguir. Los objetos resultantes son MUPIs desocupados como

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

unidades irradiantes de luz blanca resultante de la extracción de carteles, sin reemplazarlos tras su intervención. Formalmente concreta como consecuencia final de la obra un espacio vacío, liberado de cualquier estímulo visual a excepción de la luz blanca citada.

Conceptualmente establece la interrupción de mensajes de casi cualquier naturaleza, suspendiendo de esta manera la permanente instigación informativa — en muchos casos innecesaria — a la que los ciudadanos se ven regularmente sometidos. En esta circunstancia el público asume de nuevo el control de sus propias decisiones con respecto a las ulteriores compras, conjuntamente a la resolución individual en relación al visionado de la publicidad en la calle. Otra finalidad estriba en potenciar el significado del acrónimo MUPI ya que se vuelven objetos de esta acción cualquier anuncio publicitario, sea cual fuere su contenido, a excepción de los que contengan información útil para los viandantes (mapas de la zona, metro, etc.) (Figura 1).

2. Vermibus y el mercado del arte

Si por definición el *street art* o arte callejero es un universo amplio y complejo de creadores y expresiones "que hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal" (Wikipedia, 2013c), el método procedimental de Vermibus se emplazaría en esta categoría, pero el artista prefiere etiquetarlo como *arte público*. No obstante, la evolución perceptiva que faculta el transcurso del tiempo ha propiciado la aceptación y el reconocimiento del *street art* por parte del público, e incluso, por el arte oficial y la élite jerárquica de la crítica artística:

> *De momento, muchos street artists parecen moverse cómodamente en los dos ámbitos, es decir tanto dentro del circuito main stream* como en la clandestinidad de las intervenciones callejeras. Muchos artistas hoy en día trabajan paralelamente — sin contradicciones ni complejos — dentro y fuera de las calles; dentro y fuera del circuito tradicional y exclusivo de galerías, casas de subastas y museos; dentro y fuera de la lógica comercial de la publicidad y del marketing. De hecho, la conducta "guerrillera" dura y pura convive a menudo con la comercialización de piezas a precios importa*ntes y en canales de alto nivel* (Mariani, 2009).

El anonimato y la ilegalidad son considerados como elementos artísticos — amén de la paradoja en lo concerniente a la comercialización del arte urbano por su misma naturaleza —, el artista oscila cómodamente entre ambos ámbitos de actuación, pues Vermibus colabora con la galería Open Wall Gallery, dedicada a la promoción y la difusión de artistas emergentes del arte urbano. Para el autor, exponer en ella conlleva amplificar la difusión de su mensaje,

brindándole oportunidades representativas formuladas como instalaciones apenas materializables de otro modo (Figura 2).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Conclusiones

El trabajo de este artista perpetúa los reiterados (des)encuentros entre la crítica artística contemporánea y la sociedad. Tal y como este estudio ha expuesto, este creador arremete contra las artimañas letárgicas de los poderes económicos, quienes, para perpetuar un sistema de los que son los únicos beneficiarios, hostigan frecuentemente al público recurriendo a su imaginario a través de hipnóticas publicidades e imágenes virtuosamente manipuladas. Conjuntamente a esta finalidad, éstas soslayan en el observador cualquier cuestionamientos o pensamiento crítico. Promover la controversia ante esta actitud de la generalidad es una labor acometida por muchos artistas y teóricos, pero revelarla visualmente desenmascarando la verdadera naturaleza de esta manipulación sobre un producto mercantilista orquestado por el interés, es el sesgo diferenciador de él.

Referencias

Eco, U. (1992) *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Fernandez Quesada, B. (1999) *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Consult.: 2013-09-13] Disponible en: http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016501.pdf>

García, Mª del M. (2013) *Conversaciones con Vermibus*. (Entrevista inédita realizada por email el 2013-09-11).

Geertz, C. (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Klein, N. (2000) *NO LOGO: Taking Aim at the Brand Bullies*. Toronto: Knopf Canada.

Mariani, N. (2009) *El street art actual, entre underground y mainstream*. [Consult.: 2013-11-10] Disponible en: http://nicolamariani.es/2009/11/18/el-street-art-actual-entre-underground-y-mainstream/>

Martinez, S. (2013) "Vermibus, el artista callejero que afea a los modelos de las marquesinas de Berlín", *Zoon News* (21 de junio). [Consult.: 2013-11-10] Disponible en <URL: http://www.zoomnews.es/61276/estilo-vida/cultura-y-espectaculos/vermibus-artista-callejero-que-afea-modelos-las-marquesinas>

Montroi, M. (2012) *El divorcio entre arte y poder es un grave problema*. [Consult.: 2013-09-12] Disponible en: <URL: http://rusiahoy.com/articles/2012/09/23/el_divorcio_entre_arte_y_poder_es_un_grave_problema_20121.html>

Orcajo, A. (2009) *La Sociedad en Crisis/ El Arte en Crisis*. [Consult,: 2013-10-15] Disponible en: <URL: http://www.tendencias21.net/arte/La-Sociedad-en-Crisis-El-Arte-en-Crisis_a6.html>

Rancière, J. (2010) "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", *Revista Estudios Visuales*, núm. #7, *Retóricas de La Resistencia* (enero). P. 82.

Redacción de Diagonal Periódico (2007): "Interrupciones publicitarias", *Diagonal*

Cultura (07 de junio) [Consult: 2013-09-02] Disponible en: <URL: https://www.diagonalperiodico.net/culturas/interrupciones-publicitarias.html>

Ruiz Trapero, M. (2011) "Inscripciones funerarias en el mundo romano". En *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. P.p.: 345-364.

San Isidoro de Sevilla (2009) *Etimologías* (560-636 d.C). Madrid: BAC.

Vilar, N. (2003) "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el Estado español en los años 90". En SÁNCHEZ, A. Y GÓMEZ, J.A. (coord.) Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 113-128. [Consult. 2014-01-14] Disponible en <URL: http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/09nelovilar.pdf >

Wikipedia (2013a) *Artivista* [Consult.: 2013-11-07] Disponible en: <URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Artivista>http://es.wikipedia.org/wiki/Artivista

Wikipedia (2013b) *Buy Nothing Day.* [Consult.: 2013-10-05] Disponible en: <URL: http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_de_no_comprar_nada>

Wikipedia (2013c) *Arte urbano*. [Consult.: 2013-12-15] Disponible en: <URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_urbano>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La educación social en el urbanismo artivista de Santiago Cirugeda

Social education in the artivist urbanism of Santiago Cirugeda

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & RAMÓN BLANCO BARRERA**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Espanha, artista visual e professora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y "Máster en Comunicación y Crítica del Arte" por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes — C/ LARAÑA, 3 — SEVILLA — 41003, España. E-mail: yspinola@us.es

**España: artista visual. Licenciado en Bellas Artes, "Máster en Arte: Idea y Producción" por la Universidad de Sevilla (US) y "Máster en Educación" por la Universitat Politécnica de València (UPV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes — C/ LARAÑA, 3 — SEVILLA — 41003, España. E-mail: ramonblancobarrera@gmail.com

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Resumen: El presente trabajo reflexiona, a través del análisis conceptual, metodológico y formal, aquellas obras del artista-arquitecto sevillano Santiago Cirugeda (1971) dirigidas a promover, desde una intención socializadora y participativa, la investigación, la formación y la intervención artística mediante la conformación de espacios arquitectónicos alternativos. Con sus propuestas, abiertas a la participación ciudadana y al reciclaje de materiales, ejemplifica el avance hacia una ecología social que logra aunar, entre otros, a colectivos de la geografia española interesados, como él, por los lugares autogestionados en los que se produzcan el intercambio educativo y el fomento del pensamiento político y social propios de la cultura del procomún.
Palabras clave: arte / activismo / educación / ecología social / procomún.

Abstract: *The present paper reflects, through a conceptual, methodological and formal analysis, those works of the Sevillian artist-architect Santiago Cirugeda (1971) aimed to promote, with a socializing and participatory purpose, research, education and artistic intervention by forming alternative architectural spaces. With his proposals, opened to citizen participation and recycling of materials, exemplifies the progress towards a social ecology that manages to bring together, among others, to the Spanish geography collectives interested like him in self-managed places in which occur educational exchange and the promotion of political and social thought usual of pro-common culture.*
Keywords: *art / activism / education / social ecology / pro-common.*

Introducción

En el mundo actual en que vivimos, instantáneo, universal e hiperconectado (Dans en Curtichs et al, 2011: 15), la participación de las personas en las prácticas artísticas ha pasado de ser un simple método en las artes visuales contemporáneas a algo mucho más trascendental, interviniendo no sólo en sus roles de espectadores sino también en la misma ejecución de la obra (Kaitavuori, 2012: 1).

Este artículo analiza aquellas obras de Santiago Cirugeda realizadas desde y hacia la participación ciudadana tanto en la confección de la idea como en su proceso de montaje, desarrollando implícitamente en su objetivo final la promoción educativa, la investigación y la transferencia del pro-común a partir de la intervención artística en la reutilización de materiales y de espacios públicos.

El primer apartado teoriza sobre los puntos clave del trabajo de Cirugeda para entender la lógica de sus intervenciones, describiendo y estudiando estas prácticas. El segundo analiza los límites legales de su obra, siempre resultado de la conjunción entre arte y activismo (artivismo). El tercer y último punto examina la extensión de estas estrategias hacia otros grupos o colectivos de España que, como él, abogan por este tipo de iniciativas. La metodología empleada ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de las fuentes directas e indirectas consultadas.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

1. Actitud y pensamiento crítico. Buscando el despertar de la ciudadanía

El objetivo principal de Santiago Cirugeda busca crear intervenciones arquitectónicas diferentes que transgredan lo estipulado para generar una actitud de pensamiento crítico entre los individuos que pertenecen a un mismo sistema *'hipercapitalista'* — según el propio autor (VV.AA., 2008: 1'25''). En torno a esta idea podemos englobar su obra respondiendo a una "ecuación alternativa" de la cual participan unos pilares fundamentales y que a continuación se representa en el siguiente esquema (Figura 1):

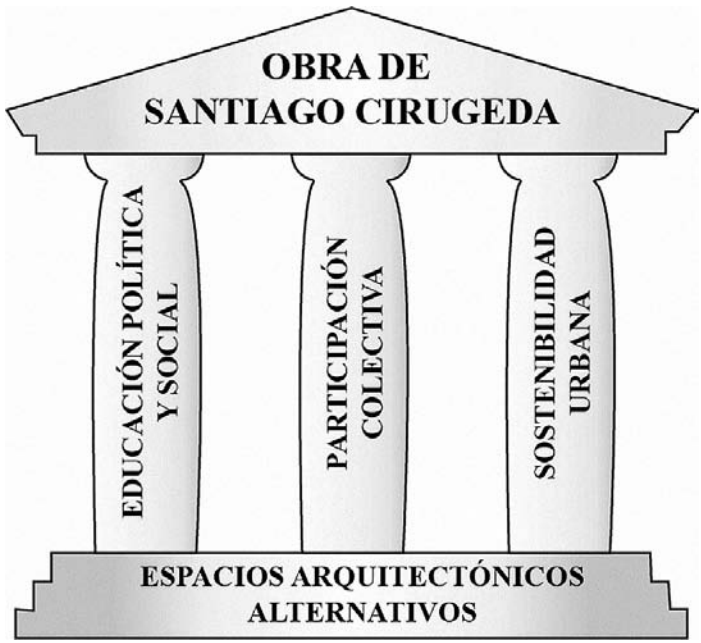


Figura 1 · Esquema de la obra de Santiago Cirugeda. Fuente: R. Blanco.

Cirugeda se precia de aplicar en sus intervenciones artísticas un discurso específico que lo hace propio; en concepto, metodología y forma. De este modo, cada uno de sus pilares se relaciona con un tipo de análisis deferente. Obras como *Prótesis Institucional 2 (EACC)* (Castellón, 2005), *Camiones, Contenedores y Colectivos* (Zaragoza, 2008), o *Proyecto de equipamiento cívico convivencial* (La Coruña, 2009), dan clara muestra de ello.

A continuación analizamos algunas de sus estrategias según el tipo de análisis.

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 2 · *El Niu*, de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2008), en El Bólit, Centro de Arte Contemporáneo de Girona. Fuente: Santiago Cirugeda.

1.1 Concepto

Gran parte de la obra de Cirugeda tiene como fin fomentar, mediante una educación no formal, el intercambio, la investigación y la promoción de un pensamiento autónomo crítico, tanto político como social, pero sobre todo generado de forma colectiva. En *El Niu* (Girona, 2008) (Figura 2), 'nido' en catalán, Santiago Cirugeda interviene la azotea de la Sala de La Rambla del Bólit, Centro de Arte Contemporáneo de Girona, instalando una construcción efímera ideada para llevar a cabo actividades de investigación y aprendizaje artístico colectivo. En ella se practica una educación libre, abierta y cooperativa que configura bienes de provecho común — procomún (Escaño, 2013: 320).

Estos espacios alternativos impulsan, entre otras, la educación no formal cada vez más en auge en el estilo de la ciudadanía en general actual, relanzando a la sociedad hacia un futuro mejor lleno de transformaciones (Abad, 2002: 421).

1.2 Metodología

El sistema que utiliza este arquitecto para alzar sus construcciones, es el del trabajo colaborativo y horizontal con la comunidad. Asume una forma diferente

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 3 · *AAAbierta* de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2006), en Granada. Fuente: Santiago Cirugeda.
Figura 4 · *Ordenación y ocupación temporal de solares*, de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2004), en Sevilla. Fuente: Santiago Cirugeda.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de edificar donde las personas son protagonistas tanto en la toma de decisiones urbanísticas como en sus construcciones. Crea espacios quiméricos basados en la ecología social: con y para la participación ciudadana, de forma que puedan ser autoconstruidos con pocos medios, rozando los límites de la legalidad si fuera preciso. Como defiende el abogado David Bravo:

> *La creación es, en realidad, un proceso colectivo. Ideas ajenas que tomamos y a las que imprimimos nuestra nota personal haciéndolas diferentes, historias ya contadas que, mezcladas con otras y con nuestra imaginación, adaptamos y actualizamos.* (Bravo, 2005: 21).

Para la realización del aulario *AAAbierta* (Granada, 2006) (Figura 3), un lugar para la formación activa autogestionada, participaron los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, que consiguieron desmontar entre todos una nave industrial para darle uso cultural tras el reciclaje y la autoconstrucción supervisada por el arquitecto.

Con esta metodología, Cirugeda refuerza aún más su discurso conceptual, asumiendo que el intercambio de pareceres, posturas y soluciones en el trabajo en equipo siempre es más enriquecedor que el individual e independiente (Alonso-Sanz, 2013: 117).

1.4 Forma

Por último, es la sostenibilidad en el ecosistema urbano lo que culmina de destacar la obra de este autor, fiel a las problemáticas del momento y a la conciencia de su tiempo. Para la elaboración de sus piezas utiliza materiales de desecho, reciclados o de acarreo. También la incorporación de prótesis a edificios ya construidos, laterales sobre balcones o cornisas o en azoteas, reivindicando pues, que un sistema ecológico de lo urbano también es posible.

En *Ordenación y ocupación temporal de solares* (Sevilla, 2004) (Figura 4), Cirugeda reutiliza cubas y otras herramientas de construcción, transformándolas y adaptándolas para crear espacios habilitados para el juego. El resultado final consistió en el montaje de éstos en diferentes solares repartidos por la ciudad, de forma que cualquier persona interesada en acceder lo hiciese de manera totalmente gratuita. Los lugares se situaban estratégicamente en aquellas barriadas de Sevilla con ausencia de parques infantiles en la zona, sobre todo las pertenecientes al Casco Histórico.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Aquí, el cuidado por la ciudad y el medioambiente se hace manifiesto, sirviendo de nuevo como lugar de encuentro. Es evidente hasta qué punto sus prácticas de creación participativa perseveran en el cuidado la sostenibilidad urbana o la promoción de una educación complementaria al ciudadano de diferentes edades y perfiles socioculturales.

2. Prácticas artivistas de intervención urbana: Legalidad entre las cuerdas

A pesar de todo el derroche de compromiso social que desata la obra de Santiago Cirugeda, el áurea que la persigue no dista mucho entre lo legal y lo ilegal en la realidad urbana española y por tanto su aspecto revolucionario se confunde con lo subversivo o peligroso, tanto que puede ser declarado ilegal, ya sea porque desafíe la normativa u ordenanzas vigentes al respecto o por cuestiones de seguridad:

> *Cirugeda no tiene ningún modelo de ciudad. De hecho los trabajos de Cirugeda son casi como acciones de comando.* [...] *en Santi no hay discurso, hay acción.* [...] *Cualquier expresión de espontaneidad está ya directamente prohibida. Por tanto para ser ilegal no hay que hacer nada* [...] *Quiero decir,* [...] *en una ciudad como Barcelona y sospecho que como cualquier otra hoy por hoy, es imposible ser legal.* (Manuel Delgado en Cebollero, 2010: 3'36'')

Para intentar evitar este farragoso asunto ante la ley, Cirugeda ingenia una táctica en torno a un término inexistente que lo hace suyo, lo "alegal", todavía no aprobado por la Real Academia Española pero que lo será en su vigésima tercera edición (RAE, 2014). Etimológicamente, lo "alegal" es algo que escapa a lo legal o ilegal y que por tanto no está ni regulado ni prohibido. Es así como este artista se las idea para fabricar estrategias no recogidas en ningún compendio normativo y que por consiguiente no necesariamente han de ser consideradas prohibidas, aprovechando de este modo los vacíos legales en beneficio de la comunidad.

Además de las ya nombradas, ejemplo de ello son sus obras *Kuvas S. C.* (Sevilla, 1997), *Andamios* (Sevilla, 1998) o *Casa insecto* (Sevilla, 2001). Todo esto podría resumirse muy acertadamente con las palabras del argentino Mario Kaplún:

> *Los hombres y los pueblos de hoy se niegan a seguir siendo receptores pasivos y ejecutores de órdenes. Sienten la necesidad y exigen el derecho de participar, de ser actores, protagonistas, en la construcción de la nueva sociedad auténticamente democrática. Así como reclaman justicia, igualdad, el derecho a la salud, el derecho a la educación, etc., reclaman también su derecho a la participación. Y, por tanto, a la comunicación.* (Kaplún, 1998: 63).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

3. "Recetas Urbanas" para "Arquitecturas Colectivas"

Finalmente, Recetas Urbanas es el equipo de personas que da nombre al estudio de Santiago Cirugeda. Detrás de cada obra, también están ellos. El nombre viene dado por las piezas que realizan, de carácter transferible como si de un manual de instrucciones se tratara. Sus formas de trabajar, sus ideas, sus intervenciones en lugares siempre poblados de gente conforman lo que ellos mismos denominan sus "recetas urbanas", que además las difunden en Internet a través de una plataforma habilitada para ello -www.recetasurbanas.net-, accesible gratuitamente a toda persona ajena que quiera verse enriquecida con sus aportaciones.

"No me convence el tema de que el arquitecto tenga la verdad y el ciudadano tenga que seguir los preceptos del arquitecto. Yo no me lo creo" — señala Cirugeda. (Polito, 2009: 3). 'Soy más ciudadano que arquitecto' (VV.AA., 2008: 0'04''). Por ello, además de este portal web, también son pioneros en promocionar la creación de redes virtuales de colectivos con intereses parecidos en www.arquitecturascolectivas.net, como mAzetas de Sevilla, straddle3 de Barcelona o Arquitectura Expandida de Bogotá, apoyando así una educación mediática, sin fronteras y artística-cultural-visual adaptada a nuestros actuales contextos digitalizados, que podríamos denominar de pedagogía e-visual (Escaño, 2013: 319).

"Lo que hago es montar una red, que no existía, de comunicación para empoderarnos, para hacernos un poco más fuertes" — explica Cirugeda (Polito, 2009: 4-5). En definitiva, de lo que se trata es de trabajar a partir de una cultura libre, digital, cooperativa y auto-gestionada, la cultura del procomún.

Conclusiones

Santiago Cirugeda nos muestra cada día cómo a través de este tipo de prácticas artísticas se puede abocar una educación alternativa igualmente válida y enriquecedora para la sociedad, albergando en ella un futuro mejor de transferencia de conocimientos. Así lo manifiestan los ciudadanos, que participan de forma activa aún conscientes de que puedan rozar los límites de la ley.

Destacamos esta actitud y pensamiento crítico que subyace detrás de un compendio de obras que claman por una rebeldía decidida, sensata y razonada de forma autónoma necesaria, según este autor, para interpelar nuestro espacio social ante los poderes administrativos y gubernamentales, muchas veces inmorales, muchas otras injustos, que imperan hoy en nuestro modelo cotidiano de vida más allá de nuestras propias fronteras geográficas.

En definitiva, la obra de Santiago Cirugeda nos invita a reflexionar sobre el estado de las cosas, fomentando espacios donde la generación del procomún

sienta las bases para el éxito comunitario lejos de los cánones políticos que no reconocen la autogestión como medio de generación igualitaria del bien común.

Referencias

Abad, M. J. (2002) "Educación artística en el ámbito de la educación no formal", *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo I.* Madrid: UCM.

Alonso-Sanz, A. (2013) "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos", *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1) Madrid: UCM.

Bravo, D. (2005) *Copia este libro.* Madrid: Dmem.

Cebollero, J. (2010) *Santiago Cirugeda — Recetas Urbanas.* Cebofilms. [Consult. 2013-12-18] Documental. Disponible en <URL: http://www.youtube.com/watch?v=Db0ttwgQxCM>

Cirugeda, S. (2004) *Ordenación y ocupación temporal de solares,* Sevilla. [Consult. 2014-01-14] Arquitectura. Disponible en <URL: http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0008>

Cirugeda, S. (2006) *AAAbierta,* Granada. [Consult. 2014-01-14] Arquitectura. Disponible en <URL: http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0019>

Cirugeda, S. (2008) *El Niu,* Girona: El Bólit, Centro de Arte Contemporáneo. [Consult. 2013-12-18] Arquitectura. Disponible en <URL: http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=4&ID=0042>

Curtichs, J. et al. (2011) *Sentido Social: La comunicación y el sentido común en la era de la Internet Social*. Barcelona: Profit Editorial. 296 pp.

Escaño, C. (2013) "Educación *Move Commons*. Procomún, Cultura Libre y acción colaborativa desde una pedagogía crítica, mediática y e-visual", *Arte, Individuo y Sociedad,* 25 (2) Madrid: UCM.

Kaitavuori, K. (2012) *Participation in Contemporary Art: Agency of Artists, Publics and Institutions.* Barcelona: ICCPR. 13 pp.

Kaplún, M. (1998) *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Polito, S. (2009) *Entrevista a Recetas Urbanas. Una conversación con el estudio de Santiago Cirugeda*. Barcelona: space, form, words. [Consult. 2014-01-16] Entrevista. Disponible en <URL: http://spaceformwords.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-a-recetas-urbanas-una-conversacion-con-el-estudio-de-santiago-cirugeda/>

RAE (2014) *Avance de la vigésima tercera edición*. Madrid. [Consult. 2014-01-14] Etimología. Disponible en <URL: http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=alegal>

VV.AA. (2008) *Santiago Cirugeda — Arquitecto.* Madrid: Ecosistema Urbano. [Consult. 2014-01-12] Entrevista. Disponible en <URL: http://www.youtube.com/watch?v=Go8hqfpS1UY>

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ressonâncias: a pintura interventiva de Rui Macedo

Resonances. Rui Macedo intervention painting

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ. Mestrado em História e Crítica de Arte — Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes — Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Visuais, UFRJ. Professora na UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO). Avenida Pasteur nº 436, fundos, Urca, Rio de Janeiro/RJ, CEP 22.290-240. Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: As pinturas do artista visual português Rui Macedo distendem-se do objeto pictórico, atravessam arquiteturas, tocam o real. Suas pinturas interventivas remetem aos conceitos de metalinguagem e mise en abyme.
Palavras chave: pintura / intervenção / espaço

Abstract: *The paintings of the Portuguese visual artist Rui Macedo distend from the pictorial object, crossing architectures, touching the real. Macedo's interventive paintings refer to the concepts of meta-language and mise en abyme.*
Keywords: *painting / intervention / space.*

1. Ressonâncias

Tomar como foco de discussão as questões que desenham a *poética* de um artista significa adentrar na estrutura crítico-conceitual que alicerça a sua produção estética. Assim considerado, concluímos que cada obra constitui-se como afirmativa de toda a sua produção ressoando incessantemente umas com as outras. Segundo Alain Badiou,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *uma configuração não é uma arte, nem um gênero, nem um período 'objetivo' da história da arte, nem mesmo um dispositivo 'técnico'. É uma seqüência composta de um conjunto virtualmente infinito de obras, sobre a qual tem sentido dizer que ela produz, na estrita imanência à arte em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte* [...] *Na realidade, uma configuração se pensa a si mesma nas obras que a compõem. Pois, não o esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa então o pensamento que a configuração terá sido (sob a suposição de seu acabamento infinito). Mais precisamente: a configuração se pensa na prova de uma investigação que, ao mesmo tempo, a constitui localmente, desenha seu porvir e reflete retroativamente sua curva temporal. Deste ponto de vista, é preciso sustentar que a arte, configuração 'em verdade' das obras, é, em cada ponto, pensamento do pensamento que ela é* (1994: 28-9).

A compreensão de tal estrutura importa, aqui, especificamente, pela revelação do *modus operandi* pelo qual o artista português Rui Macedo concebe suas obras. Pintor de formação, sua produção artística sugere um paradoxo: a utilização dos princípios tradicionais da pintura, como o *trompe-l'oeil*, acordados, no entanto, a determinadas estruturas praticadas de modo recorrente na contemporaneidade, como por exemplo, os conceitos de *apropriação*, de *site-specific* ou de intervenção. Num primeiro olhar, localizamos algumas constantes no seu trabalho: a ênfase na figuração, o mimetismo, o diálogo profícuo com o *locus* ou a constante reflexão sobre o suporte. O suposto paradoxo observado em sua produção artística desfaz-se mediante a consideração de algumas questões teorizadas a partir de meados do século XX. Antes de tudo, devemos observar que o foco do trabalho de Rui Macedo está na pintura e que, portanto, faz parte de uma geração de artistas que a pratica a partir da reflexão de conceitos, agora, cristalizados. Conceitos surgidos da reflexão do *ser pintura* teorizados por artistas e críticos, como por exemplo, o *plano flatbed*, de Leo Steinberg; os *objetos específicos*, de Donald Judd; a *teoria do não-objeto*, de Ferreira Gullar; de entre tantos outros.

Se, de um modo geral, a arte contemporânea carateriza-se pelo seu diálogo com o *real*, nada mais coerente do que a pintura na atualidade também adotá-lo. A distensão da pintura do seu suporte tradicional em direção à realidade aproximou-a de outras frentes estéticas como a instalação ou a intervenção. O movimento de alcance do espaço real pela pintura faz-se lógico pela sua própria estrutura histórica. A pintura como espessura, formada por camadas agregadas temporalmente concilia o suporte e a superfície pictural, confundindo-os. Este movimento oscilatório de uma dupla travessia, da superfície em direção à profundidade e o seu retorno, determina aquilo que Didi-Huberman denomina

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de *um-dentro-do-outro* (1985). A pintura compreendida como uma dinâmica, como uma estrutura da dobra, do interstício. Finalmente, a pintura como *incarnat* se livra do estigma da pele: não é mais uma superfície. Sua estrutura mesma se responsabilizaria pelo interstício da sua existência de suporte (o debaixo: *sub*), pela sua existência material (o que é lançado sobre o suporte: *jectus*) e pela sua existência significante (a indiscernibilidade: *subjétil*). Segundo Didi-Huberman, a pintura *pensa*.

> *A noção de 'quadro vivente' contrapõe-se aos equívocos históricos de uma prática pictórica que através de artifícios (virtuosismo, ilusionismo) ocultava a natureza do suporte-tela. A pintura que pensa lida com a questão do incarnat. O autor questiona a natureza do in: é o dentro ou o encima? Historicamente os pintores se referem à carne como o seu outro, a pele. Contudo, não seria a carne o interior do corpo em oposição à sua superfície? O incarnat seria, portanto, não uma justaposição ou superposição das camadas de matéria sobre um suporte, mas sim a sua interpenetração que não permitiria a distinção das suas partes, ou seja, está atrelado a uma categoria definida por Didi-Huberman como o entre-dois: entre a superfície e a profundidade. É característico do entre-dois uma louca dificuldade: a loucura reside no risco do artista atingir a superfície através do olho corrompido pela vaidade da sabedoria; a dificuldade estaria na resposta da sua sabedoria no exercício da pintura. O incarnat seria, portanto, uma trama temporalizada da superfície e da profundidade, visto que configura uma dialética imprevisível de aparições (épiphasis) e de desaparecimentos (aphanisis)* (Cartaxo, 2006: 23).

Assim, a coincidência entre obra e lugar, matéria e suporte, é determinada pelo sentido de totalidade e indeterminação dos seus meios (subjétil). A espessura das pinturas de Rui Macedo constitui-se pelo confronto entre as camadas do *real* e do pictórico. Pinturas interventivas que absorvem o *real* como parte integrante da obra, transformando-o. *Entre-dois*. Colabora em tal dialética o rebatimento do *real* operado pelo ilusionismo das suas pinturas. Mais do que afirmação de um *locus*, trata-se da afirmativa da pintura como possibilidade de re-conhecimento da realidade. Mais do que ilusionismo, o artista nos apresenta nova possibilidade de realidade.

Os "temas" das suas pinturas, de um modo geral, surgem *a posteriori* mediante a definição do espaço expositivo. Podem ser representações de portas, tapetes, caixas de luz, molduras vazias ou mesmo reprodução-apropriação de determinada pintura que faz parte do acervo do Museu onde o artista irá expor, por exemplo. Estabelece-se, assim, uma trama dialógica e dialética que promove tensão no *lugar*. Quando suas pinturas se fazem "invisíveis", cumprem com propriedade o melhor *site-specific*; quando visíveis, desarticulam o equilíbrio original do espaço. De todas as formas o *lugar* é sempre tensionado.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Intervenção Exposição *MNEMOSYNE*, de Rui Macedo, no Palácio do Catete, 2013, no Museu da República, Rio de Janeiro (Brasil).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Quando Rui Macedo utiliza a *linguagem da pintura* (o *trompe-l'oeil*, por exemplo) como uma espécie de dispositivo crítico-conceitual aproxima-se da esfera da *metalinguagem* e da estrutura de *mise en abyme*. A questão da pintura dentro da pintura já foi desenvolvida em vários momentos ao longo da sua história, entretando, quando Rui utiliza tal "estratégia", novamente, recupera um modelo histórico (tal qual o *trompe-l'oeil*, uma *linguagem da pintura*) a partir de uma crítica analítica do modelo-pintura. Pensar a *pintura como conceito* a partir do *conceito de pintura* tem-se revelado uma questão constante para os artistas, especialmente, a partir do ano de 1960.

Superado o modelo de desenvolvimento evolucionista pela categoria Pintura, até então responsável pela continuidade de novas formulações estéticas (Danto, 2000), os artistas atuantes no período pós-histórico (a *Pop Art* seria um marco), e aqui, nos interessa, especialmente, os pintores, adotam *poéticas* cuja reflexão sobre a *pintura per si* faz-se recorrente. Artistas como Giulio Paolini, Imi Knoebel, Gerhard Richter, Daniel Buren, Blinky Palermo, Keith Sonnier, Richard Tuttle, o Grupo *Support-Surface*, dentre tantos outros, empenharam-se no fomento das discussões sobre a pintura ampliando as suas possibilidades críticas, conceituais e espaciais. De forma inteligente, Rui Macedo colabora em tal discussão revelando que ainda é viável distender as possibilidades da pintura, revitalizando-a.

As estruturas de *metalinguagem* e *mise en abyme* observadas na produção artística de Rui diferenciam-se, contudo, daquelas realizadas historicamente, em que havia a representação de uma pintura dentro de outra. Rui Macedo recupera tais conceitos a partir de outro *modus operandi*: mantêm o criticismo de tal abordagem, entretanto, distende suas pinturas para o espaço real (aproximando-as das intervenções e instalações). Suas telas pintadas a partir do modelo tradicional fazem parte de uma pintura maior que as abriga, o próprio espaço interventivo ou instalativo. Dá-se início, assim, ao processo de tensão espacial totalmente fundado numa estrutura de *ressonâncias*: entre as obras, entre as obras e o seu *locus*, entre o sujeito e as obras ou entre o sujeito e a obra-*lugar*. Ora interventivas, ora instalativas, as pinturas-*lugar* de Rui aproximam-se, até certo ponto, dos *tableaux* (Georges Segal, por exemplo). Diferem, no entanto, no enfrentamento específico da questão *pintura*. Ao contrário das abordagens existencialistas de Segal, as pinturas-*lugar* de Rui instrumentalizam-se crítico e conceitualmente com as questões específicas da *pintura*. Mesmo tangenciando outras frentes, como a intervenção ou instalação, o foco da usa *poética* está voltado, sempre, para a *pintura*.

Localizamos algumas variantes no modo pelo qual o Rui Macedo constrói

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 2 · Intervenção Exposição *Playtime* , de Rui Macedo, na *Capilla de La Trinidad*, 2013, no Museo Barjola, Gijón (Espanha).
Figura 3 · Intervenção Exposição *Artimanhas do Escondimento*, de Rui Macedo, na Galeria AMARELONEGRO Arte Contemporânea, 2013, Rio de Janeiro (Brasil).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sua estrutura expositiva (senão, a obra *em si*) quando acordada ao tema do *Cabinet d'amateur*. De um modo geral, o artista se vale da saturação na ocupação espacial tal qual seu modelo original. Contudo, sua *poética* prevalece instituindo nova ordem fundada no pensamento crítico que traduz seu *modus operandi*. O *tempo* é elemento relevante em suas pinturas interventivas. Somente através dele alguma ordem se impõe. Suas obras exigem temporalidades distintas para cada visitante. É necessário capturar as pistas lançadas pelo artista para pouco a pouco construirmos algum tipo de narrativa que indique uma conclusão. A conciliação entre a estética e o jogo, na produção de Rui Macedo, endossa a sentença de Didi-Huberman: *a pintura pensa*.

Na sua exposição *Playtime*, de 2013, Rui satura o nicho ao fundo da *Capilla de la Trinidad* com diversas pinturas de sua autoria, sobrepostas umas às outras. O artista reúne um número significativo de obras de sua autoria, de outras exposições, e converte o espaço numa espécie *Cabinet d'amateur*. Tal qual uma grande tela ao fundo, o espaço da *Capilla* transformou-se numa colagem tridimensionalizada, *mise en abyme*. Como estrutura de *metalinguagem*, Rui utiliza pintura para falar de *pintura*. O *lugar* ora religioso que abriga a exposição, com seu histórico de mecenato, alimenta a exposição pela sua imanência. O *Genius Loci* atravessa a intervenção sendo, também, por ela atravessado. *Lugar* em ressonância.

O encontro/confronto de obras operado por Rui Macedo acordados, crítico e conceitualmente, ao modelo do *Cabinet d'amateur*, cumpre-se, também, de outra forma. Na sua exposição *Artimanhas do Escondimento*, de 2013, por exemplo, o artista reúne um conjunto de pinturas, privilegiando, contudo, os espaços *entre*, com a iluminação focada nos vazios. Nesta exposição, Rui se vale do *trompe-l'oeil* e do virtuosismo para desestabilizar o lugar certeiro da pintura, segundo seus ditames tradicionais. Molduras pintadas ilusoinisticamente e depositadas sobre a parede azul, pinturas partidas ao meio que se adentram pelas arestas dos tetos, das paredes ou do chão, pinturas "dobradas" que acompanham o desenho das paredes, texto fixado na parede que atravessa as pinturas, tudo, enfim, em desacordo com o esperado para uma *exposição* de pintura. Aqui, o conceito de *subjétil*, definidor do *ser pintura*, se aplica de forma contundente, indicando a possibilidade da pintura existir além dos seus limites impostos pela tradição.

Conclusão

Concluimos, portanto, que as estruturas de *metalinguagem* e *mise en abyme* observadas na produção de Rui não operam formalmente, senão conceitualmente. Suas figurações constroem uma trama, uma espécie de jogo, em que a obra ganha sentido somente pela reciprocidade de todas as instâncias envolvidas, da

estética à da realidade. Exemplo disso, é o tema do *Cabinet d'amateur* recorrente, em sua produção. O *lugar* histórico do colecionismo converte-se, nas obras de Rui, em metáfora do *ser* ressonância da *pintura*, como uma espécie de caixa de repercussão. O modelo de *Cabinet d'amateur* utilizado pelo artista agrega obras que, conjuntamente, reverberam-se criticamente.

As pinturas de Rui Macedo acenam ao deslimite. Como ressonâncias, distendem-se para além do objeto pictórico, atravessam arquiteturas, tocam o real.

Referências

Badiou, Alain (1994) *Para uma Nova Teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,

Cartaxo, Zalinda (2006) *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro/Centro Cultural Telemar,

Danto, Arthur (2000) *L'Art Contemporain et la Clôture de l'Histoire*. Paris: Éditions du Seuil,

Didi-Huberman (1985) G. *La Peinture Incarnée*. Paris: *Les Éditions de Minuit*.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

2. Comunicações por convite

Communications by invitation

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Tipo.PT e Portuguese Small Press Yearbook

Tipo.PT and Portuguese Small Press Yearbook

CATARINA FIGUEIREDO CARDOSO* & ISABEL BARAONA**

*Portugal, colecionadora e investigadora. Licenciada em Direito e Mestre em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Católica Portuguesa.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Programa de Estudos Avançados em Materialidades da Literatura. Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal. E-mail: cat.f.cardoso@gmail.com

**Portugal, artista, professora e investigadora. Licenciada em pintura na La Cambre (Bruxelas) e doutorada em Artes pela Universidade Politécnica de Valência.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design. Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho 2500-321 Caldas da Rainha, Portugal. E-mail: isabel.baraona@ipleiria.pt

Resumo: Apresentação do projecto Tipo.PT: www.tipo.pt e Portuguese Small Press Yearbook, respectivamente um arquivo online e uma publicação anual sobre livros de artista e edição de autor em Portugal.
Palavras chave: livros de artista / edição de autor / arquivo / anuário / Portugal.

Abstract: *Introducing the project Tipo.PT: the online archive www.tipo.pt and the publication Portuguese Small Press Yearbook, on artists' Books and self-editing in Portugal.*
Keywords: *artists' books / self-editing / archive / yearbook / Portugal.*

Introdução

O projecto Tipo.PT foi desenvolvido como um projecto prático de natureza académica. O arquivo www.Tipo.PT foi concebido por Isabel Baraona no âmbito de uma bolsa de pós-doutoramento da Universidade Rennes 2 e o *Portuguese Small*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Press Yearbook (PSYB) foi elaborado por Catarina Figueiredo Cardoso no contexto do Doutoramento em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Contudo, na realidade e desde o primeiro momento, o arquivo e o anuário foram pensados por ambas e em vivo debate, sendo duas facetas do projecto global cuja estrutura (simplificada e adaptada ao panorama nacional) teve como matriz Artists Books Online: http://www.artistsbooksonline.org/mission.html. ABsonline é uma plataforma digital impulsionada por Johanna Drucker, que em 2004 liderou um grupo de estagiários da Universidade de Virginia (EUA) na construção de um *website* que reúne um grande número de autores e artistas americanos, ou relacionados com o meio artístico americano, que editaram livros de artista entretanto tornados incontornáveis pela história e a crítica de arte. A investigação levada a cabo por Johanna Drucker é uma referência incontornável para quem estuda livros de artista e edição de autor.

Menciono ainda outro aspecto fundamental que dá origem a www.Tipo.Pt e ao PSPY: o arquivo e o anuário existem como uma consequência natural da colaboração entre Brad Freeman e nós na elaboração do *Journal of Artists' Books* #32, revista inteiramente dedicada ao panorama português da auto-edição e livros de artista.

O processo de concepção e edição do JAB #32 levou cerca de ano e meio e envolveu um grande número de colaboradores. Os processos de recolha de informação e de escrita demonstraram a necessidade de organização de um momento de encontro para discutir estes territórios. Mais do que mostrar (ou vender) tornou-se imprescindível discutir ideias e trocar experiências com outros artistas-fazedores-editores de diversos quadrantes do meio artístico português, nomeadamente do território das artes plásticas e da fotografia.

Assim, Tipo.PT é também fruto indissociável das conferências "o que um livro pode" organizadas em 2011 e 2012 pela Isabel e três amigos: a Cláudia Dias, associada da Oficina do Cego, e o David Guéniot e a Patrícia Almeida, editores da GHOST. O primeiro texto de divulgação escrito a quatro mãos e enviado para a imprensa explica que:

> O título desses encontros "O que um livro pode" — com a sua formulação que ecoa algo de incompleto ou suspenso — pretende reforçar este aspecto: o que um livro pode ser, o que ele pode devir, o que ele pode conter, em que pode ser transformado... ou seja, o livro enquanto espaço de potencialidades — que sempre desafia as próprias convenções do livro "tradicional". Papel, páginas, capa e contracapa, mas também texto, imagem, relações entre texto e imagem, entre imagens, fotografias, desenhos, entre textos, elaboração de estratégias de narração, de

ficção, de interacção com o leitor, diversidade dos modos de impressão, constituem alguns dos recursos de que o artista dispõe e agencia para desmultiplicar as formas do livro e complexificar as suas redes de significados.

Apesar de a lista ser demasiado extensa, gostaríamos de nomear alguns dos participantes das conferências de 2011 e 2012. Os programas incluíram artistas como Carla Filipe, Alexandre Estrela, Pedro Diniz Reis, João Pedro Vale (com Nuno Alexandre Ferreira), Matia Denisse e outros; um grande número de fotógrafos, como Pedro Letria, Paulo Catrica ou André Príncipe e José Pedro Cortes; curadores independentes (Paulo Pires do Vale e Luís Silva); diretores de instituições Públicas (Miguel Wandschneider); bibliotecários e bibliófilos (Ana Barata); designers (Mário Moura, Sofia Gonçalves, Joana Sobral, António Gomes, entre outros); críticos (Pedro V. Moura) e, sobretudo, um público curioso e participativo que animou todas as sessões. Os programas completos podem ser consultados em : http://oqueumlivropode.tumblr.com/

www.Tipo.PT e o *Portuguese Small Press Yearbook* foram sendo delineados e ganharam sentido e existência a cada um destes "encontros". São uma tomada de posição activa na (futura) elaboração da história da edição de autor em Portugal, divulgando projetos editoriais de grande qualidade mas que, por diversas razões, têm ainda pouca visibilidade em Portugal.

O arquivo

www.Tipo.PT é um arquivo online sobre livros de artista, objetos gráficos de natureza experimental, revistas e edições de autor criados por artistas, designers e ilustradores portugueses, ou tendo Portugal como tema. Os periódicos e coleções são tratados separadamente por serem geralmente obras coletivas com diversos números. Embora alguns sejam volumes temáticos, há uma intenção de *continuidade* entre números. Por seu turno, a maioria dos livros é concebida por um autor só, sem nenhuma periodicidade característica e, em muitos casos, num contexto muito específico inerente às linhas de pesquisa ou ao território que o artista explora. Para citar alguns exemplos concretos: no caso de Carla Cruz a edição é indissociável de algumas performances e da sua investigação ativa sobre o feminismo; no caso de Gonçalo Sena ou de Catarina Leitão são uma extensão do seu trabalho de escultura e instalação. Os conteúdos de alguns dos livros concebidos por Didier Fiúza Faustino estão fortemente ligados à sua prática profissional enquanto arquiteto e baralham pistas sobre a experiência sensorial mas também política que consiste em construir e habitar um espaço.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Os baralhos desenhados por Ricardo Castro foram publicados durante a investigação para o Doutoramento em Desenho pela FBAUL (concluído em 2013).

Os objetos catalogados são múltiplos, edições no formato livro, desdobrável ou brochura, postais e cartazes, impressos em qualquer técnica: *off-set*, digital e *laser*, gravura, tipografia, serigrafia e outras técnicas oficinais de impressão.

Por ser professora há vários anos, a Isabel considerou importante investir na parte pedagógica, procurando criar uma lista de bibliografia geral, disponibilizando informações técnicas sobre cada edição e, sobretudo, referindo as bibliotecas públicas onde estes objetos podem ser consultados. Alguns destes livros são caros, muitos são raros e difíceis de encontrar por terem tiragens pequenas ou a sua distribuição ser restrita a um pequeno grupo de colecionadores. Para quem estuda estes assuntos é importante saber onde é que os objectos se encontram disponíveis pois, apesar de divulgarmos documentação fotográfica e de descrevermos sumariamente o seu modo de produção e características, estes são objetos hápticos que exigem ser manipulados, folheados, etc. Não nos parece ser possível compreender um livro/revista sem sentir o seu peso, testar o modo como abre, manipular as páginas, analisar a sequência das imagens e do texto, ou seja experienciar o que este objeto pode oferecer.

www.Tipo.PT foi iniciado há cerca de um ano (em Fevereiro de 2013). A estratégia tem sido fazer a recolha mais abrangente possível, que está ainda em curso. É igualmente importante frisar que este não é um projeto de curadoria no sentido estrito do termo e que, por vezes é-nos sido difícil selecionar e, sobretudo prescindir, de algumas edições. No decorrer desta seleção não temos medo de *errar* pois consideramos que o erro faz parte deste processo inicial de pesquisa. Mais do que escolher autores, queremos documentar o número mais abrangente possível de edições. Ou seja, as fichas técnicas são feitas em função das características dos objetos gráficos e não do renome dos seus autores. Quando se consulta o arquivo encontramos informações sobre livros concebidos por Lourdes Castro, Alexandre Estrela, Julião Sarmento ou de Didier Fiúza Faustino, por exemplo; mas também de um grande conjunto de artistas mais jovens e mesmo de alguns ilustradores que, nos últimos anos, têm vindo a fazer um trabalho consistente mas discreto neste campo, como Tiago Baptista, recentemente nomeado para os prémios EDP Novos Artistas.

Por vezes, quando as edições integram ou foram produzidas no âmbito de uma instalação, a ficha técnica inclui uma nota ao contexto de produção da edição e ao facto de ser indissociável de um conjunto/série de esculturas ou de uma exposição específica. Como por exemplo, Época de Estranheza em Frente ao Mundo de Susana Gaudêncio que foi produzido pelas dois dias edições

(Portugal, 2012) ou *Le hasard est l'ennemi de tous les mètres (sunday # 019)* de Leonor Antunes, projeto produzido por MOREpublishers (Bélgica, 2012).

Incluímos ainda um conjunto de obras de difícil classificação, produzidas artesanalmente em tipografia, geralmente fruto de uma colaboração entre poetas e impressores, como é o caso dos livros publicados por O Homem do Saco e a Oficina do Cego. É natural questionar a pertinência da inclusão de objetos cuja classificação é evidentemente problemática. Contudo, pensamos que esta recolha imediata é necessária, sem prejuízo de, à medida que repertoriamos o leque variado e a multiplicidade de projetos presentes no contexto português, vir a ser possível, com maior clareza, compreendermos a pertinência de criar (ou não) um sistema de classificação mais definido e sub-categorias.

Estamos cientes que a configuração atual de www.tipo.pt pode suscitar dúvidas e levanta questões científicas ainda por resolver. Contudo, esta configuração atual permite-nos desde já divulgar e "expor", ainda que virtualmente, obras que, pela sua raridade e por serem objetos de delicado manuseio, dificilmente poderiam ser apresentadas a um público alargado. Algumas destas edições serão apresentadas no contexto da futura exposição na sala multimédia do Museu Malhoa, nas Caldas da Rainha.

Concluindo, apesar de estudarmos estes assuntos há vários anos, continuamos a ter a mesma saudável dificuldade em definir o território implicado na expressão "livro de artista" mas compreendemos que para além do conceito de "artista" e do objeto "livro", interessa-nos repertoriar todo o tipo de edição que escape a definições concretas, a rótulos certos e a mercados previsíveis.

Neste momento há cerca de 280 fichas técnicas disponíveis *online* em português e o grande objetivo continua a ser a recolha sistemática de novos elementos, originários da crescente produção contemporânea mas também edições mais antigas. As traduções vão sendo feitas ao ritmo possível, por vezes com a ajuda dos artistas/editores que nos cedem informação. Sem ser a sua principal vocação, ao constituir este arquivo, queremos esboçar aos poucos uma história do livro de artista e da edição de autor em Portugal. E interessa-nos estudar redes informais de colaboração entre artistas, a partir por exemplo das revistas *Unicórnio* ou *KWY* ou, num registo contemporâneo, de artistas e fotógrafos que se tornaram editores e publicaram livros de outros, como GHOST, Pierre Von Kleist, ATLAS projetos, Buraco, Façam Fanzines e Cuspam Martelos.

A longo prazo clarificar-se-á o papel que estas edições tiveram em termos de divulgação das vanguardas e movimentos artísticos, da afirmação de jovens artistas (como no início dos anos 2000), assim como o uso reivindicativo e político da edição em geral. Com o acumular e sistematizar de informação pensamos

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Capa do Portuguese Small Press Yearbook 2013 e página com imagem de Daniel Blaufuks.

que um aspecto interessante será o poder comparar o uso da edição ao longo de décadas por artistas como Lourdes Castro, Julião Sarmento, Daniel Blaufuks, João Fonte Santa, Isabel Carvalho, Pedro Nora, Carla Filipe, entre tantos outros para quem a edição é uma componente da sua prática artística.

O Anuário

O objetivo imediato do Anuário é a compilação das edições publicadas por artistas portugueses ou estrangeiros que trabalham em Portugal, ou sobre Portugal. A publicação chama-se *Portuguese Small Press Yearbook*, apenas em inglês. A razão é prática: *small press é um termo internacional que abrange as realidades que tratamos:* projetos de edição independente e/ou auto-edição, livros de artista, fanzines e objetos semelhantes e de difícil classificação.

A publicação é impressa e tem periodicidade anual. Além da referida rubrica principal, há páginas criadas por artistas, artigos críticos ou académicos relevantes sobre estes territórios, a referência a bibliotecas e livrarias onde estas edições podem ser encontradas, e a salões e feiras, em Portugal e internacionais.

O primeiro volume, *Portuguese Small Press Yearbook 2013* contou com páginas de Daniel Blaufuks, Carla Cruz, Sílvia Prudêncio e André Lemos, e um *hors-texte* de Pauliana Valente Pimentel (Figura 1).

Os artigos são do Professor Manuel Portela, sobre o programa de doutoramento em Materialidades da Literatura; de Marie Boivent sobre as revistas de artistas, e de Samuel Teixeira, sobre o livro de artista digital. As capas, impressas com caracteres móveis e cores variadas, são todas diferentes, tornando assim único cada um dos 200 exemplares.

Apostando numa divulgação internacional, tanto o arquivo *online* como o anuário são trilingues, em português, inglês e francês.

Conclusão

Como nota final, devo mencionar que foi publicada uma versão sucinta deste texto no *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, cujo primeiro número foi lançado em Novembro de 2013. O projecto Tipo.PT, nas suas duas componentes, transcende o contexto académico que tem proporcionado o seu desenvolvimento.

Existe uma vontade de investimento a longo prazo no arquivo e no anuário decorre dos nossos projetos pessoais: a Catarina, como colecionadora e estudiosa; para a Isabel, como extensão da sua prática artística e como ferramenta pedagógica. Mas decorre também do nosso comprometimento com a rede de outros artistas e investigadores que têm aderido ao projeto.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Com efeito, apesar da falta de financiamento e de apoios institucionais, temos tido o apoio inestimável de artistas, editores, colecionadores privados e de bibliotecárias, como na Fundação Gulbenkian e na Biblioteca de Serralves. Temos recebido inúmeros comentários e críticas aos materiais que publicamos e o projeto começa a ter alguma visibilidade em termos internacionais, nomeadamente após ter sido incluído no *ARTIST'S BOOK YEARBOOK 2014 — 2015* editado por Sarah Bodman e Tom Sowden, responsáveis pelo Centre for Fine Print Research, sito em Bristol. Este anuário foi publicado por Impact Press e por The Center for Fine Print Research da University of the West of England, em 2013.

Tipo.PT é um projeto a desenvolver a longo prazo e que só tem sido possível materializar por termos criado, de modo informal, uma rede colaborativa interessada no reconhecimento público do valor plástico indiscutível deste tipo de obras.

Referências

Cardoso, Catarina Figueiredo, dir. (2013) *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, Portuguese Small Press Yearbook ISBN: 9789896911928.

Drucker, Johanna (2004). *The Century of Artist's Books*, 2ª ed., Granary Books, ISBN: 1887123695.

Drucker, Johanna (2009). *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing,* The University of Chicago Press, ISBN: 0226165086.

Freeman, Brad, Catarina Figueiredo Cardoso, Isabel Baraona (ed.) (2012). *Journal of Artists' Books #32*, Fall 2012, Columbia College Chicago Center for Book and Paper Arts, ISSN: 1085-1461.

Moeglin-Delcroix, Anne (2012). *Esthétique du livre d'artiste: Une introduction à l'art contemporain*, 2ª ed., Le mot et le reste/ BNF, ISBN : 2360540130.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Desenhos da Vida: sobre um projecto de Maria Lino

Drawings of life: a project by Maria Lino

FRANCISCO PAIVA*

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professor universitário, arquiteto e designer.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom. R. Marquês D' Ávila e Bolama. 6200-001 Covilhã . Portugal. E-mail: fpaiva@ubi.pt

Resumo: Este artigo debruça-se sobre o resultado dos ateliers de desenho desenvolvidos por Maria Lino com idosos da região de Trancoso, em Portugal, desde 2009. O objecto de reflexão é fundamentalmente o corpo dos desenhos produzidos, considerando-se o processo, metodologias e o seu alcance, no contexto específico de produção, mas também o seu significado e desempenho num sentido mais absoluto.

Palavras chave: Desenho / Idosos /Maria Lino / Memória / Identidade

Abstract: *This article focuses on the result of drawing workshops developed by Maria Lino with seniors in the region of Trancoso in Portugal, since 2009. The object of reflection is mainly the body of the produced drawings, considering the process, methodologies and their range, in the specific context of production, but also its meaning and performance in a more absolute sense.*

Keywords: *Drawing / Seniors / Maria Lino / Memory / Identity*

1. Objecto

Apresentamos uma reflexão sobre alguns resultados de um projeto desenvolvido por Maria Lino ao longo de 2009 e 2010 em lares e centros de dia de Vila Franca das Naves, Trancoso e Feital, na Beira Alta, em Portugal. Sendo o objeto de reflexão fundamentalmente o corpo dos desenhos produzidos pelas pessoas idosas, começamos por caracterizar brevemente o projecto, para com mais detenção discorrermos sobre o que representam e podem significar este tipo de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

propostas e de resultados, com particular atenção ao desempenho íntimo e ao carácter integrador da expressão gráfica nos seus autores (Figura 1).

O projecto

Maria Lino, mentora do projecto, é artista plástica fundamentalmente conhecida como escultora, cuja obra foi objecto de duas grandes exposições recentes, uma retrospectiva no Teatro Municipal da Guarda e outra no Museu do Côa. Tendo frequentado a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e do Porto entre 1960 e 1969, desenvolveu a sua actividade artística em Hamburgo, na Alemanha, até 1997. Organiza desde então o Simpósio Internacional do Feital, residência artística nas agrestes serranias beirãs, que goza de prestígio internacional. Fez mais de quarenta exposições individuais e participou noutras tantas colectivas.

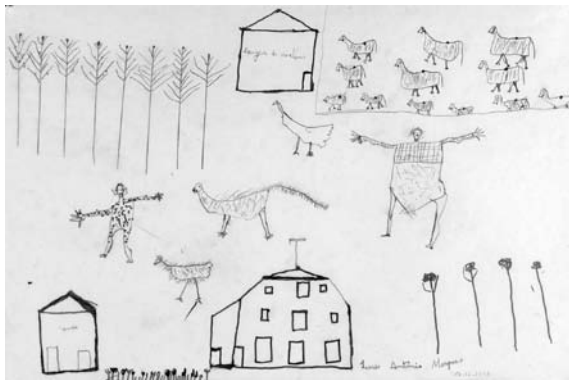
O projecto Desenhos da Vida compreende dois momentos de exercício: por um lado, Maria Lino promove sessões de desenho com grupos de idosos, conduzindo-os a criar os seus próprios trabalhos, numa dupla perspectiva de estímulo à expressão gráfica e de recolha etnográfica dos registos de uma geração que não se exprime naturalmente através do desenho, nem mesmo da escrita, dada a sua matriz cultural eminentemente rural. Por outro lado, todo o processo de trabalho ao longo das dezenas de sessões foi filmado por Carlos Fernandes (Zigud) e dará origem a um documentário, que complementará a exposição dos originais.

2. Que representam?

No decurso destas sessões produziram-se centenas de desenhos, predominantemente sobre papel de formato A2 e A1, fazendo uso de diversos meios riscadores, canetas, marcadores e naturalmente lápis de grafite e lápis de cor. Desde o primeiro momento que esse conjunto representou um fascínio cujas causas se impõe compreender. Com liberdade ensaística e sem a preocupação de recurso a quadros descritivos ou interpretativos, a referências bibliográficas predeterminadas ou ao conforto das categorias, procurei ver, particularmente a componente "invisível" dos desenhos: condições sensíveis, processuais e existenciais. Na generalidade, estes desenhos não possuem uma relação *a priori* com a visão ou com o natural, associam-se mais ao conhecimento, à memória das coisas que à sua presença, mesmo quando as realidades representadas são ainda próximas dos seus autores. É neles evidente que a falta de domínio das regras de figuração escolares, em particular da perspectiva, impôs outras estratégias de organização do campo, de hierarquia, de intensificação, de composição, de relação

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





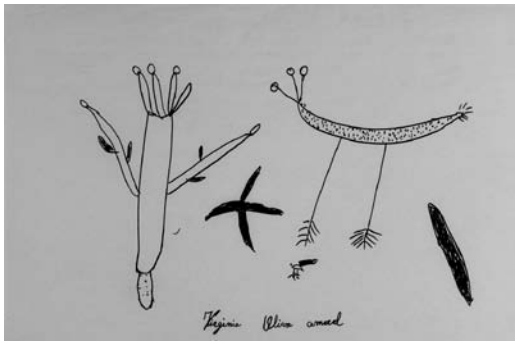


Figura 1 · Fotografia de Maria Lino com Idosos, em 2009. Fonte: www.luzlinar.org.
Figura 2 · Luís António Marques, *Desenho*. 2/10/2010. Lápis e marcador vermelho sobre papel A1. Fonte: Maria Lino.
Figura 3 · Virgínia Oliva Amaral, *Desenho*. 25/08/2009. Marcador vermelho sobre papel A1. Fonte: Maria Lino.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

com o fundo, entre interior e exterior, entre positivo e negativo, entre o que está dentro e fora do campo. Aspecto que exige uma metodologia de abordagem que atente na especificidade concreta, seja ela objectiva, descritiva, narrativa ou alegórica (Figura 2). Há desenhos que apontam para um código próprio, para a capacidade de através do vocabulário gráfico mais elementar evidenciar relações complexas, que vão desde a estrutura à superfície, do movimento à repetição, numa quase especulação que coordena os elementos do campo. São desenhos que denunciam distintas atmosferas interiores, movimentos da alma, temas íntimos, e revela com agudeza algumas tendência de género (Figura 3).

A inegável dimensão estética destes desenhos vai além dos avatares da beleza ou do gosto, apresentando uma dinâmica expressiva alternativa a muitos códigos estruturados. Aí reside precisamente a sua força motriz. Recorrem a procedimentos de marcação que denotam vontade de comunicação e uma espontânea procura de sentido, mais que de ilusão. Reflectem um conjunto de situações e de referentes que perduram e se explicitam enquanto memória evidenciada pelo desenho. Memória pessoal que se encontra nessa dinâmica sensível com a memória colectiva, num processo que Wittgenstein designava precisamente de representação (*Darstellung*): "A imagem representa o seu objecto desde fora (o seu ponto de vista é a sua forma de representação)" — Um ponto de vista que (re)produz, à sua maneira e de acordo com a sua lógica interna, a imagem mesma do pensamento. Assim concebia ele a iconicidade do pensamento humano, essencial e distinta dos meros "jogos de linguagem".

São desenhos que procuram uma concordância de forma, uma instauração de sentido distinta de qualquer *mimesis*. Descobrem-se numa imagem-lembrança que se desloca do passado. São imagens sobreviventes que participam da lembrança pura, que a imaginação integra como quase-percepção "no devir, que é a realidade viva". (Bergson 1939: 157, 222) Enquanto desenhos, são também corpo, no sentido bergsoniano de serem por ele limitados, quais gestos jacentes. Desenhos que denotam uma rara capacidade de integrar, delimitar e fixar no espaço-tempo a consciência das coisas. Embora pareçam ligar os extremos da vida, a infância com a velhice, oferecem-nos o carácter jovial da expressão, daquilo que no gesto lento e trémulo nos deixa intuir a transparência dos signos, a propriedade da formulação em que se entrevêm personalidades e cosmogonias diversas.

Ao invés de uma análise estético-formal, importa considerar que estes desenhos têm a sua história, pelo que exigem ser observados, interpretados, mais que explicados. São desenhos incomuns, fora dos circuitos de produção, pelo que exigem uma postura hermenêutica alternativa à epistemologia positivista. Será bem mais justo colocá-los no campo da cultura, no estrito senso em que

revelam aspectos substantivos da vida dos autores, decantando o que sobrevive e é passível de formalização. (Didi-Huberman 2002). Um *skema* que funciona mais enquanto tipologia da acção que figura. Acção essa que embora condicionada pelo léxico não deixa de autorizar inúmeras analogias – entre o conjunto de linhas paralelas e as leiras de um terreno arado, por exemplo (Figura 4). Toda uma metaforalogia que não é estranha ao contexto agrário da "cultura", mais que ao urbano de "civilização". Daí a operação migratória do imaginário que estes desenhos operam, atravessando fronteiras de sentido e de legitimação simbólica. Falamos de sintomas, de sinais que exigem de nós um esforço de decifração. Um esforço a partir dos desenhos, um labor a fazer em nós mesmos. Uma espécie de arqueologia onde se intui a inclinação por uma aproximação directa às coisas, mais que a evocação de conceitos ou ideias. Desenhos que procuram evidências mas não fogem à mediação, à capacidade de revelar o que está para além deles, a sedimentação operada no tempo de uma vida que revela uma estrutura, ainda que paradoxalmente condicionada pela capacidade de expressão.

3. Do carácter integrador

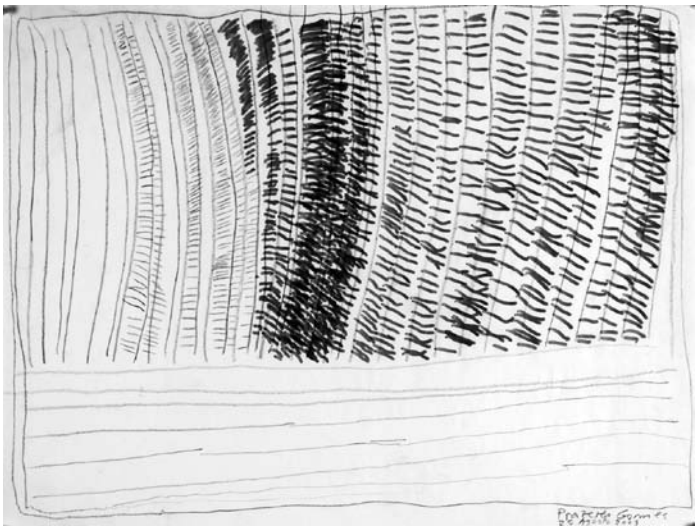
O documentário em que Zigud regista o processo, a duração, a ordem das operações e a atmosfera de interacção entre os diversos participantes proporciona um conjunto de dados sobre a presença que habitualmente não acompanham ou não temos em conta na apreciação dos desenhos-objecto. Desde as mãos calosas que determinam as formas delicadas com que contrastam, às silentes faces que ora perseguem a recordação, ora o desejo a que o desenho confere sentido primordial, numa espécie de itinerário íntimo que conduz os autores ao interior de si mesmos através das coisas.

Porém, sabem estes autores desenhar? Como se desenha bem, e mal? Que escala de valores podemos estabelecer para qualificar tais desenhos? Por onde "se lhes pega"? Que interesse universal comportam? – O reconhecimento deste tipo de questões pode contribuir para ganhar alguma distância em relação aos métodos de ensino e exercício do desenho. Perante a segurança das técnicas e dos procedimentos normalizados estes desenhos demandam por critérios de valor específicos, apoiando o desvio da atenção que amplia a capacidade de sentir, perceber e conceber novos conhecimentos, além dos estereótipos. (Jimenez 2004: 128)

A necessidade inicial destes desenhos é em certa medida externa, pois a proposta feita por Maria Lino, ainda que comporte um sentido maiêutico não é isenta. Logo *a priori* são desenhos alternativos aos sistemas categóricos e disci-

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



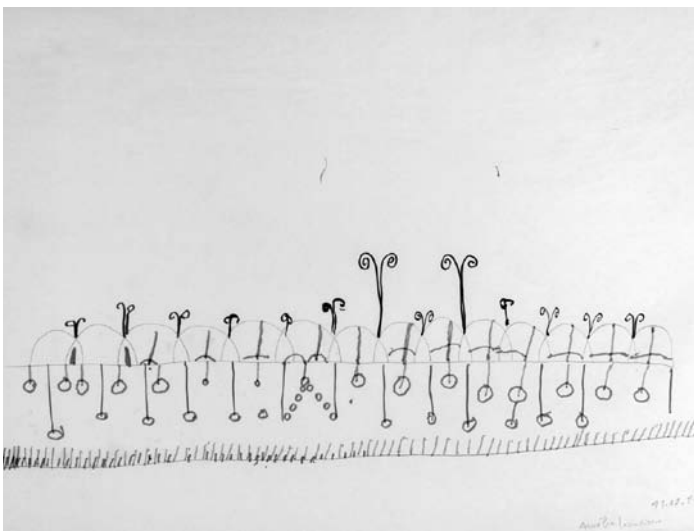


Figura 4 · Prazeres Gomes, *Desenho*. Lápis e marcador azul sobre papel A1. Fonte: Maria Lino.
Figura 5 · Amélia Lameirão, *Desenho*. 11/02/2010. Lápis e marcador azul sobre papel A1. Fonte: Maria Lino.

plinares (geométrico, projectivo, abstracto, à vista, de modelo, do natural, etc.) que esfumam algumas margens. Também não foram feitos para expor, embora mantenham a intrínseca potência do desenho que convida à relação. Provam precisamente essa passagem da potência ao acto, no sentido primordial do *di--segno*, de algo que decorre da imaginação e aí se inscreve, por cujo processo se aproxima da etimologia gráfica, indo além da superfície. (Paixão 2008: 41-2) Denota uma inscrição primordial, uma incisão em profundidade (*typos*) (Figura 5).

Também um certo âmbito de intelecção transparece nestes desenhos, um substracto de matéria e forma que se intensifica e reflecte na visão mesma, intensificando-a. Entroncam numa raiz comum, quase *naif*: a necessidade do homem reproduzir de forma simples os elementos do meio, da natureza de do universo, sociológico e psicológico. por estarem fora do *cânone,* tomam-se por uma expressão primordial, estilizada, espontânea, festiva, ingénua ou autodidata. O facto de servirem a expressão de pessoas idosas, supostamente mais confiantes e experientes oferece distintas possibilidades de interpretação. Desde logo, de intervenção social baseada nas artes, cujo suporte teórico-metodológico, com necessárias adaptações, permitiria dialogar com autores como Eisner, Huss e Cwikel, mas não é esse o escopo deste artigo.

Nesta fase da vida, o alento depende muito da manutenção do propósito vital, que certamente será ampliado pelo recurso à actividade artística, pela aposta na criatividade e na imaginação, capaz de operar uma transferência do domínio da fantasia e dos sonhos para a identificação. O conceito de "transferência" é, aliás, central na psicanálise e na psicoterapia, por permitir aceder à pré-figuração das experiências internas. (Golder 2013) Investigar o significado simbólico dos arquétipos implicaria considerar as formas dos elementos constantes de um desenho nas circunstâncias culturais da sua produção. Numa perspectiva psicológica, poderíamos encontrar aí indicadores da consciência, como o próprio Jung auto-explorou no seu *Liber Novus*. Para ele, a "imaginação activa", mais que consciência do objecto, permite viver apropriadamente e de acordo com a sua personalidade. Nesse sentido jungiano, os arquétipos comportam precisamente uma aptidão para a acção, sendo motivadores da conduta, dos sentimentos e dos pensamentos, com ampla repercussão nos factores psicossociais.

O processo de desenho é, pois, passível de revelar outros sentidos para a vida, podendo mesmo ser considerado terapêutico, dado seu potencial onírico e de relaxamento, decorrente do estímulo emocional que transmite conteúdos psíquicos de grande valor, essenciais ao equilíbrio da psique. (Schwarz, 2008: 62) Este tipo de workshops de desenho permite encorajar os participantes a encontrarem soluções específicas para expressarem um conjunto de narrativas,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de conceitos e de modos de ver capazes de alterar s experiência do quotidiano, a partir de uma experimentação gráfica que, na maior parte dos casos, foi lateral à própria vida. É uma prática que dignifica a individualidade, a observação pessoal e a discussão de temas que doutro modo quedariam fora de qualquer diálogo, encorajando a capacidade de encontrar respostas pessoais, sem deixar de ser um veículo de partilha. No fundo, é um desenho que promove o encontro com os outros e consigo mesmo.

Conclusão

Neste breve exercício hermenêutico ficou implícita a importância da imaginação, em contraponto com a necessidade de representar as coisas como elas são. Dito de outro modo, a potência destes desenhos começa pela relativização da "realidade", recuperando na sua aparente retrospectividade a capacidade de experimentar e alterar o futuro. Por isso nos parece apropriada a designação de Desenhos da Vida, porque tal exercício da sensibilidade e da mediação muda simultaneamente três coisas: o ponto de vista, as coisas e, fundamentalmente, o sujeito. A experiência do desenho inscreve os autores como agentes activos da sua própria transformação.

Muitos dos desenhos aqui mostrados têm o processo documentado, mas a análise cabal das suas distintas implicações exige um trabalho de outra extensão. Por antevemos vias de desenvolvimento futuro que passem pela exploração de dinâmicas e de meios distintos, preferimos um enfoque que aclarasse alguns ângulos de análise permitisse perceber a sua relevância estética e operativa. Tal não significa assemelhar estes desenhos a obras de arte, facto que nesta circunstância consideramos secundário. Com efeito, a expressão exige compressão, no sentido em que Dewey (1934) nos fala da destilação e manipulação das qualidades que permitem o desenvolvimento da pessoa. Fica também explícita a ideia de que o desenvolvimento artístico dos indivíduos não é uma consequência directa do seu envelhecimento (Eisner 2002: 284), percebendo-se que há um conjunto de conteúdos específicos das artes que, na voz de Italo Calvino, não podem atingir-se de outra modo ou de outra maneira. Seja como for, estes desenhos estão imbuídos de surpresa na exploração dos elementos – ainda que com outros meios, tintas e colagens, por exemplo, os resultados fossem igualmente surpreendentes.

O processo de avaliação e de procura de significado não é linear nem fácil, mas as possibilidades de confronto entre sensibilidade e cultura, saber e experiência pressupõe naturalmente uma capacidade de superação da consciência. Nesse potencial de recriação reside a componente artística destes desenhos,

que envolve muitos outros aspectos além da imaginação, desde a sinestesia à habilidade. Assim também uma análise mais metódica, após a clarificação dos propósitos e intenções lograria a frieza de uma avaliação no quadro disciplinar. Todavia, é também num imponderável quadro de predisposições, desejos, limitações e possibilidades que a mediação heurística do desenho da vida se desenvolve.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

Bergson, Henri (1939). Matéria e Memória: Ensaio da relação do Corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 107

Dewey, John (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch. Disponível em www.umass.edu/stpec/pdfs/wilsonreadings/DeweyArtasExperience.pdf

Didi-Huberman, Georges (2002). *L'Image survivante*. Paris: Minuit.

Eisner, Eliot W. (2002). *El arte y la creacción de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2004.

Golder, Sondra. "*Sparking the Creative un Older Adults*", in *Psychological Perspectives*, Volume 56, n.º2, 2013. Los Angeles: C.G. Jung Institute / Routledge.

Jimenez, Inma (2004). "Ver la Medusa a través del espejo". In Accent, n.º1. Barcelona: Publicacions i Editions Universitat de Barcelona.

Jung, C.G & Jaffé, A. (1963). "*Confronto com o inconsciente*". In *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Jung, C.G. (2010) O livro vermelho: Liber Novus. Petrópolis: ed. Vozes, 2010.

Paixão, Pedro A.H. (2008). *Desenho. A Transparência dos Signos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Schwarz, Lidia (2008). *EnvelheSer - A Busca do Sentido da Vida na Terceira Idade. Uma Proposta de Psicoterapia Grupal Breve de Orientação Junguiana*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Wittgenstein, Ludwig (1922). *Tratactus Logicus Philosophicus*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Disponível em www.gutenberg.org/ebooks/5740

Associação Luzlinar — www.luzlinar.org

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La epidermis de lo intangible: los registros de grafía lumínica de la obra de Inma Femenía

The Epidermis of the Intangible. The Light Studyrecords of the Works by Inma Femenía

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo enviado a 18 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professor universitário e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Grado de Bellas Artes. C/ Ciudad Escolar, s/n, 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumo: El tema de la obra de la artista visual española Inma Femenía es la luz, capturada digitalmente en unas condiciones de tiempo y lugar, para después transferir la huella de su incidencia, materializada, a nuevos soportes o espacio expandido. En este artículo se muestra el proceso de trabajo de la artista, para así reconsiderar los fenómenos lumínicos derivados de las tecnologías, capaces de producir resultados estéticos plenos de lirismo.

Palavras chave: Color-luz / registro digital / transferencia / nuevos soportes / abstracción.

Abstract: *The theme of the work of Spanish visual artist Inma Femenía is the light, captured digitally in conditions of time and place, to then transfer the print of its incidence, materialized, to new media or expanded space. This article shows the process of the artist's work, to thus reconsider the luminous phenomena derived from technologies, capable of producing full aesthetic results of lyricism.*

Keywords: *Color-light / digital record /transfer / new supports / abstraction.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

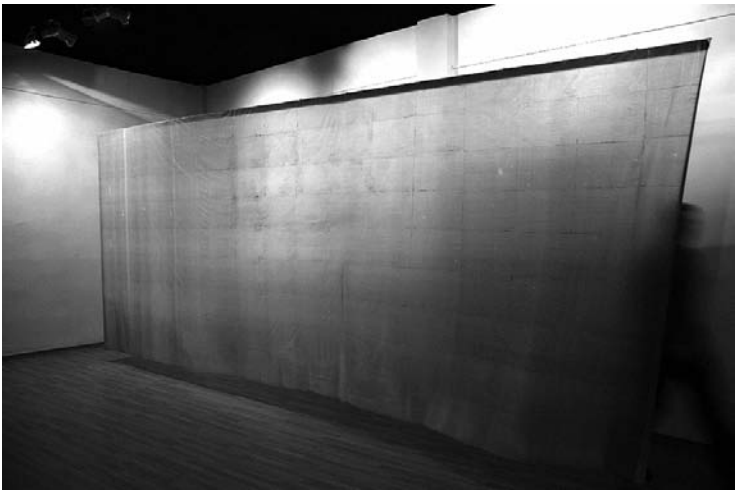
Incidencias de luz

En este artículo trato de presentar el trabajo de la artista española Inma Femenía (Pego, Alicante, 1985), formada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, y en la actualidad de estancia en Berlín. Ella plantea su trabajo desde la propuesta de una nueva manera de entender la visualidad y la práctica del arte en parámetros color-luz desde los nuevos medios, y que sin embargo entronca con la tradición pictórica del Levante peninsular: desde la recepción del impresionismo al *op-art*, modelo de vínculo renovador de una obra con la estética del *luminismo* que, lejos de un reduccionismo aparente, entre la razón y la emoción, expresa una intensa *joie de vivre*, surgiendo una nueva forma de abstracción.

Hoy en día las pantallas, monitores y todo tipo de soportes electrónicos resultan determinantes, tanto en la manera de percibir la realidad como a la hora de configurar nuestro pensamiento visual. Asimismo el ámbito digital condiciona nuestra manera de ver y mostrar el mundo, entendido no solo como vehículo de transmisión de imágenes, sino también como un lenguaje cuya gramática modifica inexorablemente la apariencia de las cosas. La irrupción de los nuevos medios y la creciente accesibilidad a los dispositivos tecnológicos, han terminado por modificar los procesos de la creación artística. Bajo este contexto evolutivo de los *modos de ver* se sitúa la obra de Inma Femenía. En su trabajo, la artista experimenta con las nuevas tecnologías en su búsqueda de captación de la luz, elemento primigenio de la pintura, para concretar su incidencia en nuevos materiales plásticos. Para ello recurre a dispositivos tecnológicos y al *software* por sus posibilidades plásticas para registrar la "huella digital" de las vibraciones luminosas. Se trata de un replanteamiento del concepto pictórico, "pintura sin pintura", dentro de un parámetro *foto-gráfico*, contextualizado en un *nuevo régimen de lo visual*, que inevitablemente lleva a cuestionarnos sobre el significado de lo "digital" (Alcalá, 2011).

El resultado es la operación de hacer tangible lo intangible: la luz traducida a imagen, las imágenes de la luz que captadas por dispositivos electrónicos son plasmadas en soportes transparentes y dispuestas o proyectadas sobre la pared, en una nueva forma de expandir la planitud en diversos dispositivos e instalaciones, donde la imagen se convierte en escultura (Figura 1 y Figura 3). Estamos hablando de un trabajo donde la luz constituye un lenguaje visual y un instrumento de descripción en registros de grafía lumínica, valor plástico de la luz digitalizada que se inserta en el territorio *gráfica digital* (Alcalá, 2011). Se trata de una nueva analogía entre la pintura y el medio fotográfico (González Flores, 2005).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



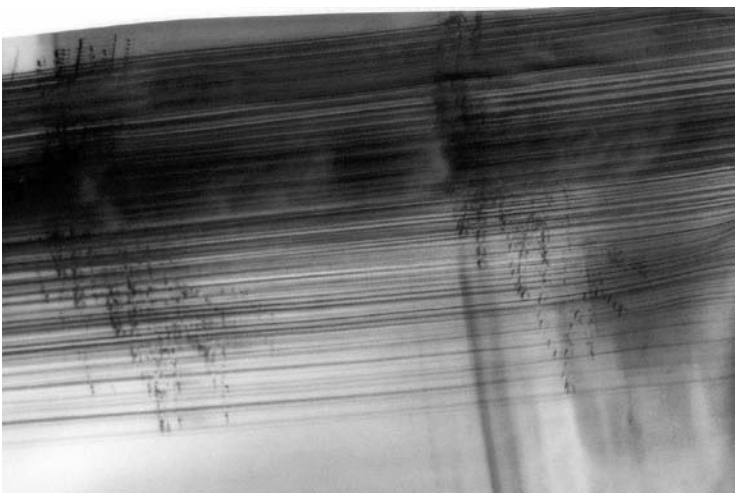


Figura 1 · Inma Femenía, *Àrea de Llum 56m2*, 2010. Transferencia de luz digitalizada sobre poliuretano transparente, 250 × 630 cm.
Fuente: Cortesía de la artista
Figura 2 · Inma Femenía, *LLUM RGB #2* (detalle), 2011. Transferencia de luz digitalizada sobre poliuretano transparente, 30 × 40 cm.
Fuente: Cortesía de la artista

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La experiencia de "dibujar con luz" está en el origen de la fotografía, artistas como Man Ray o Moholy-Nagy ya comenzaron a plantear este uso derivado de la luz que encontramos en Inma Femenía. Esta tiene como referentes directos en su investigación a los creadores españoles Rubén Tortosa y Alcalá Mellado, y por otro lado encontramos conexiones con otros artistas, como por ejemplo Wolfgang Tillmans o Rita Maas en su aproximación al fenómeno del color mediante procedimientos fotográficos. Sin embargo, esta obra se asemeja formalmente con la pintura de expresionistas abstractos de segunda generación como Morris Louis, en un planteamiento de *color-field* , o Agnes Martin, en el empleo de la retícula, retícula que aparece en las celdillas de los píxeles ampliados de los registros de luz. Finalmente se cierra el círculo, al constatar su nexo con el *genius loci* de la tradición pictórica de su entorno vital mediterráneo: ecos coloristas desde el post impresionismo de Joaquín Sorolla a los entramados ópticos de Eusebio Sempere. Desde una sensibilidad contemporánea, resulta interesante constatar la semejanza con este último, con el que media una distancia lejana generacional, pero muy próxima en lo geográfico.

1. El fulgor atrapado

Para realizar su obra plástica Inma Femenía plantea un proceso de trabajo en el que cada fase tiene un valor en sí mismo, que comienza en la captura de la luz por medio del "ojo digital" del escáner para generar una imagen. La traducción a datos binarios de la incidencia de la luz en un momento y situación determinados (fenómeno singular e irrepetible), está en la base de este proyecto; es decir la interpretación de la luz de carácter digital, la huella de registros de grafía lumínica ("óptico-electro-gráfica") donde la óptica es un agente activo en la transformación de lo concreto/analógico a lo abstracto/digital.

Con los archivos informáticos de las imágenes generadas, mediante la ayuda de un programa de retoque digital, se deciden de las características físicas antes de materializar ese "fragmento aumentado" en la obra. Luego, en la impresión del archivo, se vuelve a reconstruir el fenómeno lumínico. En esta fase del proceso creativo debemos considerar la particular mirada del escáner sobre la realidad: seleccionamos y aumentamos la imagen digital indagando en la captura de la luz. En esta parte del proceso el *ruido* de la huella digital agrandada, el píxel en sucesivas ampliaciones, revela lo que no vemos. El píxel aquí se nos muestra humanizado, por el azar y lo discontinuo fenomenológicos. También en esta parte del proceso la autora se sirve del *error* en la reproducción de un archivo de imagen por un programa informático, las imágenes erróneas aportan conceptos expresivos, aquí el error se convierte en arte (ver Figura 2 y Figura 3).

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Inma Femenía, detalle de la instalación *Glitch* en la Lonja del Pescado, Alicante, 2013. Impresión digital sobre metacrilato. 113 × 64 × 600 cm.
Fuente: Cortesía de la artista.

2. La huella transferida

La primera fase del proceso de configuración de la obra se produce en la impresión a un soporte provisional, la materia surge del color luz al color pigmento, del paso de la digitalización en RGB a CMYK. A partir de ahora se comienza a desarrollar un singular y sofisticado método plástico de aplicación manual del color en un soporte por medio de la *transferencia*. La acción de transportar el tóner de un soporte temporal a uno definitivo se muestra como extensión del significado y del sentido. La transferencia algo más que mera técnica, como una estampa múltiple, es una peculiar manera de ver y pintar en la era de la fotografía. Se ha creado un nuevo terreno que aporta aspectos no referenciales de lo que nos rodea. Las huellas digitales se utilizan como un recurso más para conseguir valores plásticos de inquietud visual (ver Figura 2).

En esta segunda fase del proceso para la elaboración de la obra, de transportar al soporte definitivo, se da piel a lo intangible en soportes sintéticos: polímeros, poliuretanos, plexiglás, metacrilatos; materiales semitransparentes, que dan una nueva piel a la imagen, que en su corporeidad traslúcida evoca la inmaterialidad, aportando características visuales, pictóricas y sensitivas por la levedad de la imagen, presidida por la sutileza, la fragilidad del soporte liviano y aéreo.

3. La piel expandida

La presencia física del suceso lumínico, codificado en una serie de registros digitales, resultado de diferentes lecturas del cálculo tecnológico, después de ser transferidas sobre los finos velos de los soportes se complementan en la presentación misma, o proyectada, en una instalación. Este proceso material culmina en un entendimiento del espacio bidimensional de la obra más allá de los estrictos límites de su soporte habitual, que ya liberado de él, se produce una doble expansión en tanto que su obra se cuestiona no únicamente los límites puramente físicos sino también la propia condición procesual. Al ubicar la obra en las tres dimensiones, se sobrepasa la parte digital, que en el montaje, la instalación o la proyección, en sus distintas maneras de acoger la luz, mudan el concepto en la materialización de la obra; donde se da pie a nuevas acciones, reflejos, y surgen nuevas características orgánicas a las contenidas, sin perseguir referencias representativas, aparecen de forma nueva aspectos gramaticales de la pintura: color, composición, forma, gesto, ritmo y espacio. Una nueva forma de expandir la visualidad que sobrepasa la realidad de la imagen digital, de escapar de la planitud, del *flatland* que nos rodea. En definitiva, en la obra de Inma Femenía, la luz expandida al territorio de la gráfica digital, retorna a nuestros ojos para hacer tangible lo intangible, explicar lo inexplicable, lo que no se puede ver ni comprender.

Conclusão

La luz, la luz digital, se nos manifiesta cotidianamente en todo tipo de pantallas, desde teléfonos a ordenadores. Retomar la conciencia de los fenómenos lumínicos derivados de esos dispositivos nos conduce hacia una nueva forma de mirar, menos retiniana, que constituye la base para considerar la luz como lenguaje visual, para comprender su valor plástico en la nueva cultura post-digital. Para este entendimiento tenemos la propuesta de la obra de Inma Femenía, que busca capturar la luz y fijar su fenómeno, basado en el plano sensorial más que en formas convencionales, surgido de una experiencia intensa de la percepción lumínica, de su registro gráfico, digitalizado, capaz de producir resultados con fuerte carga emocional.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Referências

AA VV (2001) *Huellas de la luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-989-8

AA VV (2004) *Monocromos. De Malevich al presente.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-323-X

Alcalá , José Ramón (2011) *La piel y la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital.* Valencia: Sendemá. ISBN: 978-84-938045-7-2

Alcalá , José Ramón (2004) "La gráfica digital: hacia un estado de la cuestión desde una óptica personal". En: Alcalá, José Ramón y Ariza, Javier (Coord.), *Explorando el laberinto: creación e investigación en torno a la gráfica digital a comienzos del siglo 21*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 84-8427-386-5

Calabrese, Omar (1999) *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0863-5

Calvino, Italo (2012) *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-414-4

Crary, Jonathan (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac. ISBN: 978-84-96898-19-6

Femenía, Inma *Sitio web* <URL: http://www.inmafemenia.com> [Consulta 2014-01-13]

González Flores, Laura (2005) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1998-1

Krauss, Rosalind E. (2013) *El inconsciente óptico.* Madrid: Tecnos. ISBN: 978-84-309-5801-6

Moholy-Nagy, László (2008) *La nueva visión. Principios básicos del Bauhaus.* Buenos Aires: Infinito. ISBN 978-987-9393-60-4

Moholy-Nagy, László (2005) *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1984-9

Sempere, Eusebio *Sitio web oficial* <URL: http://www.eusebio-sempere.com> [Consulta 2014-01-15]

Tortosa , Rubén (2010) *La mirada no retiniana. Huellas electrónicas desde el registro horizontal y su visualización mediante la impresión*. Valencia: Sendemá [eBook]. ISBN: 978-84-937368-9-7

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili

Gili, a walk in the South American modernity: Relations and situations in Jaime Gili's art work

JOSEP MONTOYA HORTELANO*

Artigo completo enviado a 16 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professor universitário e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Barcelona, Facultad de Bellas Artes. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: pmontoyah@gmail.com

Resumen: Se plantea en la presentación el posicionamiento de Jaime Gili como pintor que asume una realidad dual entre las relaciones y situaciones que originan sus intervenciones, sean estas en el ámbito sudamericano o bien en el ámbito europeo. Desde 2002 su obra se ha contextualizado como la continuación de una tradición de arte abstracto latinoamericano, especialmente el trabajo óptico y cinético venezolano, con referencias que van desde acciones colaborativas populares a una pintura de abstracción geométrica, la cual, al fragmentarse, adquiere una "exuberancia tropical" o un "dinamismo contingente" que se alimenta de la City.

Palabras clave: em falta

Abstract: *In the presentation we look at the positioning of Jaime Gili as a painter who takes a dual reality between the contexts of South America and Europe. We look at the relationships and situations that frame his work. Since 2002 his work has been contextualized as the continuation of a tradition of Latin American abstraction, especially the optical and kinetic Venezuelan art. His work ranges from popular collaborative actions to paintings of a fragmented geometric abstraction, which acquire a "tropical exuberance" or "contingent dynamism" fed by the City.*

Keywords: *em falta*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

Frecuentemente, los recuerdos de infancia quedan guardados en la memoria en el mejor de los casos, también frecuentemente, aquello que llegamos a ser de adultos está muy alejado de lo que pretendimos ser de niños... En el caso de Jaime Gili, parece haber un hilo de continuidad entre lo que deseó ser y lo que es en la actualidad. El recuerdo, la memoria, el juego y la superposición de experiencias, que alimentaron su infancia se mantienen como un *"leitmotiv"* que dirige su hacer artístico. Quizás la prueba de todo sea la foto que el mismo artista incluyó en la introducción del catálogo editado por la galería Riflemaker de Londres para el proyecto expositivo "The Lakes", en la cual sus papás pasean a un Gili bebé sobre el trazado diseñado por el arquitecto y paisajista brasileño Roberto Burle Marx. Esta paradoja recuperada por el propio Gili puede ubicar el germen de las relaciones y situaciones de Jaime Gili a ambos lados del Atlántico a manera de puente entre una modernidad inconclusa y una posmodernidad escéptica.

El artista

Jaime Gili (Caracas 1972), inició su formación artística en Caracas. Ante la ausencia de Facultad de Bellas Artes en ese momento, ingresó en el año 1989 en Prodiseño, una suerte de Bauhaus Tropical, como la ha descrito en ocasiones, de donde fueron vitales para él una base en semiótica, muy analítica con el color y estricta con el dibujo. En 1990, su familia decide regresar a Barcelona. Gili ingresa en la Facultad de Bellas artes de la Universidad de Barcelona hasta el año 1995, estableciéndose en Londres y cursando estudios en el Royal College of Art desde 1996 hasta 1998. A partir de esta fecha, despliega una gran actividad artística, teórica y docente entre Inglaterra, Francia, Alemania y España. Se dan también en estos momentos las condiciones para que empiece a reconocer su "Suramericanidad". Si en los primeros años de residencia en Barcelona sus influencias, provienen de la pintura más expresiva centroeuropea, especialmente del Grupo Cobra y de Karel Appel en especial, a partir de 1998-99 en su obra, se manifiesta una reducción de expresión para dar paso a una abstracción reductiva.

Reducción que, progresivamente, le acerca a su conexión con la abstracción Sudamericana de los años 50, a pintores como Soto, Otero y Cruz Diez (Marchán Fiz, 2010).

En este proceso, cabe indicar las alternancias temporales que Gili inicia entre Gran Bretaña y Venezuela que repercuten, en cierta manera, en sus propuestas creativas. De un lado, las estancias en Londres, predisponen al trabajo en pintura y su permanencia en el estudio, activando la reflexión sobre el sentido

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 1 · Jaime Gili, *Instalación*. Riflemaker Soho Square London 2007.
Figura 2 · Jaime Gili, *Diamante de las semillitas*, Barrio José Felix Ribas, Caracas 2010.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de la obra. Del otro, la condición vitalista de Venezuela, activa la relación con lo social, incentivando la percepción de necesidades más colaborativas.

Esta aparente dualidad, da paso a un corpus genérico de situaciones y relaciones, que como es natural, en todo proceso creativo, se retro-alimentan del reconocimiento de la suma de identidades que han configurado el campo de actuación de cada artista (en este caso el propio de Gili) desde la suma de experiencias y no desde la pretensión de progresión evolutiva.

La reflexión del estudio, lleva a la comprensión de la totalidad y la exuberancia vitalista, conlleva el reconocimiento interno.

Quien desee conocerse a si mismo, ha de abrirse al mundo
Quien desee conocer el mundo, ha de mirar en su interior.

De esta conjunción, se desprende un amplio abanico de actuaciones, tanto pictóricas, como intervenciones en el espacio, sea este abierto o cerrado. También se toma consciencia de la arquitectura como un marco que posibilita tanto acciones colaborativas como intervenciones efímeras, según sean estas a un lado u otro del Atlántico.

La obra no es un molde fijo desde donde hacer valer una actitud "artística", más bien el artista, con su auto-reconocimiento, ha conseguido esa sabiduría de "surfeo" que ya avanzaba Deleuze frente a las condiciones cada día cambiantes del entorno.

Entornos cambiantes

De todas maneras en la obra de Jaime Gili subyace dentro de la unidad de concepto, una dualidad esencial. Por un lado, hay un lenguaje establecido desde la "alta cultura" y las Bellas Artes en lo que concierne a la pintura y a sus citas al Cinetismo. Por otro, está la referencia a como se ha asimilado la tradición cinética, abstracto-geométrica desde lo popular y sus aspectos colaborativos, tanto sociales como arquitectónicos.

Esta dualidad, tiene su origen en los aspectos históricos y culturales que condicionan las relaciones y las situaciones de Gili con "sus entornos" cambiantes. Se da el caso, que los planteamientos abstracto-geométricos o cinéticos derivados de una voluntad de modernidad, no tienen el mismo nivel de lectura, conocimiento e incluso significado, en Venezuela o Suramérica, que en Inglaterra o el ámbito anglosajón.

Mientras que en el ámbito suramericano y especialmente en Venezuela, el fracaso de la modernidad se contempla aún con visos de nostalgia, a manera de

ordenación deseada y no conseguida, en el Reino Unido, el concepto de modernidad, y el planteamiento de su fracaso no se ve como una pérdida, sino como algo que es bueno que se haya acabado. Se lee sobre todo, como algo superado.

En estas circunstancias, es donde la dualidad esencial de Gili, ejerce su papel de Caballo de Troya. Por un lado, en el ámbito de la alta cultura, presentando concepciones aparentemente superadas en el ámbito pictórico del Reino Unido, que generan sorpresa

> *Se dieron cuenta que yo estaba influenciado más bien por lo urbano, por una ciudad llena de abstracción, ruido y color* (Gili vs Fuenmayor, conversación, Miércoles 9 de agosto de 2006)

y descubren, no una relación tan sólo formal con "lo abstracto" o "lo cinético", sino el resultado de la influencia y re-visitación de la "modernidad urbana" de los años cincuenta en el cono sur, con sus connotaciones políticas y sociales con el posible efecto espejo, en una sociedad también desarrollista (véase como ejemplo la instalación *Ruta Rota* para la Bienal de arquitectura de Londres de 2006).

Por otro lado, esta situación se invierte al pasar la obra de Gili a proyectos colaborativos, sean estos sociales o bien en relación con la arquitectura. Las formas y los colores revitalizan espacios y circunstancias que configuran la esencia dinámica de lo urbano, se re-invierte en esa... *influencia urbana* revalorizando acciones y situaciones en las que sectores de la población, sin acceso a la alta cultura, convive o adopta planteamientos, aparentemente sin conexión con sus problemáticas más acuciantes, pero que significan para ellos una distinción de la que se enorgullecen y que convierten en distintivo (Intervenciones *Taxi* y *Tipos* en la VI Bienal do Mercosur, Iguazú 2007, e intervención en el Barrio José Felix Ribas *Diamante las semillitas,* Caracas 2010).

Estos proyectos tienen sus antecedentes en los años 50, 60 y 70, con pintores como Soto, Otero y Cruz Diez. De sus obras, se derivó un modo de "ver" que se convirtió en una cosa general y popular. Esto se puede apreciar hoy en día en la manera como la gente se pinta sus casas, barrios o autobuses... De ahí que Gili considere a esa cultura popular como una importante fuente de aportaciones para sus proyectos colaborativos, a la vez que, como una conexión que lo previene de un exceso de ensimismamiento en el estudio.

> *Para mí todo está vinculado a un tipo positivo y optimista de pensar. No es la idea de que usted se sienta en su estudio y no se vea en el mundo, sino que lo haga para ofrecer una alternativa más feliz a lo que está pasando* (Kielmayer, 2010)

Arte Contemporâneo, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

La obra

¿Pintura o intervención?... ¿Expansión de la pintura?...

> *La obra de Gili, aparece como una explosión, como si alguien le hubiera tirado una bomba a un Cruz Diez* (Fuenmayor, 2011).

La abstracción reductiva y fría que se manifiesta en 2000 — 2001, se fragmenta a partir de estas fechas tomando formas de expansión hacia los límites ortogonales del espacio pictórico, como en un deseo de transgredirlo, a la vez que la superposición por capas de estas figuras expansivas genera una suma de estratos más o menos visibles que dinamizan en profundidad el espacio pictórico (2002 — 2005). La consecuencia es una forma que asume tanto en superficie, como en profundidad, acciones que tienen relación con los principios de la abstracción geométrica: síntesis, seriaciones, repeticiones, superposiciones, que conllevan la implosión de la propia pintura al poder auto-alimentarse de sus propios fragmentos. De igual manera que las acciones mas colaborativas o *de calle* como las denomina Gili, se auto-alimentan de las relaciones y las situaciones de fragmentos de vida.

La relación entre obra pictórica y obra instalada, tiene su nexo de unión en las intervenciones, a modo de telón de fondo, de los wallpapers y Walldrawings que Gili realizó entre los años 2005 y 2011 en Berna, Nueva York, Winterthur, Miami, Madrid o Caracas. Todo un circuito en el que la obra de Gili, retorna al origen de las referencias: Caracas.

En palabras de Gili, al revisar su propio proceso artístico de calle en Venezuela y encontrar en la presentación referencias a sus pinturas más inglesas, se generó un impasse, que Gili definió como:

> *Y esta es la pintura que yo hago en Inglaterra para explicar de donde vengo. Es decir, si todo lo demás que hago tiene que ver con un contexto, la pintura tiene que ver con el contexto en donde estoy ahora, pero no siendo directamente influida por éste, sino al contrario, haciéndome destilar lo que traigo en mí para dar a entender algo más complejo, mi presente y pasado* (Gili vs Fuenmayor, conversación, Miércoles 9 de agosto de 2006).

De esta manera, se cierra el bucle de la aparente dualidad esencial de la obra de Jaime Gili, entender presente y pasado en un mismo espacio generativo de obra que se manifiesta en dos realidades, la suramericana y la europea... A manera de cinta de Moebius, que posibilita la continua circunvalación entre dos superficies que constituyen un mismo espacio de experimentación: La pintura.

Conclusión

La concepción amplia con que Gili contempla el hecho artístico y su relación con los entornos cambiantes, se constituye en un valor exponencial del hecho pictórico, transportándolo mas allá de las restricciones de la tela, en definitiva la mirada de Gili, es una mirada pictórica, por tanto, como siempre ha manifestado, "todo" lo que hace "es pintura" y en todo lo que hace, subyace el compromiso de una mirada crítica y atenta al entorno, sea este de la condición que sea, siempre desde la pintura, sea esta sobre tela, una tabla de surf, en el muro, en un edificio o sobre una estructura industrial.

Sus realizaciones, son pintura y lo que le interesa es la pintura en cualquier forma como afirmación de que todavía hay miles de detalles de la modernidad y sus concepciones como avance, que no sólo no representan un fracaso, sino que los seguimos usando, y otros tantos que no hemos aplicado jamás y que a lo mejor deberíamos... La utopía es en sí imposible de construir, pero uno tiene que estar mirando hacia ella.

Referencias

Fuenmayor, Jesús (2011) in Jaime Gili, *The Lakes*, Catálogo. London: Riflemaker.

Kielmayer, Oliver (2010) "Constructivist Jungle. Interview with Jaime Gili" *ArtPulse,* 1, n.1 march.

Marchán Fiz, Simón (2001*)"La expansión de la pintura en las auras frías" catalogo Premio de pintura L'Oréal. Madrid.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada

The denial of the image in the art work of Irma Álvarez Laviada

JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ*

Artigo completo enviado a 20 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Espanha, artista e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha. E-mail: dfba@uvigo.es

Resumen: Bajo el prisma de la estética de la negación, analizamos obras de la artista Irma Álvarez-Laviada. En el análisis se muestran tres estrategias creativas que operan dentro de la negación: Desdoblamiento y oposición; Verso y reverso; Saturación y negación, que vienen a ampliar y desarrollar el trabajo creativo sobre el vacío. La metodología seguida se basa en dos criterios: uno formalista que desarrolla aspectos de una pintura expandida; y otro basado en los postulados lacanianos en torno al vacío de la visión y la imagen tamiz o mediadora.

Palabras clave: Negación / estética de la negación / vacío / saturación / estética / imagen / desdoblamiento / oposición / reverso / pintura expandida / I. Álvarez-Laviada.

Abstract: *Under the prism of the aesthetics of the denial, or aesthetic of negation, we analyze works of the artist Irma Álvarez-Laviada. In the analysis there appear three creative strategies that operate inside the denial: Unfolding and opposition; Verse and back; Saturation and denial, which they come to extend and develop the creative work on the emptiness. The followed methodology is based on two criteria: one formalist who develops aspects of an expanded painting; and other one based on the postulates of J. Lacan concerning the emptiness of the vision and the image sieve or mediating.*

Keywords: *Denial / aesthetic of the negation / emptiness / saturation / aesthetics / image / unfolding / opposition / back / expanded painting / I. Álvarez-Laviada.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introducción

Partiendo del cuadro ventana renacentista se inicia una negación de la ficción espacial pictórica para adentrarse en la superficie de la tela, lo que se ha denominado como lo laminar de la pintura. La pintura se extiende en superficie y es en esta retórica del espesor de la pintura donde sitúa su planteamiento.

El trabajo artístico de Irma Álvarez-Laviada, (I.A.-L., Gijón, Asturias, 1978), lleva ya prácticamente una década girando en torno a las cuestión del vacío y las estrategias posibles que la búsqueda incesante del mismo le permite desarrollar. Enmarcando su práctica artística en lo que denominamos estética de la negación, que ha tenido su gran desarrollo a lo largo de las vanguardias del siglo XX, despliega una serie de posibilidades creativas centradas en una retórica del vacío. Ello permite una creación de imágenes pictóricas haciendo uso de lo que se ha denominado la pintura expandida.

El análisis que desarrollamos toma como metodologías dos enfoque sobre los realizamos el despliegue argumental:

a) Un criterio formalista, basado en el paso de la pintura que usa el sistema de la perspectiva renacentista a la pintura laminar, plana, propia de todo el siglo XX, y con ella el salto a la pintura expandida.
b) Un criterio de análisis del proceso creativo en torno al vacío, no tanto como tema sino como lugar de génesis de la propia pulsión creativa.

1. De la perspectiva como ficción a la verdad de la pintura

Lejos de cualquier intencionalidad representativa o mimética, los trabajos pictóricos de I.A.-L., reconocen su punto de partida en la concepción del cuadro ventana renacentista, en el que la imagen participa y se entiende desde una concepción centrada en el ojo creador que domina el espacio de la representación y en el que el concepto de infinito, ese punto geométrico e imaginario situado al fondo de la imagen, participa o abre el espacio a un vacío que irá cobrando cada vez un mayor protagonismo a lo largo de los siglos posteriores (Navarro de Zuvillaga, 1996)

En estos trabajos que presentamos, parece ponerse en tela de juicio los límites que la perspectiva ha impuesto en nuestro sistema visual, de tal manera que el concepto de encuadre, base del sistema mismo de la perspectiva, apunta a un desbordamiento, como si quisiera recuperar el espacio informe perdido. Recordemos cómo las primeras pinturas de las cavernas o la representación en las vasijas del Neolítico no se presentaban enmarcadas, sino dependientes de las protuberancias de la superficie que las albergaba y de los propios objetos soportes de las primeras imágenes (Fernández Fariña, 2010).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Si bien la práctica pictórica de esta artista arranca del reconocimiento de los condicionantes del sistema de la perspectiva, su interés radica en la concepción laminar de la pintura del siglo XX. Es decir, de entender la pintura como un problema de superficie en el que el *infraleve* espesor entre verso y reverso de la tela, puede ser susceptible de numerosos interrogantes y pliegues que problematicen el ejercicio de la práctica pictórica. Si ya Cezanne situaba este problema de articulación entre el mundo tridimensional y la naturaleza bidimensional de la pintura como el eje principal de su práctica, será con la llegada de la abstracción y las retóricas de los lenguajes vanguardistas, las que pondrán en marcha una intencionalidad de dar protagonismo a un vacío, a un silencio que, si en apariencia tiene un sentido negativo, va a permitir el despliegue reflexivo de un tipo de arte que huye de lo espectacular y lo narrativo para centrarse en una concentración silenciosa, llena de retardo y ocultamientos. Fijándonos en las vanguardias, la pintura abstracta o lo que se ha denominado como pintura expandida (Fernández Fariña, 2010), vemos que se rechaza cualquier ficción ilusoria de profundidad bajo el sistema visual de la perspectiva, para afrontar la naturaleza bidimensional de la tela que llevará a considerar el espacio del lienzo como algo plano que necesariamente se habrá de extender en superficie y en diferentes módulos dando lugar a conceptos como la serie (Monet), pintura modular (Reinhartd), síntesis abstractas (Mondrian), retículas y marañas (Mondrian, Pollock), o la prolongación al espacio físico del espacio que alberga la obra (F. Stella).

Pero va a ser esencialmente el espesor de la tela, ese espacio entre verso y reverso, entre haz y envés, lo que cautivará y se establecerá como paradigma en el que trabajar a lo largo de todo el siglo XX. La autorreferencialidad de la pintura defendida por Greenberg (Greenberg, 1979), llevará a los pintores a indagar en los aspectos más físicos de la propia práctica pictórica.

2. Proceso creativo en torno al vacío

El origen de todo este interés por el vacío, hay que centrarlo, sin embargo, en el propio origen de la visión, de la imagen y su posibilidad de articular un lenguaje del mundo descifrable a nuestra mirada.

En los inicios del acto pictórico, y del artístico en general, se encuentra el deseo como motor y eje de una acción. En esta retórica del vacío, hemos de ver que hay una búsqueda del encuentro mítico entre artista y absoluto (Steiner, 2004) a través de la obra, eludiendo una confrontación con lo real para adentrarse en los mundo de lo Ideal. En estos trabajos, cualquier confrontación con el objeto y la imagen parece fundir al sujeto con el objeto fuera de él mismo; nos remite en la trama creada a un lugar distinto, ideal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

En este sentido lo que nos dice Jacques Lacan (Lacan, 2010) a partir de su *objeto a*, puede ser aplicable a la interpretación que nos ayude a comprender el proceso creativo de estas pinturas. Podríamos decir, de manera sencilla, que el *objeto a* es el objeto de deseo que buscamos en el otro, pero es un objeto que nunca puede alcanzarse, es realmente la causa del deseo. El objeto causa que encontramos en la teoría lacaniana, vemos cómo es cualquier objeto que pone en movimiento el deseo, especialmente aquellos que definirán las pulsiones: la voz, la mirada, el pecho y las heces.

El *objeto a*, en tanto que objeto causa, se escapa al significante, dado que es difícil o imposible de atrapar, perteneciendo a lo real lacaniano. Esta atracción que es causa del deseo mismo se instala en el centro de nuestro inconsciente y para ello hemos de tener en cuenta tres características que lo condicionan (Nasio, 1993):

— El agujero es un polo atrayente que anima el sistema (causa);
— La fuerza de esta agujero se denomina goce;
— Y este goce es un flujo constante que recorre los bordes del agujero.

En consecuencia, este *objeto a* es el símbolo del objeto perdido, del agujero del goce imposible de tomar por el significante, como otro del deseo, como causa de éste.

En este sentido, la mirada es una variedad corporal del *objeto a* y todo arte viene a suplantar ese agujero, es decir, crea cosas -obras- para decirnos que la verdad está en otro sitio; y constantemente la obra se pregunta por el deseo que es capaz de despertar en los otros, es decir "que objeto soy yo en el deseo del Otro" (citado por Hernández-Navarro, 2006: 30). El arte no es lo que representa, está en otra parte. Esto es lo que parece tener muy en cuenta esta estrategia de la artista asturiana.

Siguiendo con el pensamiento de Lacan como herramienta metodológica que nos ayuda, no en la interpretación de estas imágenes, sino más bien, en la articulación de una manera de entender el proceso creativo que las ha hecho posible, vemos que es importante entender la fractura que se produce entre el ver del sujeto y la mirada que el objeto de arte, la obra, nos lanza. Ver no es lo mismo que mirar (Didi-Huberman, 2006). Es esa fractura la que articula un sinfín de posibilidades que contemplan la experimentación y la creencia de lo que vemos (Meana, 2001).

La mirada en Lacan se identifica con el *objeto a* que venimos diciendo; pertenece a la causa de deseo, busca incesantemente de manera desbordada. Pero en el autor francés, el que nos mira es el objeto. El sujeto, en su intención de ver,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

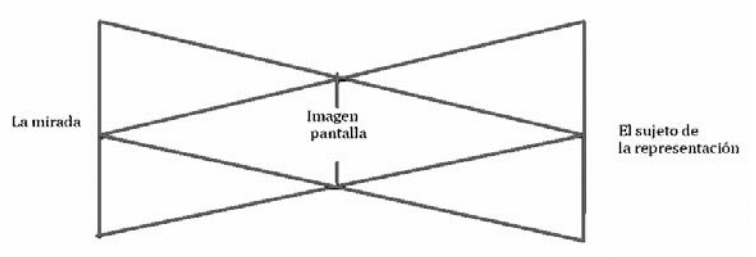


Figura 1 · Jacques Lacan. Esquema perceptivo, extraído del capítulo *Que es un cuadro, Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964.*

se encuentra en medio de los objetos que nos miran, el sujeto es punto de luz para las cosas (Figura 1).

En este sentido esta estructura de la mirada se superpone con el esquema de la perspectiva renacentista en la que es el ojo del sujeto el centro de la mirada que organiza el espacio, y podríamos decir que también el deseo de quien quiere ver. Ahora el ojo que ve está también formando parte de la imagen porque es mirado por las cosas, formando parte del sistema. En el cruce del ver y del mirar, se configura la pantalla, o lo que en términos lacanianos se denominan la imagen tamiz, que no es otro sino el lugar de la imagen, lugar de la mediación, que es lo que son las imágenes. Es entonces cuando estamos en condiciones de decir que la imagen pertenece a lo simbólico, a aquello que articula nuestro sistema cultural, pero al mismo tiempo es capaz de contener lo real en tanto que pertenece, o más bien contiene una parte que se nos escapa a nuestra forma de ver.

3. Análisis de las series

Partiendo en el análisis que hacemos de la obra de I.A-L., de las poéticas de la negación de lo visible establecidas por Hernández-Navarro en el capítulo *Procedimiento ceguera* (Hernández-Navarro, 2006: 73), podemos ver que desarrolla y amplía una serie de estrategias que se agrupan en tres grandes familias o series de trabajo abiertas hasta el momento y que pueden tener un amplio desarrollo en el tiempo. La tipificación de estas series le permite indagar y profundizar en su trabajo de manera ordena y consciente de las posibilidades que plantea. Son tres grandes bloques que enunciamos y analizamos, mostrando algunos ejemplos de ellos: *Desdoblamiento y oposición; Verso y reverso; Saturación y negación*.

La artista, en un breve texto de notas sobre lo que ocurre en el taller y que está sirviendo de base para la elaboración de su tesis doctoral, nos dice acerca de lo que ella entiende por Poéticas del vacío: "...son protagonistas los trabajos del último período en el que se aborda la problemática de la negación de la obra. En este apartado el trabajo se plantea desde la multidisciplinariedad y se abre a conceptos como el de desdoblamiento y oposición, verso y reverso o saturación y negación; comienza así un cuestionamiento sobre la presencia física de la obra de arte y más concretamente sobre los elementos estructurales de la pintura. Se plantea a través de estos últimos trabajos una temática del negativo que no consiste simplemente en la negación de la obra, sino en que dicha negación pase de ser nada a convertirse en algo. Se trata de un vacío que "sopla" pero no en el sentido nihilista sino en el de una fuerza motora capaz de construir las cosas."

3.1. Desdoblamiento y oposición

En la serie de trabajos que se albergan bajo la denominación desdoblamiento y oposición, hay una articulación en torno a la oposición de los elementos estructurales del lienzo pictórico: la tela y el bastidor. La colocación de la tela sobre el bastidor con su correspondiente grapado, o el desmontaje y plegado de la misma, una vez pintada, se convierten en acciones pictóricas que giran en torno a una imagen, o más bien una superficie, que parece incapaz de contener imagen alguna. La pintura con el vídeo *Sobre la pintura*, 2012 (Figura 2); o las instalaciones que aparecen como *S.T.* (Figura 3), realizadas entre 2011 y 2013, así parecen demostrarlo. Es, sin embargo, en estas instalaciones, donde los pliegues de la tela cobran una dimensión mayor que alcanza el propio empaquetado y embalaje. Una retórica del ocultamiento donde la doblez acaba en envoltorio, en los enseres del pintor dispuestos para una no visibilidad, como si se tratara del antes o del después de la exposición. En este sentido tiene una cierta resonancia en la actitud con el despliegue desarrollado por Ignaci Aballi, que lo encuadramos dentro de la *reducción* o del escultor Juan Loeck, que lo encuadraríamos dentro de la *desmaterialización* (Meana, 2011).

3. 2. Verso y reverso

En el título de esta serie queda ya patente lo que venimos diciendo con respecto al interés de la pintura por el espesor de la tela fuera de cualquier intención de ficción del espacio. El cuadro vuelto hacia la pared y reposando en el suelo nos advierte de su condición de objeto con unas características físicas propias. Nos hablan de una espera, de un retardo, aludido claramente en el título extraído de Barthlewy *Preferiría no hacerlo,* 2013 (Figura 4). Lo físico, en esta serie, tiene

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 2 · Irma Álvarez-Laviada. *Sobre la* Instalación *Pintura*. Instalación. (2012).
Figura 3 · Irma Álvarez-Laviada. *S.T.* (2011).

una mayor pregnancia que lo escópico; el encuadre no parece mostrar nada, se muestra imposible, como si el propio lienzo tuviera una dificultad para albergar las imágenes. En la obra *The Reason*, 2013 (Figura 5), todo parece aludir al tiempo y momento de la partida. Los enseres mínimos propios que la pintora ha podido utilizar aparecen dispuestos a ser trasladados y con ellos el título que nos marca un motivo desde el que la imagen no parece participar, pero sí los condicionantes de la práctica pictórica. La razón se muestra como lo oculto, aquello que no parece pertenecer a la cara visible del arte sino a lo que queda en el reverso del cuadro, a los elementos físicos y estructurales de la propia construcción de los soportes. La obra está dispuesta de elementos que lejos de mostrar ocultan, retienen, aludiendo a una superficie que no se deja ver. En este sentido seguimos nuestra lógica de análisis que mantiene una relación prioritaria con la negación y que aún tratándose de obras diferentes, si que mantiene una relación por mostrar antes un despojo que la centralidad de la obra (Meana, 2012).

3. 3. Saturación y negación

La serie de pinturas que se exponen con esta denominación nos aluden, ya en su propia materialidad, a lo más físico de los elementos plásticos de la pintura y al mismo tiempo a la visibilidad. Se trata de formatos iguales cubiertos por unas manchas amplias aplicadas con una gestualidad repetida, con la clara intención de cubrir la superficie (Figura 6 y Figura 7). La identificación del material como pintura industrial, nos remite a una acción en serie, como si no estuviéramos hablando de arte, sino de procesos industriales.

De igual modo, en nuestro acto de ver, de querer indagar en aquello que nos muestra el lienzo, vemos que la película de pintura se nos muestra antes como una veladura que como una imagen, con la intención de tapar o de que reflexiones sobre aquello que hemos de ver. Es en este sentido un trabajo que deja claramente al descubierto lo que venimos diciendo en el segundo argumento del análisis planteado, la distancia entre el ver del sujeto y el mirar del cuadro.

Conclusiones

Las series analizadas se muestran como tres procesos e intenciones creativas en torno al vacío como eje y motor de la creación. Se trata de una pulsión que se torna en imágenes tendentes a poner en tela de juicio la estructura misma del cuadro y del ejercicio mismo de la práctica pictórica. La consecuencia de todo ello es un ejercicio pictórico dentro de lo que se ha denominado la pintura expandida.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

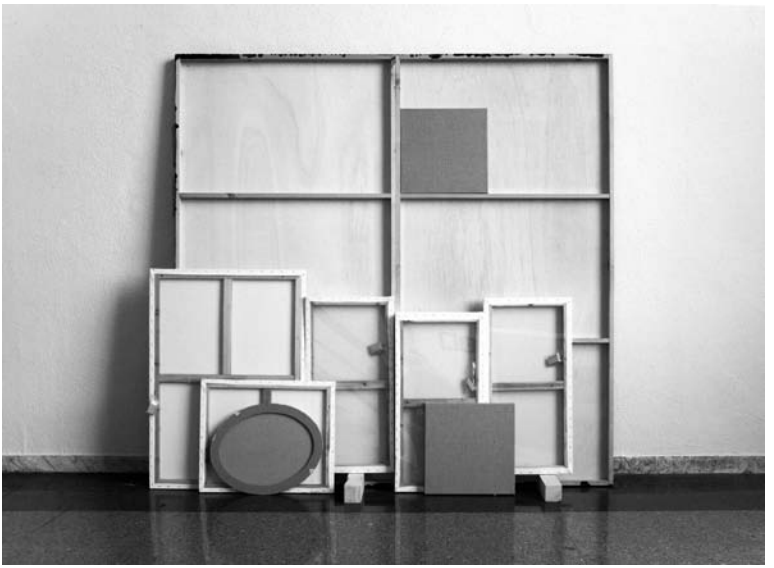




Figura 4 · Irma Álvarez-Laviada. *Preferiría no hacerlo*.
Instalación (2013).
Figura 5 · Irma Álvarez-Laviada. *The Reason*.
Impresión digital sobre papel 110 × 110 cm. (2012).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





Figura 6 · Irma Álvarez-Labviada. *Procesos*, Pintura industrial sobre tela. 165 × 165 cm (2010).
Figura 7 · Irma Álvarez-Laviada, *Procesos*, Pintura industrial sobre tela. 165 × 165 cm (2010).

Arte Contemporánea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

El continuo cuestionamiento del vacío sirve para reflexionar sobre el proceso creativo donde opera con los modos de hacer y también con los sentidos que adquiere el vacío. Esto da como resultado tres estrategias creativas que se desarrollan como series: desdoblamiento y oposición; verso y reverso; saturación y negación.

Vemos también que el planteamiento gira en torno a la yuxtaposición de elementos que si bien no son opuestos, si acotan una acción o un espacio en el que transcurre el acto creativo, unas ves de orden físico, otras más visual, tal y como quedan nombrados en la denominación de las series. Se trata del espacio creativo que hay entre la doblez o el desdoblamiento de la tela y su oposición a una mirada frontal en el bastidor; el verso y el reverso de la tela donde se ejerce la pintura; y la saturación cromática de la tela y la negación de la misma al ser ocultada a la mirada por la capa de pintura que la cubre.

Referencias

Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bordes Manantial, Buenos Aires.

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. Diputación de Pontevedra. Vigo-Pontevedra.

Greenberg, Clement (1979) *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Gustavo Gili, Barcelona

Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2006) *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Institució Alfons El Magnánim, Diputació de Valéncia. Valencia.

Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.

Meana, Juan Carlos (2011) *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras — CSO'2011 2011, Facultade de Belas Artes. Lisboa.

Meana, Juan Carlos (2012) *El cuerpo ausente: De la negación del cuerpo al espacio deshabitado*. Revista *:Estúdio* no 4, *Corpo*. Centro de Investigaçao em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISSN 1647-6158, pp. 154 a 159. Lisboa 2012.

Lacan, Jacques (2010) *El Seminario 11. Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis 1964*, Paidós, Buenos Aires.

Nasio, Juan David (1993) *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Barcelona: Gedisa.

Navarro de Zuvillaga, Javier (1996) *Imágenes de la perspectiva*. Siruela, Madrid.

Steiner, George (2004) *Nostalgia de absoluto*. Siruela, Madrid.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um "locatário da cultura"

Notes on Paulo Nazareth as a "culture's lessee"

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO*

Artigo completo enviado a 20 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professora universitária e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Escola de Belas Artes — Av. Antônio Carlos, 6627. Campus Pampulha. Belo Horizonte, Minas Gerais. Cep: 31270-901. Brasil. E-mail: mcfv@ufmg.br

Resumo: O objetivo desse artigo é refletir criticamente sobre obras do artista brasileiro Paulo Nazareth, considerando sua atuação artística como uma prática cultural e relacional, e aproximando o artista do etnógrafo. Andarilho, performático, saindo do bairro Palmital, periferia de Belo Horizonte (MG), Brasil, o artista já percorreu vários caminhos que o levaram à Índia, África, Américas e Europa.

Palavras chave: Estética relacional / etnografia / andarilho.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect critically on works by Brazilian artist Paulo Nazareth, considering his artistic work as a cultural and relational practice, and approaching the artist of the ethnographer. Wanderer, performative, leaving the neighborhood Palmital outskirts of Belo Horizonte (MG), Brazil, the artist has traveled various paths that led him to India, Africa, the Americas and Europe.*

Keywords: *Relational Aesthetics / Ethnography / wanderer.*

Aprender a habitar melhor o mundo

Pode-se aproximar o trabalho do artista Paulo Nazareth daquele de um etnógrafo, pois ambos realizam suas investigações aproximando-se do seu objeto de estudo, sendo que o conjunto de obras resultantes procura abranger uma

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

determinada realidade, por mais multifacetada que ela se apresente. Multifacetada é também a origem de Nazareth: brasileiro, nascido em 1977 na cidade de Governador Valadares, Minas Gerais, ele traz em sua herança familiar traços do negro, do índio, do branco, um caboclo — o Outro. Esses traços aparecem em seu trabalho, em uma busca pela sua própria identidade multifacetada, multicultural.

Paulo é um artista andarilho, performático, e é também um contador de histórias. Desde que começou a caminhar, não parou mais, e é desse caminhar que surge seu trabalho. Paulo é curioso. Persegue aquilo que o intriga. Assim, saindo do bairro Palmital, em Belo Horizonte, já percorreu vários caminhos, que o levaram à Índia, a vários pontos da África, das Américas, da Europa.

O trabalho desenvolvido por Paulo Nazareth aproxima-se da "estética relacional" de Nicolas Bourriaud, proposta pelo autor não como teoria da arte, porque sua preocupação não é a busca de uma origem e de um destino, mas como uma teoria da forma. O crítico discute o conceito de forma como uma "unidade estrutural que imita um mundo. A prática artística consiste em criar uma forma capaz de 'durar', fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo" (Bourriaud, 2009: 149). Nesse sentido, a forma, na arte contemporânea, estaria além de sua forma material, sendo antes de tudo um amálgama, um princípio aglutinante, só adquirindo existência real a partir das interações humanas: "cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito" (2009: 31). Nesse sentido, a arte atual, de tendência relacional, se inspiraria nos processos que regem a vida cotidiana, não havendo um suporte dominante, pois o meio escolhido seria apenas o modo mais apto para formalizar certas ações, certos projetos.

Cadernos de África

Buscando sua identidade, em *Cadernos de África* (2013) Nazareth decidiu retraçar a rota dos escravos, percorrendo vários milhares de quilômetros de Joanesburgo a Lyon. No dia a dia ele criou uma obra de arte como um relato de viagem, pintando a "pele com suco de Genipapo azul-preto como um *Blackman* antes de ir para a África". Nazaré combina os talentos de artista, artista de rua, poeta e antropólogo. Ele realiza atos simples, ordinários, descobrindo-os através do contato com as pessoas que encontra pelo caminho.

No projeto *Cadernos de África*, Nazareth declara como objetivos (Figura 1):

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Paulo Nazareth, 2012: *Eu não vou te roubar.* Palmital — Santa Luzia — MG / Brasil.

SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM ÁFRICA IN MY HOME] — PALMITAL A, setor 7, SANTA LUZIA / MG — BRASIL — CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA — SABER O QUE HÁ DE MINHA CASA EM EUROPA — SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA --- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME --- KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME --- KNOW WHAT THERES IS FROM AFRICA IN EUROPA --- KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME] SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA

Quando realizou sua "viagem", não sabia o que iria encontrar. O resultado dessa improvisação intencional foi uma espécie de mapa que traçou do seu percurso, através de rótulos de garrafas de água mineral que foi recolhendo pelo

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 2 · Paulo Nazareth. *Coleccion de Aguas de Africa* (*12a Bienal de Lyon*), técnica mista, dimensões variáveis, 2013. Fonte: Mendes Wood DM.

caminho. A água, de uma certa maneira, conecta todos os povos por ser um elemento essencial para a sobrevivência, sendo que cada qual a trata de uma forma diferente, baseada na sua abundância ou escassez. Com essa obra, Nazareth trata da memória cultural dos lugares por onde andou, trazendo na sua bagagem signos que foi coletando pelo caminho, ressignificando-os a partir do seu olhar e das relações entre eles.

Os rótulos de garrafas de água foram instalados diretamente sobre o chão de uma sala na Bienal de Lyon, formando uma espécie de mapa, mas seguindo uma ordem ditada por afinidades entre eles, segundo o artista (Figura 2). Também tampas de garrafas de água e um galão azul escuro fazem parte da instalação. Azul é a cor predominante no trabalho, que remete aqueles de outros artistas, como Lotus Lobo, Jac Leirner, Andy Warhol e Damien Hirst, nos quais rótulos ocupam papel central, e todos eles ligados a uma linhagem de artistas que se apropriam de materiais impressos de segunda mão, incluindo Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Max Ernst, Robert Rauschenberg, entre outros.

A apropriação de imagens e materiais preexistentes é uma estratégia que tem caracterizado grande parte dos trabalhos produzidos desde a década de 1960, época em que a arte culta e a cultura de massa estabeleceram um diálogo que teria muitos desdobramentos. A prática da apropriação é aproximada, por Hal Foster, do conceito de "mito" de Roland Barthes: "[O mito] é construído a partir de uma cadeia semiológica que já existia antes: é um *sistema semiológico de segundo grau*. Aquilo que é signo... no primeiro sistema se torna

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · Lotus Lobo. *Rosa de Ouro.*
Da estamparia litográfica.

um mero significante no segundo" (Barthes *apud* Foster, 1996: 221). É através desse jogo entre significante e significado que artistas como Lotus Lobo produzem suas obras.

Lotus apropria-se de rótulos e marcas da estamparia litográfica industrial mineira (Figura 3), em trabalhos que remetem a uma memória cultural, já que as marcas e os rótulos, produzidos na primeira metade do século XX em Minas Gerais, eram desenhados num "disaim caipira", termo usado pelo pesquisador e artista Márcio Sampaio, para se referir a um tipo de *design* que mistura um gosto caipira e formas cultas, engendrando imagens brasileiríssimas. Segundo Sampaio, "sobrepondo-se à categoria do *kitsch*, essas imagens correspondem a um dos aspectos mais interessantes do processo antropofágico, que mais uma vez se manifesta no quadro da arte mineira" (s/d), referindo-se também ao trabalho dos entalhadores que decoravam altares e retábulos das igrejas coloniais mineiras. Nelas, eram usadas referências provenientes de álbuns de repertório visual barroco e rococó, trazidos da Europa. Também os desenhistas das oficinas litográficas partiam de modelos das escolas bávaras e italianas (com resseonâncias neoclássicas e rococós, *art-nouveau*, estilo império e góticas) que eram por eles assimiladas e transformadas, na criação de um estilo local (Sampaio, s/d). Através de um processo de apropriação, foi nascendo um estilo híbrido que unia a arte culta a uma visualidade nitidamente popular na criação dos rótulos e das embalagens litográficas.

Os trabalhos de Lotus Lobo com as marcas da estamparia litográfica industrial mineira, tal qual os *ready-mades* assistidos de Marcel Duchamp, ilustram a proposta de que o trabalho de um artista consiste essencialmente na montagem

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

de materiais preexistentes, que podem perfeitamente ser prefabricados (Wilson, 1975: 6). "A recriação desses rótulos, através de repetições, de superposições, da transformação das cores e das formas litográficas, constitui a maior inovação artística de Lotus Lobo" (Ribeiro, 1997: 217). Através das suas impressões, Lotus discute a linguagem gráfica, e também a linguagem da gravura: são impressões de impressões, já que as marcas, que eram originalmente criadas para serem rótulos de produtos, foram mais tarde apropriadas por Lotus, transformando-se em obras de arte.

Também Jac Leirner lançou mão de material impresso de segunda mão, ao criar a instalação "Nomes" na 20ª Bienal de São Paulo, em 1989, um acúmulo de sacolas plásticas coletadas durante suas viagens por diferentes países, trazendo marcas comerciais impressas. As sacolas foram costuradas umas às outras e revestidas com espuma acrílica, recobrindo todo o cômodo de 1150 × 495 centímetros. São signos da cultura cotidiana do consumo, poetizados por ela, e que envolvem o espectador, que "entra" na instalação. Guy Brett comenta, no catálogo da 20ª Bienal de São Paulo, que a artista "não está juntando coisas para chegar a uma uma imagem finita e preexistente, ou a uma sensação estética 'abstrata' [...]", mas que ela "propõe uma nova definição da poética, um tipo de intervenção que modifica os padrões de espaço e de tempo em que nós, e os objetos, nos movemos. Uma nova maneira pela qual a vida pode vitalizar a arte ou a arte revelar a vida" (1989: 169).

Tanto os trabalhos de Lotus Lobo quanto aqueles de Jac Leiner remetem à obras de Andy Warhol, como a emblemática *Brillo Box*. Arthur Danto comenta que "nada precisa marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de *Brillo* do supermercado" (2006: 16). O que as diferencia é a intenção do artista, que ao escolher a caixa de *Brillo*, remete ao *ready-made* duchampiano, ou seja, à "arte como ideia" e não como produto visual. A prática da apropriação está presente também na obra de Damien Hirst, quando o artista lança mão de embalagens e rótulos de medicamentos na obra *Pharmacy Wallpaper*, de 1998, criado para o restaurante *Pharmacy*, em Londres. Hirst adota uma atitude provocativa ao associar textos oriundos da Bíblia, que formam os títulos sob os quais se encontram embalagens de medicamentos, pílulas e comprimidos.

Paulo Nazareth bebeu nessa mesma fonte, e como "*locatário da cultura*" que é, lançou mão de rótulos preexistentes, para com eles compor seu "mapa" da água. Essa sua ênfase no cotidiano aponta para o fato de que "hoje, o cotidiano se apresenta como terreno mais fecundo do que a 'cultura popular' — forma que só existe em relação e oposição à 'alta cultura'" (Bourriaud, 2009: 65). Com essa colocação Bourriaud constata que a antiga

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

oposição entre alta cultura e cultura popular pode estar sendo ultrapassada pela arte atual, na sua ênfase no cotidiano. Ou seja, nesse contexto talvez já não haja nenhuma contradição entre alta e baixa cultura, já que os artistas têm abarcado, de uma maneira mais ampla, a cultura, sem preocupações dessa natureza.

O autor afirma ainda que se ontem o artista se interessava pelas relações internas do mundo artístico, "numa cultura modernista que privilegiava o 'novo' e convidava à subversão pela linguagem", hoje, a ênfase recai sobre as relações externas numa "cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da 'sociedade do espetáculo' (2009: 43). Discutida por Guy Debord, a "sociedade do espetáculo" seria uma "sociedade em que as relações humanas não são mais 'diretamente vividas', mas se afastam em sua representação 'espetacular' (Bourriaud, 2009: 12). Porém, Bourriaud discute o pensamento de Debord, pontuando que

> *ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que se devia 'realizar' concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformiza*ção dos comportamentos (2009: 12-13).

Seria uma questão de "*aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica" (Bourriaud, 2009: 18). Ou seja, "as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista" (Bourriaud, 2009: 18). As obras de artistas como Paulo Nazareth podem ser aproximadas dessa ideia, onde o artista torna-se uma espécie de *locatário da cultura*, termo usado por Michel de Certeau, quando o autor discute a "invenção do cotidiano" (1994).

Conclusão

Acima de tudo, é, pois, através da relação do artista com o cotidiano e com o outro que os trabalhos de Nazareth podem ser lidos, produzindo significados. Trata-se de um indivíduo que em seus caminhos pelo mundo busca resposta às suas indagações e nos oferece um material poético e político instigante, decorrente dessa busca por signos que façam sentido nesse "melting pot" contemporâneo em que vivemos. Sua contribuição para a arte contemporânea é

relevante, já que o artista atua em um nível ordinário, cotidiano, estabelecendo contatos com o outro, e buscando sensibilizá-lo para questões presentes no mundo atual.

Referências

Bourriaud, Nicolas (1989) *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009. Catálogo da XX Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo.

Certeau, Michel de (1994) *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

Danto, Arthur C. (2006) *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, Odysseus.

Foster, Hal (1996) *Recodificação*. Arte, espetáculo, política cultural. SNao Paulo: Casa Editorial Paulista.

Ribeiro, Marília Andrés (1997) *Neovanguardas*: Belo Horizonte — anos 60. Belo Horizonte: C/Arte.

Sampaio, Márcio. (s/d.) "Primeiríssima qualidade (anotações sobre a Litografia em Minas Gerais)." In *Memória da Litografia em Minas Gerais*.

Taylor, Diana (2013) *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Trad: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Wilson, Simon (1975) *A Arte Pop*. Barcelona: Labor.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Adriana Maciel: arquiteturas da pintura

Adriana Maciel: Painting's architectures

MARILICE CORONA*

Artigo completo enviado a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professora universitária e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Instituto das Artes. Rua Senhor dos Passos, 248. CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a representação da arquitetura na pintura da artista brasileira Adriana Maciel assim como os desdobramentos do uso desse motivo no desenvolvimento de sua obra.
Palavras chave: pintura / arquitetura / espaço / representação.

Abstract: *This article aims to analyze the representation of architecture in painting by Brazilian artist Adriana Maciel as well as the consequences of the use of this motif in the development of his work.*
Keywords: *painting / architecture / space / representation*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Introdução

Este artigo tem como objetivo circunscrever alguns aspectos que se evidenciam na obra da artista brasileira Adriana Maciel. Adriana nasceu em Belo Horizonte (1964), mas já há alguns anos reside e trabalha na cidade do Rio de Janeiro. A artista formou-se, em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 1991, tendo freqüentado, de 1994 a 1995, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Seu trabalho é predominantemente em pintura sendo que, de alguns anos para cá, a artista vem estendendo sua pesquisa ao campo da fotografia e do vídeo. Adriana começa sua atuação profissional no início dos anos 90, participando de vários salões brasileiros de importância

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

bem como, de mostras coletivas e individuais. Em 2008 recebeu o prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea 2007-2008.

Meu encontro com a obra de Adriana se deu no ano de 2001. Naquela época eu estava em meio a minha pesquisa de mestrado, cujo tema centrava-se na convencionalidade dos sistemas de representação do espaço em pintura. Esse encontro fora uma grata surpresa, pois, o trabalho de Adriana tratava de questões que me eram caras: a representação do espaço arquitetônico em pintura, o vazio e o espaço da memória.

1. A pintura de arquitetura e a arquitetura da pintura

Para quem investiga a convencionalidade dos sistemas de representação como discursos da pintura, a representação da arquitetura apresenta-se como motivo ideal. Pode-se dizer que a imagem arquitetônica evoca três espécies de espaços, três eixos que, a meu ver, entrelaçados, constituem a obra: o espaço da memória, o espaço da história e o espaço estético.

1) O Espaço da Memória. Este espaço diz respeito ao universo íntimo do artista, àquelas imagens que o cercam e que são referências pessoais, afetivas. Imagens que desencadeiam novas imagens. Imagens que deverão ser *transferidas* para o campo da pintura e transmutadas. Refere-se aos documentos de trabalho do artista. Costumo dizer que são a energia vital da obra; aquilo que lhe confere singularidade.

2) O Espaço Histórico: Aqui se estabelece o diálogo com a história da pintura e suas convenções. Revisitar a história permite a formulação de novas perguntas e o resgate de imagens ou motivos representacionais.

3) O Espaço Estético: Este espaço seria a zona de confronto e de revisão dos discursos pictóricos. É o espaço de contextualização, entendimento e discussão sobre os discursos da pintura contemporânea. Sempre lembrando que esta discussão perpassa e é levantada pela imagem pictórica.

A partir destes três eixos tentarei uma aproximação das pinturas de Adriana Maciel.

2. O espaço da memória e a memória do espaço

A princípio, observando a estrutura das pinturas de Adriana , levantei a hipótese de que suas imagens de interiores seriam derivadas de registros fotográficos, principalmente devido à construção da luz e ao aspecto de corte fotográfico que apresentam (Figura 1) No entanto, em entrevista com a artista, acabo por

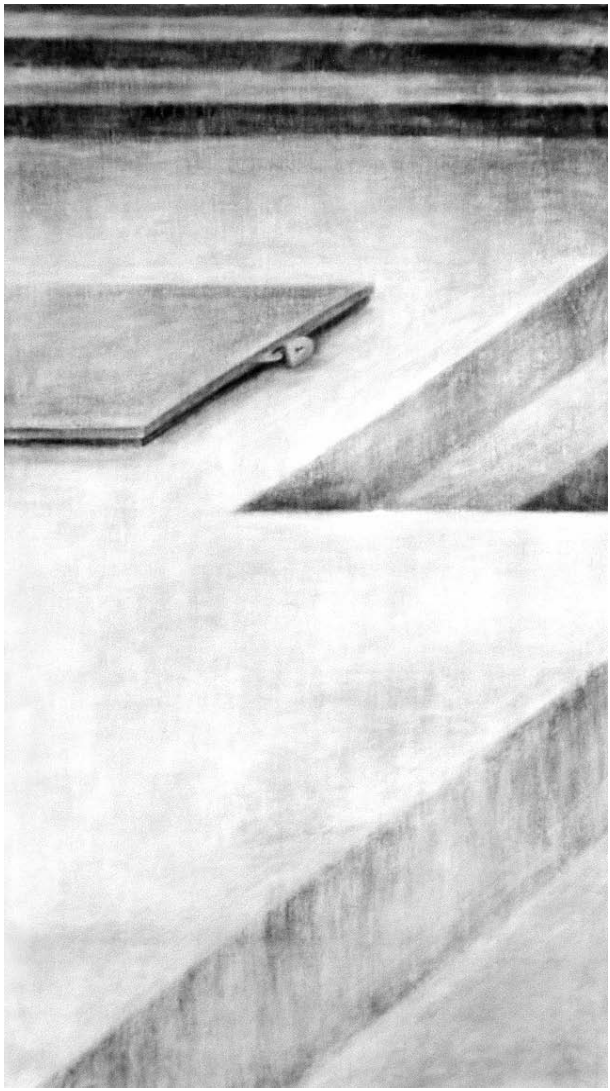


Figura 1 · Adriana Maciel, *S/ título*, (2003), acrílico sobre tela, 200 × 107 cm. Fonte: arquivo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

descobrir outros aspectos em seu processo. As imagens pictóricas de Adriana partem de pequenos croquis, escritos e registros de memória. Muitas vezes são as memórias dos espaços um dia habitados na infância que se tornam os documentos geradores de suas obras. Ao ser indagada sobre a origem da imagem da pintura *S/ título*, 2003 (Figura 1), a artista comenta:

> *O quintal da casa da minha mãe (em BH) , onde resi por aproximadamente 25 anos da minha vida. Possui um alçapão; um buraco no concreto do quintal. A tela exposta em 2004, é quase fiel a este espaço que sempre me intrigou. Era um lugar inacessível, sempre trancado com cadeado, mas sabia desde pequena, que era um grande buraco vazio por ser um reservatório de água que nunca funcionou como tal. Era ótimo para a fantasia: inacessível, perigoso e um absoluto vazio para ser preenchido com toda a imaginação possível. Esta tela poderia ser oriunda de um registro fotográfico. Não inventei, existe. Mesmo assim, é uma tela realizada de memória.*

Importante salientar, também, que seu pai era arquiteto e as imagens e projetos desse campo constituíram tanto o arcabouço imagético da artista como sua experiência sensorial em relação ao espaço. Do ponto de vista da experiência vivida, sabemos da impregnação do espaço arquitetônico sobre o sujeito, dos espaços que habitamos ao longo da vida e de como a lembrança dos acontecimentos habitam estes espaços. Gaston Bachelard já teria ressaltado que a memória não registra as "durações abolidas". Conforme o autor,

> *só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas* (Bachelard, 2000, pp 28-29).

Os antigos, estudiosos da arte da memória ou mnemotécnica, já o sabiam quando sugeriam, como Quintiliano, que

> *para bem recordar um discurso deve-se em primeiro lugar recordar uma construção a mais ampla e variada possível, com pátio, sala de estar, os quartos, os salões, sem omitir as estátuas e outros ornamentos que decoram esses espaço* (Yates, 2007, p.19).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Ou seja, o primeiro passo era imprimir na memória uma série de *loci*, lugares, para em seguida serem alojadas pelo orador, em disposição ordenada, as imagens do discurso.

Adriana ao transmutar em pintura aqueles espaços/memórias que intimamente lhe devastam, oferece-nos uma série de *loci*, de espaços vazios que serão preenchidos com nossas próprias projeções. São nossas memórias e experiências corporais que construirão a narrativa. Não por acaso, a artista lança mão do colorido intenso em favor de uma sutil palheta de brancos. A tela em branco carrega consigo um caráter paradoxal. Ao mesmo tempo em que ela nos remete à ideia de vazio, de lapso, de ausência da imagem, ela é todas as imagens em potência, é possibilidade de aparição. A luz que nos permite visualizar as imagens e as coisas do mundo é a mesma que em sua intensidade é capaz de nos ofuscar, cegar. Do ponto de vista temporal, a mesma luz que dá visibilidade às imagens, através de sua intensidade por longos períodos de tempo, as faz desbotar. Literal e metaforicamente, o tempo descolore as imagens. As fotos antigas e mal acondicionadas são testemunhas. Fotografia e pintura estão implicadas, mesmo que de modos distintos, neste processo de aparição e desaparição. A palheta de Adriana é extremamente rica em sutilezas de tons. "Os brancos são sempre impregnados com outras cores", afirma a artista.

3. Um percurso histórico: o espaço na pintura

Na obra de Adriana não é apenas a memória íntima que é ativada, mas a própria memória da pintura. Escolher a arquitetura como motivo também é uma forma de evocar a sua ocorrência e importância na história da pintura ocidental.

As investigações efetuadas pelos pintores renascentistas italianos para resolver o novo senso de espaço que surgia, bem como a oportunidade de aplicar o método da perspectiva linear descrito por Alberti, levaram esses pintores a compor suas pinturas através da representação de estruturas arquitetônicas. A criação de compartimentos, de sobreposições de ambientes e elementos como colunas, arcos, assim como a inclusão das vedutas que indicavam um prolongamento para o espaço exterior da paisagem, permitiam utilizar o novo sistema e amplificar a sensação espacial.

Na pintura holandesa do século XVII, viu-se surgir, ao lado da natureza-morta e da pintura de gênero, uma outra categoria pictórica denominada Pintura Arquitetônica. Pode-se dizer que este ramo da pintura holandesa situa-se entre a pintura de paisagem e a pintura de cotidiano. "Perspectivas" era o nome genérico atribuído a todo tipo de pintura arquitetônica. Tratam-se de vistas de interiores, sobretudo de igrejas e palácios, e de exteriores, pátios, terraços e jardins, cenas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5









Figura 2 · Johannes Vermeer, *A Leiteira* (1658-60). Amsterdã, Rijksmuseum.
Figura 3 · Johannes Vermeer, detalhe de *A Leiteira* (1658-60). Amsterdã, Rijksmuseum.
Figura 4 · Adriana Maciel, *S/ título* I (1999), acrílico sobre tela, 200 × 150 cm. Fonte: arquivo da artista.
Figura 5 · Adriana Maciel, *S/ título* II (2000), acrílico sobre tela, 110 × 130 cm. Fonte: arquivo da artista.

de ruas e vias urbanas. Conforme Slive (1998: 262), "os pintores do século VXII foram os primeiros a minimizar a importância das pessoas nos cenários arquitetônicos, de forma a acentuar a beleza e a forma das construções, agora temas independentes." As pinturas de Pieter Saenredam , por exemplo, chamam a atenção pelas minúsculas figuras em preto que pontuam e dimensionam o majestoso espaço no qual se encontram, conduzindo nosso olhar para a distância.

A pintura de gênero holandesa, por sua vez, apresenta-nos outra espécie de espaço e será esta uma referência importante à pintura de Adriana Maciel. Se a pintura renascentista italiana irá resgatar os elementos arquitetônicos dos cenários do teatro antigo para criar espaço e profundidade para a representação do corpo e a pintura arquitetônica holandesa faz da arquitetura seu tema principal, representando em escala diminuta a monumentalidade dos espaços públicos, pode-se dizer que a pintura de gênero nos oferece a construção do espaço íntimo. Sendo assim, ao contrário da exacerbação da distância, oferece-nos um espaço quase sem recuo, espaço pouco profundo e próximo ao espectador. Por certo, diferentemente do gênero anterior, o espaço construído, o ambiente interior está a serviço da ação de seus personagens. Postamos-nos como voyeurs de uma cena íntima construída em forma de caixa na qual a parede de fundo, muito próxima a nós, — penso aqui em Veermer, uma referência cara à artista — duplica a própria superfície da tela. Daniel Arasse aponta um aspecto que diferencia as representações de paredes dos interiores de Vermeer da maior parte de seus contemporâneos. Na maioria de suas pinturas, não encontramos aberturas ao fundo que prolonguem o espaço. O artista nos apresenta espaços fechados iluminados por janelas laterais em perspectiva que muitas vezes vemos de perfil (Arasse, 2001 :145). As paredes de Vermeer localizam-se próximas ao espectador. O fundo da caixa de cena avança. Em *A Leiteira* (Figura 2, Figura 3), Arasse ressalta um detalhe curioso que comprovaria a atenção do pintor voltada à importância da superfície pictórica.

> *Vermeer havia pintado, inicialmente, um objeto dependurado à parede, sem dúvida, um mapa. Deixando, finalmente, sobre a parede nua, somente os traços cuidadosamente representados do que estava ali fixado (um prego e um buraco de outro prego arrancado), Vermeer evacua toda informação particular e deixa ver somente, para equilibrar a multiplicação luminosa da natureza morta posicionada sobre a mesa ao primeiro plano, a representação de uma superfície que se apresenta como uma superfície de pintura* (Arasse, 2001 :145)

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

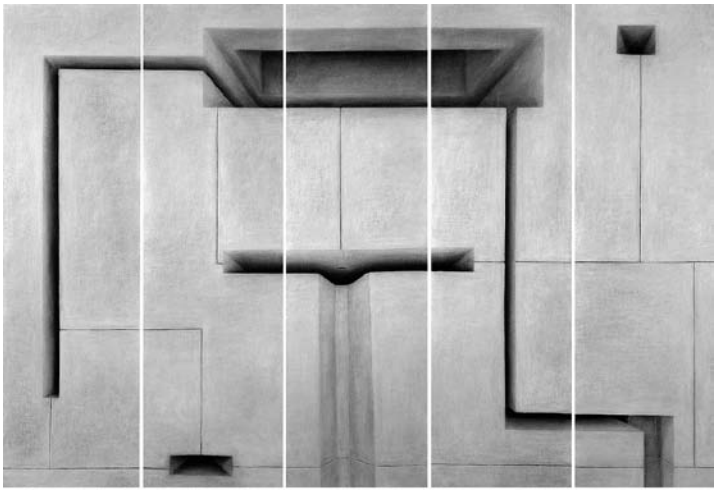
Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Retire-se os personagens e objetos que habitam o espaço e logo poderemos estabelecer relações com a pintura de Adriana. Em suas pinturas do final dos anos de 1990 a artista cria espaços arquitetônicos de interiores vazios pontuados por pequenos objetos solitários (Figura 4). Objetos utilitários que nos remetem a ações cotidianas que nos são bem conhecidas. Solitários evocam a ausência da presença humana. São objetos, também, que intensificam a ideia de receptáculo, de reservatório: uma garrafa, uma caixa, um copo, uma xícara ou outros. Objetos que servem para guardar ou receber coisas . A estrutura espacial, por sua vez, é construída em alguns casos por uma perspectiva oblíqua (Figura 4), mas, na maior parte das vezes apresenta-se em perspectiva frontal. Nesse caso o espaço torna-se menos profundo e a planaridade da pintura torna-se mais evidente (Figura 5). Observando a figura 5, podemos traçar fortes relações com a análise de Arasse sobre parede de fundo de *A Leiteira* de Veermer. Na representação de Adriana tudo fora subtraído, restando apenas os pregos e o tecido branco. Objetos fixados sobre a superfície vertical que intensificam e duplicam a natureza do suporte. Tecido e pregos sobre a parede não estariam metaforizando as especificidades da própria tela que os contém? O plano frontal parece assumir cada vez mais relevância na obra de Adriana apontando para novas questões.

3. A parede e o espaço na e da pintura

A representação da arquitetura e seus elementos estruturais funcionam como um excelente procedimento para discutir a querela modernista sobre a antinomia ilusão-planaridade, sobre o espaço *na* e *da* pintura. Adriana não descarta a representação para discutir a linguagem. A artista discute o espaço pictórico sem recorrer a reducionismos e sem abrir mão de sua dimensão metafórica. A partir de 2003, referências a objetos, ao chão e ao teto são retiradas da imagem. Resta apenas o plano da parede representada e dividida internamente por representações de nichos, reentrâncias, cortes ortogonais e volumes representados (Figura 6). Adriana começa a dividir a tela em polípticos e os cortes, agora reais, reverberam na imagem pintada. A parede onde se encontra o quadro torna-se parte integrante da pintura. De anteparo passivo passa a elemento ativo da composição. Adriana incorpora em seu trabalho o próprio espaço expositivo. Como sabemos, o quadro como objeto (pintura e quadro-limite) apresenta-se indissociável da instituição, do espaço de exposição, da parede do cubo branco. A pintura sempre esteve condicionada aos espaços de sua apresentação. As transformações, ao longo da história, das funções da pintura estão *pari passu* com as transformações ocorridas em seus modos de apresentação. Segundo Krauss,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5





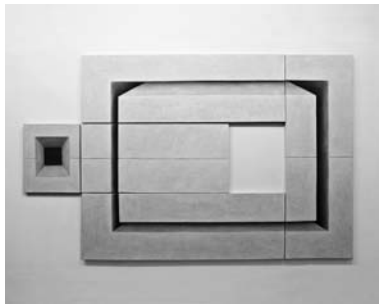


Figura 6 · Adriana Maciel, *S/ título* (2006), acrílico sobre tela, políptico de 5 telas de 193 × 50 cm. Fonte: arquivo da artista.
Figura 7 · Adriana Maciel, *S/ título* (2006), acrílico sobre tela. Fonte: arquivo da artista.
Figura 8 · Adriana Maciel, *Deslocamento* (2010-11), acrílico sobre tela, políptico:1 × (60 × 152 cm) 1 × (60 × 50 cm) 3 × (60 × 180 cm) – área total — 180 × 297 cm. Fonte: arquivo da artista.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *dada sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria tornou-se o significante de inclusão e pode, portanto, ser considerada per se uma representação do que poderíamos chamar de 'exposicidade'* (Krauss, 2002: 41-42).

A história da arte moderna está correlacionada à história da constituição dos espaços de visibilidade da própria arte. Sabe-se que a pintura moderna foi pouco a pouco tomando consciência e posse do espaço de exposição como conteúdo, sendo que a estética da superfície e da autodefinição empreendeu um movimento de distensão entre o limite da tela e a parede. Consciente do espaço que a própria pintura habita, Adriana começa cada vez mais a dialogar com as paredes, os cantos e o chão do espaço expositivo (Figura 7). A profundidade representada simula, através do *trompe l'oeil*, a escavação da própria parede onde o quadro se encontra suspenso assim como fragmentos de telas projetam-se para fora, em direção a sala de exposição. Em *Deslocamento* (Figura 8) a pintura rompe com a estrutura quadrangular do suporte. Uma pequena tela desliza para fora do limite do retângulo. O vazio não é mais representado, o nicho torna-se real. Existe aqui uma ambiguidade perceptiva, pois, ora o branco da parede torna-se buraco, apagamento, lapso da imagem, ora projeta-se para a frente como mais uma tela virgem a ser preenchida. Através dessa nova operação, a artista instaura uma nova série de *loci* no qual deverão ser alojadas, não apenas a memória íntima, mas a história da pintura e sua antiga querela em torno da representação.

Referências

Arasse, Daniel. (2001) *L'ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro. ISBN 2-87660-321-7

Bachelard, Gastón (2000) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0

Krauss,Rosalind (2002) "Os espaços discursivos da fotografia" in: *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1858-6

Yates, Frances (2007) *A arte da memória*. Campinas: Ed. Unicamp. ISBN 978-85-268-0768-6

Obra gráfica de Paulo Chimendes: produção e inserção de 1971 a 1984

Paulo Chimendes' printed work: production and insertion 1971-1984

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo enviado a 20 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professora universitária e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Instituto das Artes. Rua Senhor dos Passos, 248. CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: O presente trabalho busca refletir sobre a produção gráfica do artista brasileiro Paulo Chimendes, sua formação, sua inserção no mercado de arte e os discursos da imprensa ao noticiar seu trabalho.
Palavras chave: Paulo Chimendes / gravura / desenho.

Abstract: *This paper seeks to reflect on the production of Brazilian artist Paulo Chimendes, its formation, its insertion in the art market and the speeches of the press in reporting their work.*
Keywords: *Paulo Chimendes / printmaking / drawing.*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Apresenta-se aqui um pequeno recorte na produção artística de Paulo César Chimendes, do início dos anos 1970 até meados dos anos 1980. Considerando o percurso desse artista brasileiro, nascido em 1953, em Rosário do Sul, no Rio Grande do Sul, como estreitamente ligado ao Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (ALP), este trabalho busca refletir sobre sua produção gráfica, sua inserção no mercado de arte e os discursos da imprensa ao noticiar seu trabalho.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

O Atelier Livre

Recuando aos anos 1950, encontramos no Estado do Rio Grande do Sul certa hegemonia da arte figurativa. Enquanto Max Bill era premiado na 1ª Bienal de São Paulo com a escultura *Unidade Tripartida*, afirmando as tendências construtivas na arte, no sul do país ganham repercussão grupos como o Grupo de Bagé e o Clube de Gravura de Porto Alegre, que buscavam uma linguagem figurativa, com forte inspiração na gravura revolucionária mexicana e em consonância com outras associações dentro e fora do Brasil. É interessante ressaltar que é no Clube de Gravura que ocorre o primeiro curso de gravura de que temos registo no Estado, o curso de gravura em metal ministrado pelo artista gaúcho Iberê Camargo em 1955.

No início dos anos 1960, Iberê Camargo, na época radicado no Rio de Janeiro, de posição independente e gozando de grande prestígio, teve uma série de encontros com a comunidade artística, os Encontros com Iberê (promoção da Secretaria de Educação e Assistência), que veio a constituir o embrião do ALP. Como destaca Maria Amelia Bulhões, "o artista passou a ser uma espécie de ponto de apoio para algumas inquietações locais", entre elas, a reação "contra o rechaço à abstração que se difundia aqui [sul do Brasil], como um processo intencional de resistência à intensa penetração desse movimento no centro do País" (Bulhões, 2012).

A articulação de Iberê com alunos e artistas do sul seguiu mesmo após seu retorno ao Rio de Janeiro, culminando na criação do ALP, cujos primeiros cursos foram na área da gravura. Ainda conforme Maria Amelia Bulhões:

> *O Atelier Livre representava uma alternativa para quem queria estudar arte; no entanto, não se pode dizer que ele rompeu com os cânones da modernidade regional que aqui se desenvolvia. Prova disso é que, em 1964, assumiu como seu diretor Danúbio Gonçalves, um dos líderes da reação contra a abstração* (Bulhões, 2012).

Percurso

O aprendizado artístico de Paulo Chimendes inicia-se ainda aos 13 anos de idade, em 1967, no também bastante jovem ALP, onde estuda desenho com Paulo Peres e Danúbio Gonçalves. Seu precoce talento logo chama atenção dos mestres que o incentivam.

Em 1971, a convite de Danúbio Gonçalves, participa do 5° Salão Cidade de Porto Alegre, onde não passa despercebido. No ano seguinte, Paulo Chimendes, com 18 anos, realiza sua primeira exposição individual, inaugurando a Galeria Atelier Livre da Prefeitura, na recém-instalada nova sede do ALP, na rua Lobo

da Costa. No texto do convite, o mestre xilogravador das *Xarqueadas*, Danúbio Gonçalves, apresenta Chimendes — autêntica prata da casa — com visível entusiasmo, como "alguém acreditado, futuroso e promissor nas artes visuais. (...) autor de categóricos desenhos" e de "talento privilegiado" (Gonçalves, 1972).

Na ocasião, Chimendes apresenta desenhos em bico de pena, ligados ao tema da guerra, em traços fortes que exploram volumes e contrastes com o branco do papel. A exposição é bastante divulgada pela mídia local, mas boa parte das matérias publicadas, embora efetivamente divulgue o trabalho de Chimendes, antes de se deter nos aspectos formais de sua obra, traz uma ou outra informação sobre sua precocidade, suas origens, ou mesmo seu cabelo *black power* ou faz referência à bolsa recebida da Caixa Econômica Estadual para estudar no Atelier Livre e às suas ocupações diárias divididas entre os estudos regulares, o ALP e o auxílio ao pai numa banca de revistas, informações um tanto irrelevantes em páginas especializadas.

Ainda em 1972, Chimendes participa da coletiva Três Artistas Negros, no Teatro de Câmara de Porto Alegre, junto com Maria Lídia Magliani e J. Altair. Nos anos seguintes, participa de numerosas exposições. No ano de 1973, expõe em coletivas do Atelier, na 1ª Feira Anual de Artes Plásticas de Rio Pardo (RS), em Florianópolis e em Kanasawa, no Japão. No mesmo ano, é convidado para integrar um álbum de desenhos e gravuras lançado pela Galeria Gerdau e estuda gravura em metal com Paulo Peres. Em 1974, Chimendes mostra seus trabalhos em várias coletivas e recebe o 5º prêmio do III Salão do Jovem Artista (desenho), além de novamente integrar um álbum de desenhos da Galeria Gerdau.

Em 1975, conquista o 4ºquarto lugar em desenho no IV Salão Universitário de Arte, promoção do Diretório Estadual de Estudantes, mesma entidade que funda a galeria Sete Povos e convida Paulo Chimendes para a coletiva de inauguração. Noticiando o Salão, o Diário de Notícias comenta que os desenhos de Chimendes "estão cada vez mais seguros, mais limpos, mais objetivos e também mais contundentes. É gratificante se observar o desenvolvimento, a maturidade e a evolução dos trabalhos desse moço" (Diário de Notícias, 1975). Começa a estudar litografia com Danúbio Gonçalves.

Sua segunda individual ocorre em 1976, na galeria Sete Povos, onde Chimendes apresenta novamente uma série de desenhos em bico de pena, agora com detalhes em ecoline em cores escuras. Surgem personagens que se tornam frequentes em seu trabalho: figuras calvas, com grandes cabeças e corpos arredondados, assemelhadas a fetos, geralmente sem mãos nem pés. O texto do fôlder/convite da exposição de desenhos é novamente de Danúbio Gonçalves. Conforme Gonçalves, Paulo Chimendes possibilitou a seus professores "observar

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

a transformação ou evolução de seus desenhos. Personalidade envolvida por técnica paciente, minuciosa, sem pressa, bem elaborada, onde o bico de pena borda preferencial desempenho". Comenta, ainda, que a obra do artista "está melhor amadurecida, com maior depuração gráfica e economia dos componentes" (Gonçalves, 1976).

Esta segunda exposição também ganha espaço na imprensa local. Antonio Hohlfeldt, usando o pseudônimo de Antonio de Campuoco, escreve no Correio do Povo que "a atual exposição de Paulo Chimendes deve ser visitada. É a oportunidade que temos de acompanhar, de perto, a evolução de um jovem talento" (Campuoco, 1976). Décio Presser, em sua coluna na Folha da Tarde, observa que "quatro anos após sua primeira individual, Paulo Chimendes chega à segunda com a descoberta de novos elementos que enriqueceram seu desenho, através da simplificação dos elementos e de uma precisa elaboração" (Presser, 1976).

Em 1976, o artista volta a estudar gravura em metal com Paulo Peres e cursa xilogravura com Anna Amélia, durante o 10º Festival de Ouro Preto (MG). Seus trabalhos são expostos em salões (V Salão do Jovem Artista e 1º Panorama de Artes de Caxias do Sul) e integra feiras de arte (Rio Pardo e Santa Maria). A produção é intensa a partir de 1977, quando recebe menção honrosa em gravura no VI Salão do Jovem Artista. Em suas imagens, as figuras ganham expressividade pelas deformações, os olhos são destacados. Por vezes, flutuam no espaço, mas, em sua maioria, expressam impossibilidade de ação, têm mordaças, estão atadas por cordas; noutras, o contraste é acentuado pelo uso de elementos soltos ao fundo da composição. São frequentes rostos com olhares/expressões de perplexidade, que parecem indagar o espectador (Figura 1), algumas apresentam gestos de mãos que parecem reforçar angústia e/ou sofrimento. É importante lembrar que o país se encontra, então, em plena ditadura militar; vivem-se os difíceis (e longos) anos de censura e repressão, nos quais pessoas desapareciam sem explicação.

Ganhando em contundência, os "personagens" passam a ser "dissecados". Chimendes expõe ossos e vísceras, suprime ou lacera cérebros. Surgem estranhas toucas (crânios), que deixam vislumbrar o que escondem, assemelham-se a malformações ou apenas máscaras. As litografias, em geral pretas ou marrons, com uma só impressão, têm composição simétrica, com equilíbrio central e foco de atenção concentrado na expressividade das mãos e dos olhos. A figura humana domina a composição, os demais elementos perdem relevância; tudo o que resta além do "personagem" é a linha do horizonte (Figura 2).

Chimendes participa de salões como o Salão Nacional de Belo Horizonte e o Salão de Desenho do Museu de Arte do Rio Grande do Sul — MARGS) e tem

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5







Figura 1 · Paulo Chimendes (1979). Litografia, 23 × 34 cm.
Figura 2 · Paulo Chimendes. 1980. Litografia, 23 × 32 cm.
Figura 3 · Paulo Chimendes (1981). Litografia, 41 × 49 cm.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

obras circulando em coletivas das principais galerias da cidade (Centro Comercial, galeria do IAB e Eucatexpo). É artista convidado para a I Mostra do Desenho Brasileiro (Curitiba, PR), em 1979. Recebe o prêmio do concurso Igel de Litografia com uma série de rostos (figura 3). Na ocasião, afirma que a figura humana é o tema central da sua proposta, "quer estudá-las como gente simplesmente ou em função da realidade social nada legal que a maioria suporta" (Zero Hora, 1980).

O constante aprendizado continua. Chimendes realiza curso de pintura com Fernando Baril. Participa de feira de gravura organizada pala Associação Chico Lisboa (Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, fundada em 1938). Em seu trabalho, aparecem sorrisos ferozes (Figura 3). As litografias, anteriormente monocromáticas, começam a ser impressas com duas ou mais cores: preto e vermelho, preto e cyan, verde-musgo e laranja. Há um grande cuidado no vigor dos tons, o desenho linear se mesclando à densidade das chapadas.

Utilizando-se especialmente da gravura como forma de expressão, um gênero múltiplo com menor valorização mercadológica, apesar da intensa participação em salões, tem pouca penetração nas galerias mais importantes. Produzindo uma arte pouco rentável que é exposta em locais alternativos, como bares, discotecas e saguões de teatros, sem aura de qualidade e exclusividade, não amplia sua circulação no mercado de arte. A atividade de técnico impressor apresenta-se como possibilidade financeira.

Em 1982, mesmo ano em que faz a reimpressão póstuma de tacos originais de Faria Vianna, recebe prêmio aquisição na V Mostra Anual da Gravura Cidade de Curitiba e participa da coletiva Seleção Verde-Amarelo, no MARGS, exposição comemorativa dos 25 anos de existência autônoma do Museu que utilizou a motivação da Copa do Mundo para mostrar os craques no desenho contemporâneo no Estado.

Em 1983, Chimendes encontra-se desestimulado pelo ambiente artístico local, mas, no ano seguinte, retoma a produção e participa de eventos significativos, como a Campanha Artistas Pró-Diretas. Suas obras, mesmo quando buscam penetrar nos dramas do homem, apresentam uma expressividade que suplanta a crítica social. Seus traços permanecem vigorosos em imagens despidas dessas preocupações. O artista concentra-se na solução de questões formais e expressivas. A linguagem abstrata começa a emergir aos poucos na ampliação dos elementos gráficos que se mesclam às figuras em desenhos ricos em texturas e tonalidades (Figura 4). Suas personagens, antes constantes, começam a ser deixadas em segundo plano ou suprimidas, como ocorre na gravura feita para o álbum de gravura *Os Impressionantes* (Figura 5).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Inserção e legitimação

Dentro do profícuo período abordado, Paulo Chimendes ganhou bastante destaque, sua obra recebeu muitos e importantes prêmios, mas encontrou mais espaço de nos circuitos alternativos. Vários fatores parecer ter contribuído para uma menor permeabilidade do chamado grande mercado à sua arte, desde preconceitos sociais e étnicos a instâncias de formação e escolhas formais e técnicas.

Conforme nos aponta Pierre Bourdieu, as instituições universitárias constituem instâncias mais fortes de legitimação (Bourdieu, 1982: 126-8), enquanto outras instituições de ensino, como o Atelier Livre, mesmo tento sido fundamental na divulgação e no ensino da gravura no Estado, apresentam maior dificuldade de reconhecimento como instâncias qualificadoras. A inserção da produção em espaços de pequena repercussão, em instituições periféricas ou mesmo em eventos específicos da área gráfica também não contribui na legitimação da produção.

Segundo Howard Becker "o ato cuja realização marca uma pessoa como artista, é uma questão de definição conceitual" (Becker, 1977: 209). Na divisão de trabalho, que ocorre na produção de arte, algumas atividades são consideradas artísticas (as que exigem o dom ou sensibilidade do artista) enquanto as demais são consideradas inferiores (as atividades manuais, executadas pelo pessoal de apoio). A atuação em serviços de apoio, como a atividade de impressor, também poderia dificultar o reconhecimento artístico.

Não se pode negar que o território das artes plásticas, refletindo outros setores da sociedade brasileira, constituía-se então como templo das elites brancas, cultas e originárias das classes hegemônicas. Por vezes, o negro seria visto como uma pessoa a ser protegida, numa sutil forma de remorso residual no descendente do senhor de escravos. O apoio ao "rapaz esforçado" fica evidente no discurso do noticiário da imprensa gaúcha sobre Paulo Chimendes.

Encontramos comentários como o do Correio do Povo no qual "Paulo é uma espécie de sujeito muito ocupado: de manhã, ele trabalha, cuidando da banca de revistas e jornais que seu pai tem. De tarde, estuda afiadamente no Atelier Livre da Prefeitura, e de noite, torna a estudar, mas então, o curso supletivo" (Correio do Povo, 1976). Ou seja, o redator mostra-se apiedado do menino humilde, procura torná-lo simpático aos leitores, exaltar seu empenho. Isso é uma forma de paternalismo, visto que não se indagaria um rapaz classe média e branco se ele, além de aprendiz artista, tivesse alguma ocupação "séria". Zero Hora também adota o tom paternal: "Paulinho sabe como é importante seu trabalho nas artes, mas jamais dispensa os estudos, pois entre seus planos está seguir arquitetura" (Zero Hora, 1972).

Décio Pressere Antonio Hohlfeldt, profissionais experientes, não caem nessas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



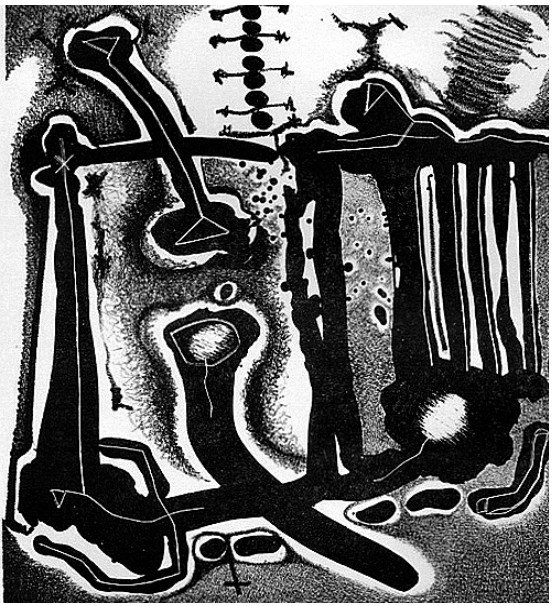


Figura 4 · Paulo Chimendes (1983).
Desenho, 23 × 26 cm.
Figura 5 · Paulo Chimendes (1984).
Litografia, 18,5 × 16,5 cm.

armadilhas. Seus textos se detêm na entrevista com o artista ou na análise formal da obra. Eles dispensam a Chimendes a mesma atenção que conferem aos demais artistas, sem buscar protegê-lo ou mobilizar "bons sentimentos" do público.

Ainda em 1980, já com um percurso consolidado, Paulo Chimendes é alvo das "boas intenções" dos jornalistas. Em Zero Hora, ao noticiar uma premiação de Chimendes, o redator frisa que essa honraria não subiu à cabeça do artista, que continua simples e humilde; "a simplicidade, contudo, imediatamente rouba-lhe o mérito do feito, para que possa transferi-lo às pessoas em geral" (Zero Hora, 1980). O preconceito se estende também a exposições que, mesmo que divulguem a obra de Chimendes, o fazem em contexto específico, como ocorre em Três Artistas Negros (1972), considerando expressões tão distintas então reunidas apenas pelo critério racial (Chimendes, Maria Lídia Magliani e J. Altair), uma forma sutil de segregação.

Conforme observa Lúcia Santaella: "Os produtos artísticos sempre estiveram e continuam estando sob o poder e para usufruto das classes privilegiadas e opressoras". (Santaella, 1980: 17). Dessa forma, a classe dominante geraria uma cultura dividida. Até os anos 1980, no Brasil, poucos artistas negros venceram esse bloqueio ideológico e galgaram posições no espaço consagratório.

Paulo Chimendes desenvolvia um trabalho quase sempre à margem dos espaços legitimadores e buscava alternativas para a veiculação de uma técnica pouco trabalhada no mercado de arte (gravura). Ao privilegiar os espaços ditos alternativos, esses mesmos espaços passaram a contar pontos desfavoráveis no currículo do artista (para o "grande circuito"). Além disso, acostumado a uma Porto Alegre onde existiam colunas diárias de arte e amplos espaços para a divulgação da produção visual, Paulo Chimendes mantinha todos os seus esforços na criação artística, enquanto, cada vez mais, para se inserir nos espaços de divulgação mantidos pela imprensa, o artista (ou candidato a artista) necessitava dedicar-se a um efetivo trabalho de promoção pessoal, no qual, por vezes, pouco importava a produção, valendo mais as ligações influentes que podiam ser estabelecidas.

Por último, mas não menos importante, cabe destacar que a reduzida inserção no mercado também foi consequência, em boa parte, do preconceito do público comprador em relação às obras de arte sobre papel, especialmente gravura. Como menciona Angélica de Moraes no catálogo *Gravuras — Compreensão e Conservação*, desde os pioneiros dessa técnica no país, no início do século, foi cumprida uma longa trajetória para equiparar a gravura às demais expressões artísticas. O mercado custou a reagir frente à enorme e importante produção realizada desde Osvaldo Goeldi e Carlos Oswald, por exemplo, na primeira

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

década do século XX. Mesmo conquistando o prêmio internacional da Bienal de Veneza de 1958, Fayga Ostrower continuou forçada a fazer baixas tiragens (Moraes, 1984: 38). A consagração de Ostrower no exterior, então não igualada por qualquer outro artista em nenhuma das modalidades de produção visual, não bastou, na época, para despertar o interesse dos *marchands*.

Paulo Chimendes ainda reside em Porto Alegre, onde trabalha e mantém uma expressiva e vigorosa produção artística. Tendo atuado junto ao grupo local de litógrafos MAM, posteriormente integrou a Oficina 11 e hoje é responsável pela oficina de Litografia do Museu do Trabalho. Realizou, em 2010, uma grande exposição de desenhos no Paço Municipal de Porto Alegre.

Referências

Becker, Howard S. (1977) *Uma Teoria da Ação Coletiva*. R.J.: Zahar.

Bourdieu, Pierre (1982) *A Economia das Trocas Simbólicas*. S.P.: Perspectiva.

Bulhões, Maria Amelia Bulhões (2012) *Ainda pouco conhecido, Atelier livre completa 50 anos* [Consult. 2012-08-26] Disponível em <URL: http://www.sul21.com.br/jornal/anda-pouco-conhecido-atelier-livre-completa-50-anos-de-atividades/>

Campuoco, Antonio (1976) *Correio do Povo*, "Paulo Chimendes, na busca de nova figuração, procura seu caminho," 11/06/1976 .

Diário de Notícias (1975) 31 de outubro, p. 4.

Gonçalves, Danúbio (1972) *Desenho — Paulo Chimendes*. Texto de apresentação, convite de exposição.

Galeria Atelier Livre, Porto Alegre.

Gonçalves, Danúbio (1976) *Texto de apresentação, convite da exposição*, Porto Alegre, Sete Povos Galeria de Arte- DEE/RS.

Moraes, Angélica (1984) *Gravuras — Compreensão e Conservação*. Catálogo, Cambona Centro de Arte. P. A.

Moraes, Angélica e Salvatori, Maristela (1984) *Paulo Chimendes*. Monografia realizada em curso de especialização. PUCRS.

Presser, Décio (1976) *Folha da tarde*, 11/06/1976.

Santaella, Lúcia (1980) *(arte) & (cultura) Equívocos do Elitismo*. S.P.: Cortez.

Zero Hora (1980) 2° caderno, Roteiro, 04/12/1980, página 2.

Zero Hora (1972) "Paulinho no atelier livre," 25/05/1972.

Agradecimento/apoio: Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — PROPESQ/UFRGS (Programa de Fomento à Pesquisa) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul — FAPERGS (Auxílios à Participação Individual em Eventos Científicos — APE).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

A Coisa em Si do Viver a Arte de Oriana Duarte

The Thing in Itself of Living Art Oriana Duarte

ORLANDO MANESCHY*

Artigo completo enviado a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Brasil, Par académico externo da Revista Estúdio. Artista visual, curador independente e professor pesquisador.

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

Resumo: Neste artigo iremos abordar a obra A Coisa em Si e seu desdobramento em O Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si — Belém, para refletir sobre seus procedimentos e questões ativadas nesses trabalhos, a partir da formulação operações artísticos-performáticas, com as quais a artista opera.
Palavras chave: Performance / corpo / Arte Brasileira / Oriana Duarte.

Abstract: *In this article we discuss the work the thing itself and its deployment in The Souvenirs Cabinet of the Thing in Itself — Belém, to reflect on their procedures and activated issues in these works, from the formulation artistic-performing operations, with which the artist operates.*
Keywords: *Performance / body /Brazilian Art / Oriana Duarte.*

Este artigo debruça-se sobre a produção da artista plástica Oriana Duarte, paraibana, radicada na cidade de Recife (capital do estado de Pernambuco, nordeste brasileiro), em especial sobre uma momento de sua obra em que esta converge para a região Norte do Brasil. Iremos abordar um projeto no qual a relação com o ambiente amazônico se materializa e que passou a integrar, desde 2011, a Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará.

Lanço aqui, o olhar para a obra de uma artista, professora, pesquisadora, performer, cuja produção vem se constituindo de maneira em que o pensamento é mola propulsora para seus projetos, e que a estética manifesta-se em sua

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sofisticada forma de pensar, articulando com a filosofia, com o design e com o corpo, constituindo sua vida como forma de inscrever seu estar no mundo.

Partiremos da performance *A Coisa em Si,* até chegarmos a instalação *Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si — Belém* para refletir sobre seus procedimentos de elaboração conceitual. O *Gabinete* é constituído por um conjunto de objetos, imagens, partituras compostos pela artista a partir de sua performance *A Coisa em Si*, na qual prepara uma sopa de pedras, empregando pedras que traz consigo, do local onde a performance se deu anteriormente, e de outras do lugar em que a performance se dará (Figura 1).

Em Belém (capital do Pará, no norte do país), realizou sua performance em meio ao vertiginoso Mercado do Ver-o-Peso, entreposto centenário e mais importante mercado da cidade, no que alimentos, feitiços e animais exóticos eram comercializados lado a lado. Lá, no final dos anos 1990, Oriana Duarte tomou sua *Sopa de Pedras* diante dos frequentadores do ambiente, que tentavam entender qual o sentido da ação da artista. Duarte mergulha na Filosofia para pensar o gesto, o percurso, aquilo que poderia produzir sentido na fricção do contato, em um campo prenhe de incertezas, perguntas, experiências por ocorrer, instaurando uma "coisa-lugar" que transmuta-se no encontro com as coisas no mundo.

Após a performance, a artista reúne documentos, para constituir seu gabinete. São as pedras, as colheres com as quais tomou a sopa, dentre outros documentos que irão compor esse campo de reverberação da ação. Um conjunto de experiências, deslocamentos, trajetos interiores e exteriores, permeados de pontuações, mapeamentos, partituras que irão ser articulados à partir das ações que compõem o processo da obra A Coisa em Si. São imagens que, a cada visita, nos desloca novamente para fora de nós mesmos e de uma possível segurança, propondo novos arranjos possíveis no viver da experiência artística.

Buscar acessar o processo da artista e compreender como suas *operações artísticos-performáticas* (Duarte, 2008:1) deflagram aquilo que ela aponta como um *input* de sua criação, em que outras obras são geradas, lançando mão de linguagens diversas é uma desejo, entretanto, compreendemos que a obra não irá ser esclarecida, mas nos lançará novos questionamentos ao longo da relação com a mesma. Aqui, em *A Coisa em Si*, a performance é deflagradora de processos intensos em que outros trabalhos são gerados e vem somar na constituição de uma fala.

> *Levar de um lugar ao outro e depositar uma coisa em um lugar. O lugar onde esta coisa ficará já não é mais o lugar — é a coisa. Metamorfose de espaço em matéria? O lugar deixa de ser puro? As coisas não são puras. O lugar para existir depende do gesto*

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 1 · Oriana Duarte . Performance *A Coisa em Si*, de Oriana Duarte no Ver-o-Peso, Belém, Pará, Brasil. Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

> *que o aponte, da linha que o delimite, de uma coisa que o preencha? A coisa, por sua vez, necessita do lugar que a receba, que a torne necessária, que a identifique entre tantas outras coisas? Há um espaço a ser preenchido? Há um vasto espaço. E as coisas são ocupações de espaços... E gestos locam-deslocam-relocam coisas no espaço. Neste lugar, esta coisa, neste gesto? Lugar persegue coisa e gesto; coisa persegue gesto e lugar; gesto persegue lugar e coisa... Uns e outros, por vezes, completam-se e anulam-se? Há um registro da transposição de informações: um entreposto — lugar sem perguntas e respostas; ocupado pelo incerto, por manuseios e superações. E a coisa está num lugar que não se preencheu? É possível que reste um lugar... outra coisa-lugar* (Duarte, 2008: 2).

Oriana Duarte, na repetição do simples gesto de alimentar-se com uma sopa, feita com água e esse misturar de padras, do lugar em que se encontra com o outro, articula uma complexa discussão sobre territorialidades, deslocamento e acúmulos. Seja esse o do gesto, do pequeno gesto de alimenta-se; alimenta-se de uma soma de tempos, de experiências, de lugares pelos quais atravessou e foi atravessada. Memória e presente em um amálgama fluido... água... sopa de pedras... Tempo inscrito nas pedras, nos fluxos e deslocamentos da artista. Não é à toa que a instalação constituída para esta performance denomina-se *O Barco* (Figura 2). É com este dispositivo que Duarte realiza sua travessia, na ação da ingestão. É nesse pequeno gesto, aparentemente simples e continuado que a artista compõe um adensamento de questões, fundadas em deslocamentos, conexões, ressignificações, como indica a artista: "Concebido como um lócus ritualístico, 'Barco' lida com a mediação do público [...] Obra multimídia, que explora distintamente o potencial hipnótico do audiovisual por repetição contínua de um mesmo conteúdo" (Duarte, 2008: 2).

Há uma laboração continuada deflagrada no momento da operação artístico-performática. Ali há o disparo que aciona outas experiências, internalizadas e que materializam no mundo outras criações. A articulação conceitual da artista sobre o tempo, repetição e diferença parece-nos em fina aproximação com o pensamento de Gilles Deleuze.

A artista, em *A Coisa em Si*, na reprodução do ato aponta, também, diferença. Ao deslocar uma pedra de uma cidade a outra, constituir aproximação para realizar um "cozimento", potencialidades são acionadas, temporalidades já inscritas nas camadas do mineral, de ancestralidade, presente no tempo geológico das pedras. Os tamanhos são aproximados, a aparência não revela diferenças tão significativas entre as pedras, mas nesse hiato de tempo e local dá se a fricção. Há aqui, nessa metáfora do cozinhar, um ponto de inflexão acerca da combinação das experiências, dos lugares, pelos quais Duarte passa, sobre

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

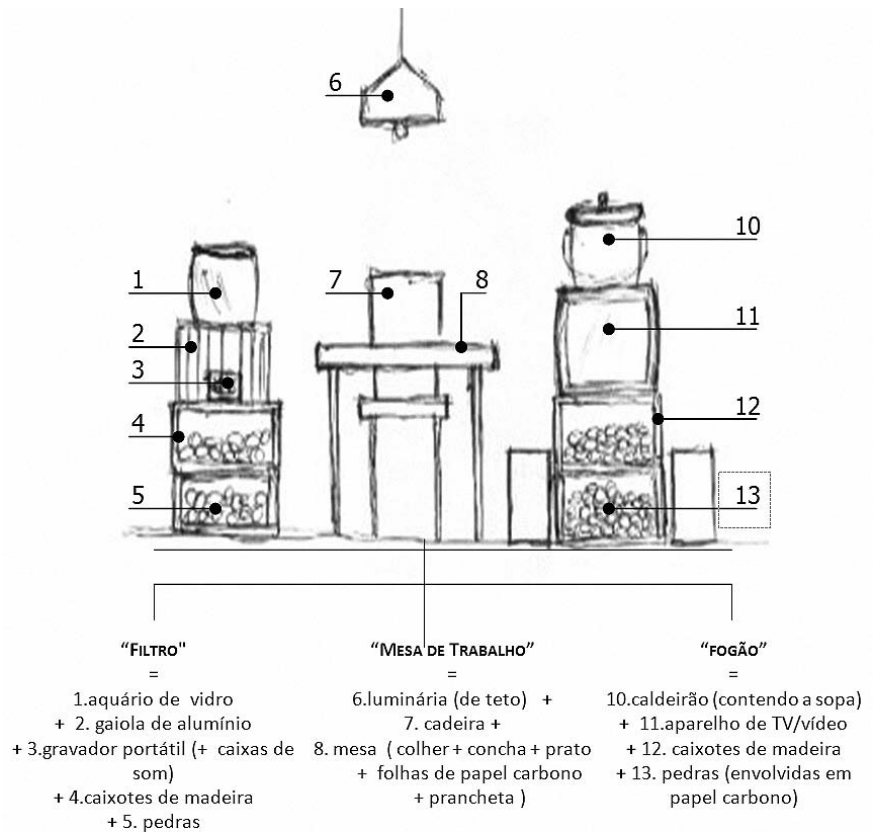


Figura 2 · Modelo esquemático da instalação *O Barco*, em que a performance A Coisa em Si ocorre. Extraído do dossiê de montagem encaminhado a III Bienal do Mercosul. (Duarte, 2001).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

a existência do artista no mundo. Na panela água e pedras; o cozimento se dá na mente da artista, em suas ideias, miolos a pensar, pensar, pensar. O Fogão é uma televisão em que um video de uma gaiola com pedras em chamas atravessa a tela em movimento pendular. Qual a potência dessa imagem para deflagrar o cozimento da sopa por meia hora? Esta gaiola com pedras, heteróclitos, nos reportam a objetos homônimos constituídos pela artista em seus processos performáticos. Seus *Heteróclitos*, como nos remetem a instalação *O Barco*, tanto como elemento constituinte: gaiola com gravador (em outro casos contém pedras, lâminas de vidro etc.), quanto no video: gaiola com elementos em chamas, nos conduzem, novamente, a Deleuze, no entendimento desse princípio de por junto coisas que aparentemente não teriam a mesma "natureza". É o diferente em pleno contato, em associação íntima, mas também, ao colocar ali, no seu Fogão, objetos e imagem em movimento, elabora requintada torção conceitual, nos levando a refletir, ainda com Deleuze, nessa fricção de diferenças, sobre a relação tempo-imagem:

> *o que se rompeu foi a linha ou a fibra de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, ou garantia a junção das porções de espaço [...] A elipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira pela qual se vai de uma ação a uma situação parcialmente desvendada: ela pertence a própria situação, e a realidade é lacunar bem como dispersiva* (Deleuze, 1983: 231).

Nesses deslocamentos promovidos no *Barco*, a imaterialidade da imagem ativa a "materialidade" e da sopa ideia. Pedras e água, ativadas pela artista em seu delicado e potente gesto de ingestão do líquido. É na associação/dissociação de elementos que os heteróclitos ativam sua potencialidade. Na dispersão da feira livre, em que público amalgama-se na paisagem. Repetição e diferença.

Após a ingestão, a artista dobra, envolve, com papel carbono os objetos utilizados na ação. Há uma imantação contida nessa ação. É como se o papel carbono — aquele que duplica, que imprime um registro — fosse impregnado da energia do gesto performático de Duarte, absorvendo as marcas, o peso, os volumes dos objetos, retendo indícios pelo fragmento das marcas. Marcas essas fadadas a desaparecer com o apagar da tinta carbonada, na sutiliza do *infra-mince* duchampiano, nesse entre tempo, fragmento de experiência estética, presente na delicadeza das marcas no papel que evanescerão... tornando-se, praticamente, imperceptíveis na inscrição temporal.

Ao constituir o *Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si — Belém*, (Figura 3, Figura

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5



Figura 3 · *Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si — Belém*, Oriana Duarte. Foto: Fernando Maués, 2012.



Figura 4 · Detalhe de parede com partituras do Hino do Pará. *O Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si — Belém*, Oriana Duarte. Foto: Fernando Maués, 2012.

4) imagens das performance somam-se a objetos, com mapas internos do corpo da artista, feitos a partir de endoscopias, partituras do Hino do Pará, gravados em feltro com papel carbono e bordados com pequenos anzóis, objeto — caixa de madeira — que nos remonta a uma caixa de música mecânica, de onde sai a partitura do hino marcada no papel carbono, em outra caixa, pedras, colher e fotografia e minúsculos anzóis. Heteróclitos de uma experiência, calcados na arte. Diferente vestígio... inscrição de percursos, desdobramentos da prática performativa, de trajetos interiores e exteriores, vivos no corpo da artista, inscritos na fugacidade de uma performance realizada na feira livre de uma cidade ao norte dos grandes centros do Brasil, logo abaixo da linha do equador... na flutuação de um *Barco*, em que uma artista tomava sopa de pedras e constituía arte como ideia, como música no corpo da cidade, na tessitura do tempo, da vida. Sua última (?) sopa de pedras fez para amigos, e seguiu em um novo barco, cruzando cidades, colando paisagens, construindo pontes entre lugares e pessoas, deixando rastros densos aos quais denominamos arte.

Referências

Deleuze, Gilles (1985) Cinema a imagem-movimento. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Duarte, Oriana *Usei meu corpo: das vísceras fiz sopa, dos membros fiz pontes.* Disponível em:<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Oriana%20Maria%20Duarte%20de%20Araujo%20-%20Usei%20meu%20corpo%20das%20visceras%20fiz%20sopa%20dos%20membros%20fiz%20pontes.pdf>

Duarte, Oriana (2001) *A Coisa em Si.* Dossiê encaminhado a III Bienal do Marco Sul, Porto Alegre.

4. Atividades e painéis que decorreram no CSO’2014

Activities and panels during CSO'2014

Painéis

Panels

Dia I.
10 de abril 2014, quinta-feira.

15H00 Boas vindas, registo

15H30 "Convento de São Francisco, memória e quotidiano." A Faculdade de Belas-Artes no antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz, pelo Presidente da FBAUL, Luís Jorge Gonçalves, e pelo presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, António Valdemar.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Dia II.
11 de abril 2014, sexta-feira.

08H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

sala A: 09H00

SESSÃO DE ABERTURA › Presidente da Faculdade, Luís Jorge Gonçalves; Diretor do CIEBA Fernando António Baptista Pereira e Presidente do Conselho Científico, FBAUL; Coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz

sala A **09H30 › 11H00** **sala B**

Moderador: MARGARIDA PRIETO

MARISTELA SALVATORI › Obra gráfica de Paulo Chimendes: produção e inserção de 1971 a 1984

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO › Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um "locatário da cultura"

MARTA NEGRE › Los territorios de la imagen

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

ORLANDO MANESCHY › A Coisa em Si do Viver a Arte de Oriana Duarte

RONALDO OLIVEIRA › O Sentido Dialogico e Transformador da Obra de Mônica Nador

sala A **11H00 › 12H30** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

CATARINA FIGUEIREDO CARDOSO & ISABEL BARAONA › Tipo.PT e Portuguese Small Press Yearbook

JUAN CARLOS MEANA › Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada

JOSEP MONTOYA › Un paseo en la modernidad Suramericana; Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gil

Moderador: PEDRO FORTUNA

MARILICE CORONA › Adriana Maciel: arquiteturas da pintura

RONALDO OLIVEIRA › As Xilogravuras de Amilton Damas e seu Processo de Formação

NARA MARTINS & NEIDE MARCONDES › Da América Latina para o mundo global contemporâneo: A imagética de Claudia Casarino em vestimentas sem corpos

[PAUSA DE ALMOÇO]

sala A **14H00 › 16H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

MANUEL ARAMENDÍA › Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA › A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: software Vocaloid como catalisador de produções colectivas grassroot e multidisciplinares na subcultura otaku

Moderador: JORGE DOS REIS

CRISTINA SALVADOR › Danuta Wojciechowska e a emoção da cor

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ › Un rencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau

GILBERTO MENEGAZ › Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias contidas na obra de Carusto Camargo

sala A **16H00 › 17H30** **sala B**

Moderador: JORGE DOS REIS

CARLOS CORREIA › Nós' entre o Visível e o Invisível

JULIO E. PEREYRA & VALERIA LEPRA › Prácticas artísticas colectivas: en[tre] el arte y la política

LUÍS FILIPE RODRIGUES › A poética da imagem em Joana Rêgo

Moderador: FERNANDA MAIO

TERESINHA BARACHINI › José Resende: gestos que estruturam espaços

DORIEDSON ROQUE & PAULO EMÍLIO › Um Corpo Coletivo: A Generosidade Poética em Nádia Gobar

RAQUEL PELAYO › Paulo de Cantos: máquina de ensinar pelo desenho

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sala A **17H30 › 19H00** **sala B**

Moderador: JUAN CARLOS MEANA

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES › Semiosis antropófaga e hibridación cultural en la obra de Ana de Orbegoso

PRUDÊNCIA COIMBRA › A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz — O Encontro no Desencontro dos Sentidos

PAULO GOMES › Os '15 Pincéis' de Ema M

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

SILVIA RIBEIRO › Um olhar eu nos nós de Deborah Colker

JON OTAMENDI AGINAGALDE › Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación

SILVIA RIBEIRO › Um olhar eu nos nós de Deborah Colker

ANA ISABEL VIEIRA › A rotina como estrutura do tempo: 'O cavalo de Turim' de Béla Tarr

SANDRA GONÇALVES › Eustáquio Neves: arte e resistência

19H30

INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO "PORTÁVEIS" › na Galeria da FBAUL, com trabalhos de Andrea Bracher, Alfredo Nicolaiewsky, Carusto Camargo, Eduardo Vieira da Cunha, Laura Castilhos, Marilice Corona, Paulo Gomes, Tetê Barachini e Umbelina Barreto.

20H30



JANTAR VOLANTE E NOITE DE FADO NA CISTERNA DO SÉC. XVI › Refeição ligeira e espectáculo. Voz: Sara Condinho. Guitarra Portuguesa: Pedro Amendoeira. Viola: João Filipe.

Dia III.
12 de abril 2014, sábado.

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

GABRIELA FREGONEIS › La Fura dels Baus: Hibridação Homem × Máquina

ELIANE GORDEEFF › Animando: um registro de técnica, história e unidade plástica

MARÍA BETRÁN › Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona

MAÍRA SANTOS › A dança e a política: pensamentos sobre a peça Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito

ROSA COHEN › Pintura em Alta Definição: 'O Moinho e a Cruz' de Lech Majewski

Moderador: NEIDE MARCONDES

ROSELI NERY › Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO › Arte e Historia: el 'Artículo 6' de Lucia Cuba

CARLA REIS FRAZÃO › Cabinets de curiosités e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco

MARCOS FREITAS › Parede Pele

DURANTE O DIA

GALERIAS ABERTAS, BELAS-ARTES (G.A.B-A) › Exposição de trabalhos de alunos nos corredores e ateliers da Faculdade de Belas da Universidade Lisboa. Uma exposição expontânea dos trabalhos de muitos alunos de graduação e mestrado, nas mais diversas áreas.Enquadramento: Professores Ilídio Salteiro e João Castro Silva.
Dias 12 e 13 de abril 2014.

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

sala A **11H00 › 13H00** **sala B**

Moderador: ORLANDO MANESCHY

THIAGO ALVES VIEIRA › O Designer Gráfico como a(u)tor na produção de livros: os atos de Companhia das Letras

MARILDA DE SANTANA SILVA › Pepa Ruiz Tim tim por tim tim:um double sens em uma vedeta transcontinental

JOANA GANILHO MARQUES › Cartografias de si: a partir do livro de artista One Week (2011) de Isabel Baraona

DANIELA CAVALIN AVELAR › Leonilson e as palavras

Moderador: CARMO VENEROSO

NORBERTO STORI › Mineiros de Butiá: Um registro histórico e social gravado em xilogravuras

JOAQUIM CANTALOZELLA › Planas La temporalidad y sus espacios. La fotografía como lugar de acontecimiento

RAQUEL PELAYO › O desenho como grotesco — Paula Rego e a cultura visual popular portuguesa

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO › O corpo político de Fernanda Magalhães: reflexões sobre a série "classificações científicas da obesidade"

[PAUSA DE ALMOÇO]

14H00 › 19H00

GALERIAS ABERTAS, BELAS-ARTES (G.A.B-A) › Exposição de trabalhos de alunos nos corredores e ateliers da Faculdade de Belas da Universidade Lisboa. Uma exposição expontânea dos trabalhos de muitos alunos de graduação e mestrado, nas mais diversas áreas.Enquadramento: Professores Ilídio Salteiro e João Castro Silva.
Dias 12 e 13 de abril 2014.

Dia IV.
13 de abril 2014, domingo.

10H00 › 19H00

GALERIAS ABERTAS, BELAS-ARTES (G.A.B-A) › Exposição de trabalhos de alunos nos corredores e ateliers da Faculdade de Belas da Universidade Lisboa. Uma exposição expontânea dos trabalhos de muitos alunos de graduação e mestrado, nas mais diversas áreas.Enquadramento: Professores Ilídio Salteiro e João Castro Silva.
Dias 12 e 13 de abril 2014.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Dia V.
14 de abril 2014, segunda-feira.

sala A — 09H00 › 11H00 — sala B

Moderador: ANA VASCONCELOS

OMAR KHOURI › As Facturas Intersemióticas de Paulo Miranda, um Poeta da Era Pós-Verso

YOLANDA SPÍNOLA & MARÍA DEL MAR GARCÍA › Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social

MANUELA BRONZE › Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho

TERESA PALMA RODRIGUES › Ramiro Guerreiro: Reavivando os Verdes

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

ELISÂNGELA MACCARI › Eliana Herreros: entre Ocupação e Performance. Lúcia Misael: Uma Questão De Identidade na aproximação entre Arte e artesanato

JON OTAMENDI AGINAGALDE › Elementos de intermediación: Malas formas: Txomin Badiola

SHAKIL YUSSUF RAHIM › Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPAD/ Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti

GLÁUCIO MORO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA › Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra

sala A — 11H00 › 12H30 — sala B

Moderador: ISABEL SABINO

FÁBIO OLIVEIRA NUNES & SORAYA BRAZ › Leonel Moura: sobre criar artistas, provocações e perspectivas

JOSÉ NARANJO › Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña: una reinterpretación contracultural

DIANA SIMÕES › Carlos Bunga e o problema da 'literalidade'

ANGELA GRANDO & MARIA CAROLINA CUQUETTO › Vínculos entre arte, lugar e comunidade no "projeto Temporal" de Stephan Doitschinoff

Moderador: LUÍS JORGE GONÇALVES

JOSÉ MANUEL GARCÍA › El sol, el viento, la lluvia y el pintor. La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz

PAULA ALMOZARA › Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade

CLÁUDIA MATOS PEREIRA › Povos Indígenas em Quadrinhos: o olhar etnográfico-semiótico do artista brasileiro Sérgio Macedo

[PAUSA DE ALMOÇO]

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

MARIA APARECIDA RAMALDES › Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal

MARIANA PIÑAR & TERESA FERNANDA GARCÍA › Instantes, intuición e interpretación en la obra de Concha Romeu El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani

ISABEL ALBUQUERQUE › O Corpo como suporte privilegiado de Ornamento

Moderador: RONALDO OLIVEIRA

YOLANDA SPÍNOLA & RAMÓN BLANCO › La educación social en el urbanismo 'artivístico' de Santiago Cirugeda

FILIPA MARTINS › Marielena Roqué: Fetichismo vestido de História

ELISÂNGELA DRABZINSKI FELBER MACCARI › Lúcia Misael: Uma Questão De Identidade na aproximação entre Arte e artesanato

RAPHAEL COUTO › Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro

sala A **17H00 › 19H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

TERESA MATOS PEREIRA › Kiluanji Kia Henda – Deslocações, Convergências, Desconstruções

VÉRONIQUE MONDÉJAR › Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiano Melitón Rodríguez

FERNANDA GARCÍA & MARIANA PIÑAR › El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani

PAULA ALMOZARA › Para além dos arquivos fotográficos: dinâmicas de apropriação, construção e desconstrução

Moderador: JOSEP MONTOYA

SUSANA ROCHA › Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance

MONTSERRAT LÓPEZ › Adrienne Salinger, microhistorias y Living Solo In My Room

FRANCISCO PAIVA › Desenhos da Vida

CARLOS EDUARDO BORGES › O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Dia VI.
15 de abril 2014, terça-feira.

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A — 09H00 › 11H00 — sala B

Moderador: MARGARIDA PRIETO

ALFREDO NICOLAIEWSKY › Para Dona Anita com um abraço
VISITACIÓN ORTEGA › (De)construyendo a Cenicienta: (Re)presentación del ideal de ser princesa en un cuerpo masculino
ZALINDA CARTAXO › Ressonâncias: a pintura interventiva de Rui Macedo
MAXIMILIANO GUTIEZ › 'Mascara e medo em tipos do mar': Sobre uma pintura do Evaristo Valle, pintor asturiano (1873-1951)

Moderador: JOAQUÍN ESCUDER

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA › Acreditar ou não na arte
MARTA AGUILAR › Incursión en el mundo poético de Molinero Ayala
MARIA EDUARDA COUTINHO › Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto
RICARDO GONZAGA › Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro

sala A — 11H00 › 13H00 — sala B

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

VENISE PASCHOAL DE MELO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA › Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina
ELIANE CHAUD › Possibilidades de ver: paisagens cotidianas
LUCIANO VINHOSA SIMÃO › Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis, Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro
ELOI PUIG › Composiciones cinematográficas en la fotografia de Biel Capllonch

Moderador: JOAQUÍN ESCUDER

SHEILA GERALDO › Rubens 'on the beach'
CARLOS ROJAS & PACO LARA-BARRANCO › Paco Pomet: la "restauración" de la mirada en la pintura
CRISTIANE TERRAZA › Uaré Tinta – a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro

[PAUSA DE ALMOÇO]

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderador: FRANCISCO PAIVA

ORIANA DUARTE DE ARAUJO › O jardim das elegantes exceções: um pensar filosófico sobre a obra em vídeo e performance de Paulo Meira

ANTÓNIO PEREIRA DA SILVA › Helena Almeida — A exacta limpidez do mistério

MARÍA SILVINA VALESINI › Universos mínimos. La poética de Liliana Aline

REGINA LARA SILVEIRA MELLO › Vidros luminescentes brilham no Oceano Azul: a Arte de Teresa Almeida

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

KATIA PRATES › Informação e comunicação – observações sobre uma instalação de Mario Ramiro e Morio Nishimura

MARIA DIAS › Uma escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles

Porter puesta en escena

LUÍS HERBERTO NUNES › Acácia Maria Thiele. Territórios interditos no feminino

DANIELE DE OLIVEIRA › SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI SiGURAMAiS Mi SiGURA MESMU — A poesia de Walter Silveira

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Dia VII.
16 de abril 2014, quarta-feira.

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderador: MARISTELA SALVATORI

TATIANA LEE MARQUES › Subindo a montanha sagrada — o cinema místico de Alejandro Jodorowsky

ANDREISSE SABADIN & SONIA MONEGO › O campo expandido nas obras de Leda Catunda

ALMERINDA DA SILVA LOPES › A Distensão do Tempo e da Memória nos Livros / Objeto de Fernando Augusto

MÔNICA JUERGENS AGE › A memória e a ruína em Ulysses

Moderador: SOFIA LEAL RODRIGUES

MARCELA GONÇALVES & CILIANI JERÔNYMO › Azulejos murais na contemporaneidade: Um estudo de caso da artista plástica Marian Rabello

CARLOS AUGUSTO CAMARGO › Um Jabutipê na poética de Antonio Augusto Bueno

SANDRA GONÇALVES › Rever: o retrato ressignificado

sala A **11H00 › 13H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

MARIANA LIMA › Um estudo sobre o processo criativo e atuação da artista Kika Carvalho no espaço urbano da cidade de Vitória / ES

PEDRO POUSADA › Monopólio da pureza desalinhada-uma abordagem crítica da obra de Rodrigo Oliveira

FABÍOLA TASCA › Arte e trabalho em Santiago Sierra

Moderador: MARILICE CORONA

ANDRÉA BRÄCHER › "O "Eu" e o "Outro" nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach"

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE › La epidermis de lo intangible: los registros de grafía lumínica de la obra de Inma Femenía

ANTÓNIO COSTA VALENTE › O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa

[PAUSA DE ALMOÇO]

ATIVIDADES DE ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL
(SÓ PARA PALESTRANTES)

sala B: 15H30 › 17H30

Partilha entre investigadores em Arte. Apresentação do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes: suas publicações e iniciativas.

Ensino e Investigação em Arte:Apresentação do projeto de Intercâmbio entre Escolas de Arte.

Encontro de trabalho com o Diretor da Faculdade de Belas-Artes e presidentes de alguns órgãos, discussão de propostas.

Promoção de propostas de protocolo na formação.

[FIM DAS ATIVIDADES]

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Atividades paralelas do CSO'2014

CSO'2014: parallel activities

10 DE ABRIL 2014, 15H30
Visita guiada. "Convento de São Francisco, memória e quotidiano." A Faculdade de Belas-Artes no antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz, e pelo presidente da Academia, António Valdemar.

11 DE ABRIL 2014, 19H30
Inauguração da Exposição "Portáveis" na Galeria da FBAUL, com trabalhos de Andrea Bracher, Alfredo Nicolaiewsky, Carlos Augusto Camargo, Eduardo Vieira da Cunha, Laura Castilhos, Marilice Corona, Paulo Gomes, Tetê Barachini e Umbelina Barreto.

11 DE ABRIL 2014, 20H30
Noite de FADO na cisterna do séc. XVI › Espectáculo. Voz: Sara Condinho. Guitarra Portuguesa: Pedro Amendoeira. Viola: João Filipe.

15 DE ABRIL 2014
Encontro de investigadores. Partilha entre investigadores em Arte. Apresentação do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes: suas publicações e iniciativas.

15 DE ABRIL 2014
Encontro com o diretor. Encontro de trabalho com o Diretor da Faculdade de Belas-Artes e presidentes de alguns órgãos, discussão de propostas. Promoção de propostas de protocolo na formação.

DE 11 A 15 DE ABRIL: exposição de livros dos congressistas.

DE 10 A 16 DE ABRIL: Ação de formação acreditada pelo Conselho Científico Pedagógico para a Formação Contínua do Ministério da Educação. Ação complementar ao Congresso, dirigida a professores portugueses. Título da ação: Congresso Internacional CSO' — Criadores Sobre Outras Obras. Registo: CCPFC/ACC-77807/14, Nº Créditos: 1.2. Modalidade: Curso de Formação, Destinado a: Professores dos Grupos 240, 250, 530, 600 e 610. Formador responsável pela ação: João Paulo Queiroz. Formadores: João Paulo Queiroz, Artur Ramos, Ilídio Salteiro.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Comissão Científica / pares revisores — notas biográficas

Scientific Committee / peer reviewers — biographic notes



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Facultade de Belas Artes. Formación académica na Facultade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Facultade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervención realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co- fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Pais Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do Pais Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os titulos "Estetica de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrítica (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (http://webs.uvigo.es/chamalle/). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1° Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espacio-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutorado em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopestra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas *:Estúdio,* ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima,* ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia. En la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art* en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada,

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

(2011). *En los márgenes del arte cibernético* en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d´Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários premios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prémio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das prácticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e

vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice.*



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012 ;*Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012 ; *Arte Pará* 2011, *Belém*, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009;, entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o Prêmio *Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, *site* e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Coleción Todisa grupo Bertelsmann, Coleción Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Coleciones privadas en españa (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Moderadores dos painéis — notas biográficas

Pannel moderators — biographic notes

Moderadores convidados / invited Moderators

ANA VASCONCELOS — Doutora, Politécnico di Milano, Italia. Mestrado na Faculdade de Arquitectura do Porto e Licenciatura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Todo o percurso académico foi efetuado na área de design. Actualmente é professora auxiliar na FBAUL, na área de Design de Equipamento onde realiza investigação no âmbito do design social e cerâmica.

CRISTÓVÃO PEREIRA — Professor de Design de Equipamento da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e membro CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da FBAUL. Doutorado pela Universidade de Barcelona. Mestrado Design Urbano pela Universidade de Barcelona e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Licenciatura em Design de Equipamento pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

ISABEL SABINO — Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Coordenadora do Mestrado em Pintura. Membro dos Centros de Investigação CIEBA-FBAUL, da Academia Nacional de Belas-Artes e Consultora da A3ES. Mais informação e obra artística: www.isabelsabino.com e umbrapicturae.blogspot.com.

JORGE DOS REIS — Jorge dos Reis foi aprendiz tipógrafo numa antiga oficina do Cais do Sodré em Lisboa. MasterPhil Communication Art & Design (RCA), Mestre em Sociologia da Comunicação (ISCTE), Doutorado em Belas Artes Design de Comunicação (UL). Expõe regularmente desenho, vídeo e faz performance na área da language art. Desenvolve projectos de design gráfico e de tipografia. Professor na FBAUL, onde coordena o doutoramento em Design de Comunicação.

PEDRO FORTUNA — Frequentou Direito nas Universidades de Coimbra e de Lisboa e é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foi professor contratado na escola Secundária António Arroio, em 1999 e 2000. Mestre em pintura pela Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa, onde ensina Pintura e Cerâmica.

RONALDO OLIVEIRA — Brasil), graduado em Educação Artística pela Faculdade Santa Marcelina / SP (1987), e em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2005); Especializado em Arte Educação pela ECA - USP (1991); Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2000) e Doutorado em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Professor da Universidade Estadual de Londrina, no Departamento de Arte Visual.

SOFIA LEAL RODRIGUES — Doutorada em Design de Comunicação (2012), mestre em Teorias da Arte (2002) e licenciada em Design de Comunicação (1998) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora do grupo de Design de Comunicação da FBAUL.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

FERNANDA MAIO — Portugal), graduação em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, UK) e Art: Criticism and Theory (KIAD, UK), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, UL, UK). Foi crítica de arte no semanário O Independente e na revista Arte Ibérica. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro da Comissão de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é atualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.

Moderadores membros da Comissão Científica do CSO / Moderators who are members of the Scientific Committee

FRANCISCO PAIVA — Portugal. Professor da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1° Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

JOAQUÍN ESCUDER — Comissão Científica do CSO. Espanha, artista visual e professor universitário, Doctor en Bellas Artes Universidad de Zaragoza.

LUÍS JORGE GONÇALVES — Comissão Científica do CSO. Portugal. Doutor em Belas-Artes, Ciências da Arte e do Património, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Reparte a docência pela História da Arte, a Museologia, a Arqueologia e o Património. Responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.

MARGARIDA PRIETO — Comissão Científica do CSO. Portugal, pintora. Doutora, Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado e licenciatura em Pintura, FBAUL. Diretora da licenciatura de pintura na Universidade Lusófona, Lisboa.

JUAN CARLOS MEANA — Comissão Científica do CSO. Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários premios e reconhecimentos. Professor na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.

MARIA DO CARMO VENEROSO — Comissão Científica do CSO. Brasil, artista visual e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharelado em Belas Artes (Escola de Belas Artes da UFMG); Master of Fine Arts, Pratt Institute, Nova York, EUA; Doutora em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG.

ORLANDO MANESCHY — Comissão Científica do CSO. Brasil, artista visual, professor e curador. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (Habilitações em Jornalismo e em Publicidade). Professor na Universidade Federal do Pará / Instituto de Ciências da Arte.

JOÃO PAULO QUEIROZ — Comissão Científica do CSO. Portugal, graduação Pintura, FBAUL. Mestre em Comunicação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. Responsável pela licenciatura de Arte Multimédia (FBAUL).

JOSEP MONTOYA — Comissão Científica do CSO. Espanha, artista visual. Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctor en Bellas Artes , UB. Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona.

MARILICE CORONA — Comissão Científica do CSO. Brasil, artista plástica. Graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Mestre pelo IA-UFRGS. Doutora pelo mesmo Instituto, com estágio doutoral na l´Université Paris I - Panthéon Sorbonne-Paris. Professora no IA-UFRGS.

MARISTELA SALVATORI — Comissão Científica do CSO. Brasil, graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne. Exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq).

NEIDE MARCONDES [moderador, comissão científica] — Brasil, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas - ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa

Call for articles: 6th CSO'2015 in Lisbon

VI Congresso Internacional CSO'2015 — "Criadores Sobre outras Obras"
26 março a 1 abril 2015, Lisboa, Portugal. http://cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encoram-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhano.
Escrito: Português; Castelhano; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 20 dezembro 2014.
Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 2 janeiro 2015.
Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2015.
Notificação de conformidade ou recusa: 24 janeiro 2015.

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 11 da Revista *:Estúdio*, os números 5 e 6 da revista *Gama*, os números 5 e 6 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2015. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 carateres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (máx. 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por '*double blind review*' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/cafés de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).
Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).
Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).
Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2015
Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2015

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
congressocso@gmail.com | http://cso.fba.ul.pt

Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V Congresso CSO'2014, ISBN 978-989-8300-93-5