

:ESTÚDIO

7



janeiro-junho 2013 ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

:ESTÚDIO

7

janeiro-junho 2013 ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista :**ESTÚDIO**
Artistas sobre outras Obras
Volume 4, número 7, janeiro-junho
2013, ISSN 1647-6158,
e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista :ESTÚDIO

Artistas sobre outras Obras
Volume 4, número 7, janeiro-junho
2013, ISSN 1647-6158,
e-ISSN 1647-7316

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

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

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega pelo Conselho Editorial

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira

Propriedade e serviços administrativos:

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

Composição gráfica: Tomás Gouveia

Impressão e acabamento: DPI Cromotipo

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 308352 / 10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- SciELO (Scientific Electronic Library Online) /
Coleção SciELO Portugal > www.doaj.org
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> www.doaj.org
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> portalnuclear.cnen.gov.br
- Latindex > www.latindex.unam.mx

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

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

Mail: estudio@fba.ul.pt

Crédito da capa:

Rodrigo Oliveira, *Uma pedra no
sapato*, mármore, tiras de sandálias em
borrocha, 30 x 8 x 5 cm. 2012.
Fotografia de Raquel Melgue.



www.cso.fba.ul.pt



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Conselho editorial / pares académicos do número 7

Pares académicos internos:

- Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
Fernanda Maio (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

Pares académicos externos:

- Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto).
António Delgado (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design).
Aparecido José Cirillo (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES).
Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras).
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto).
Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
Joaquim Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras).
Josep Montoya Hortelano (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).
Marilice Corona (Brasil, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
Mònica Febrer Martín (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).
Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista, UNESP).
Nuno Sacramento (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, SSW).

:ESTÚDIO

7

janeiro-junho 2013 ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Um :Estúdio no SciELO JOÃO PAULO QUEIROZ	:Estúdio at SciELO JOÃO PAULO QUEIROZ	16-19
1. Artigos originais		
La recol·lecció del pas del temps en Ignasi Aballí FINA PADRÓS VIVET	The time flux recollection at Ignasi Aballí FINA PADRÓS VIVET	21-236
Mais que papagaios à sombra das bananeiras LUCIANO VINHOSA SIMÃO	More than parrots in the shade of banana trees LUCIANO VINHOSA SIMÃO	22-27
Acciones desplazadas o como hacer visible lo "simbólico" MARTA NEGRE BUSÓ	Displaced actions or how to turn the symbolic visible MARTA NEGRE BUSÓ	28-35
Carlos Corpa, por una estética crítica robótica RICARDO IGLESIAS GARCÍA	Carlos Corpa, a Robotics Critical Aesthetics RICARDO IGLESIAS GARCÍA	36-42
Interiores e Exteriores: Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas e das cores ROSE LOUZADA & HERMES RENATO HILDEBRAND	Insides and outsides: Abraham Palatnik, a choreographer of colour and shape ROSE LOUZADA & HERMES RENATO HILDEBRAND	43-49
Jon Mikel Euba: relaciones entre acción y documento NATALIA VEGAS MORENO	Jon Mikel Euba: Relations between action and document NATALIA VEGAS MORENO	50-57
Juan Carlos Romero y la "gráfica situacional". Una mirada a los orígenes de la instalación en Argentina MARÍA SILVINA VALESINI	Juan Carlos Romero and the "situational print". A look into the origins of the installation in Argentina MARÍA SILVINA VALESINI	58-63
Julián Gil. Órdenes estructurales y cromáticos para series complejas MARÍA CUEVAS	Julián Gil. Structural and chromatic orders for complex series MARÍA CUEVAS	64-69
		70-76

Miúdas do Pixiv: jovens criadoras japonesas das comunidades artísticas online ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	Pixiv Kids: young female Japanese creators in online artistic communities ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	77-91
Las librerías de Antoni Muntadas en el proyecto On Translation (2001) LILA INSÚA LINTRIDIS	The libraries of Antoni Muntadas in On Translation's project (2001) LILA INSÚA LINTRIDIS	92-100
Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda TERESINHA BARACHINI	Softness, bonding presumption of the painting-object of Leda Catunda TERESINHA BARACHINI	101-107
Renacente: A memória da água JULIO CESAR DA SILVA	Source: the water memory JULIO CESAR DA SILVA	108-115
Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	116-123
Obra cerâmica de João Carqueijeiro — Expressividade matérica evocadora de uma vitalidade primogénia TERESA ALMEIDA & JOÃO CUNHA E COSTA	João Carqueijeiro's ceramic art work: Physical expressivity that evokes a primal vitality TERESA ALMEIDA & JOÃO CUNHA E COSTA	124-132
Pedro Cabrita Reis — A Diferença da Repetição ANTÓNIO FERNANDO SILVA	Pedro Cabrita Reis: The Difference of Repetition ANTÓNIO FERNANDO SILVA	133-138
Projeções: significações poéticas em um lugar (uma prática plástica entre a alta e a baixa tecnologia da imagem) EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	Projections: Poetic significations in a place. (An artistic experience between high and low image technology) EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	139-145

Quando Verdejar ROSVITA KOLB & SONIA ASSIS	<i>When greening: an auto biographic work</i> ROSVITA KOLB & SONIA ASSIS	146-151
SAUDADE, uma dimensão aporética na obra de Julião Sarmento MANUELA BRONZE	<i>SAUDADE, an aporetic dimension in the work of Julião Sarmento</i> MANUELA BRONZE	152-158
Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA	<i>Santiago Sierra and the collaborative working systems</i> YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA	159-164
Hélio Oiticica e o cinema ANA TEREZA PRADO LOPES	<i>Hélio Oiticica and the cinema</i> ANA TEREZA PRADO LOPES	165-171
A tactilidade na obra Vitalino de Jarbas Jacome SORAYA BRAZ & FÁBIO OLIVEIRA NUNES	<i>The tactility of Jarbas Jacome's artwork Vitalino</i> SORAYA BRAZ & FÁBIO OLIVEIRA NUNES	172-177
Jorge Vieira, jogos antromórficas como imagem de transmutação PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	<i>Jorge Vieira, anthropomorphic games and image of transmutation</i> PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	178-184
Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro: uma relação “à flor da pele” ALEXANDRA CABRAL	<i>Joana Vasconcelos and Rafael Bordalo Pinheiro: a «skin-deep» relationship</i> ALEXANDRA CABRAL	185-189
El universo fantástico de Sara Ramo MARÍA BETRÁN TORNER	<i>The fantastic universe of Sara Ramo</i> MARÍA BETRÁN TORNER	190-193
Vari Caramés. Derivas. ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY	<i>Vari Caramés. Drifts</i> ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY	194-203

Processo e Concepção Escultórica — a propósito de um desenho de Barata Feye RAQUEL PELAYO	<i>Process and Conception in Sculpture — Apropos Some of Salvador Barata Feye Drawings</i> RAQUEL PELAYO	204-211
O Expressionismo Animado na Obra de Regina Pessoa ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>Animated Expressionism in the work of Regina Pessoa</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	212-218
La originalidad del motivo y su olvido. Metáforas rhopográficas de la pintura JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	<i>Painting and rhopographic metaphors: between originality and oblivion</i> JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	219-225
Arlindo Daibert: o livro como morada das palavras e das ideias MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	<i>Arlindo Daibert: the book as home of words and ideas</i> MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	226-231
Jorge Pinheiro ou prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires MARGARIDA P. PRIETO	<i>Jorge Pinheiro, or the re-writing of a score from Filipe Pires</i> MARGARIDA P. PRIETO	232-236
2. Dossier editorial	2. Editorial section	237-271
Início de jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves MARILICE CORONA	<i>Starting the game: a study on the working papers of Flávio gonçalves artistic process</i> MARILICE CORONA	238-245
Free Williams: redes semióticas na produção videográfica de Elisa Queiroz APARECIDO JOSÉ CIRILLO	<i>Free Williams: a semiotic web on the video work of Elisa Queiroz</i> APARECIDO JOSÉ CIRILLO	246-251
Furriols: rigor, exigencia y contención JOSEP MONTOYA HORTELANO	<i>Furriols: rigour, demand and containment</i> JOSEP MONTOYA HORTELANO	252-258

Los imposibles de la imagen de uno mismo: dos negaciones del sujeto escindido JUAN CARLOS MEANA	<i>Impossibilities of one self's image: denials of the broken self</i> JUAN CARLOS MEANA	259-266
Lívio Abramo: anotações sobre vida e obra MARISTELA SALVATORI	<i>Lívio Abramo: notes of life and work</i> MARISTELA SALVATORI	267-271
3. :Estúdio, normas de publicação	<i>3. :Estúdio, submitting directions</i>	273-300
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	274-276
Manual de estilo da :Estúdio – meta-artigo	<i>:Estúdio style guide – meta-paper</i>	277-287
Chamada de trabalhos: nº temático da :Estúdio (julho–dezembro '13): "paisagem"	<i>Call for papers: next thematic issue of :Estúdio (july–december '13)</i>	288-288
Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa	<i>Call for papers: V CSO '2014 in Lisbon</i>	289-291
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	293-299
Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos	<i>Editing committee & academic peers — biographic notes</i>	294-299
Sobre a :Estúdio	<i>About the :Estudio</i>	300-300
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	300-300

Um :Estúdio no SciELO

:Estúdio at SciELO

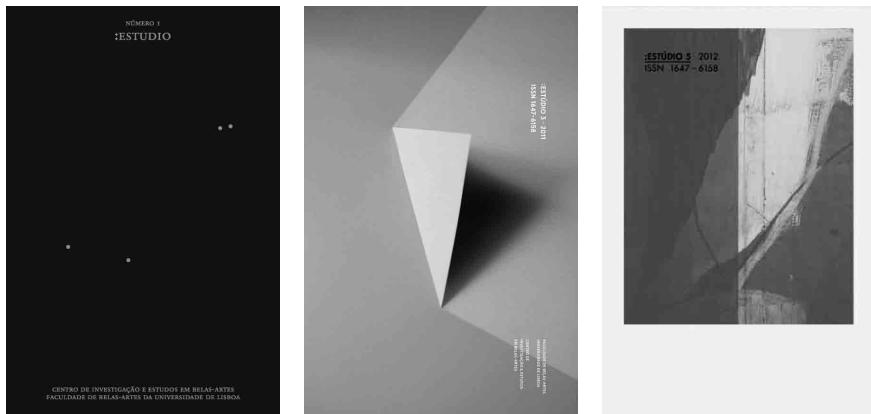
JOÃO PAULO QUEIROZ

O ScieELO, Scientific Electronic Library Online, o mais importante indexador científico no espaço ibero-americano, aprovou a entrada da revista :Estúdio nas suas coleções, especificamente na sua coleção SciELO / Portugal.

A indexação significa que o escrutínio SciELO observou a :Estúdio em diversos parâmetros, como os que se exemplificam:

- Caráter científico: os artigos são originais resultantes de pesquisa científica e/ou significativos para a área dos estudos artísticos.
- Arbitragem por pares: a revisão e a aprovação dos artigos são realizadas por pares e o processo de arbitragem é documentado. Mais particularmente, na :Estúdio, seguimos procedimentos de arbitragem duplamente cega.
- Conselho editorial: a composição do Conselho Editorial da :Estúdio é pública e composta por especialistas reconhecidos, de origem nacional e internacional, sendo a sua larga maioria exterior à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou ao CIEBA, o seu centro de investigação.
- Periodicidade, duração, pontualidade: a periodicidade permite avaliar objetivamente o fluxo da produção científica, e o seu ritmo aumenta a oportunidade e a velocidade da sua divulgação. A periodicidade é verificada tanto em relação ao seu histórico de volumes publicados, como à pontualidade semestral efetiva, sem existência de atrasos, hiatos, ou ‘números duplos.’
- Normalização, indexadores: os artigos seguem normas de redação e estrutura dos textos.
- Afiliação de autores: os artigos contêm informação completa sobre a afiliação dos autores.

Após três anos de consolidação, maturação e aperfeiçoamento das práticas e dos critérios de publicação académica (Figuras 1 a 6), tivemos a percepção de



Figuras 1 a 3 · Os números ímpares da :Estúdio, que acompanham os Congressos internacionais Criadores sobre outras Obras, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

que a :Estúdio estaria capaz de se sujeitar ao escrutínio do Comité Consultivo da SciELO / Portugal. E assim, em Novembro de 2012, foram reunidos e submetidos os exemplares requeridos para a apreciação.

A :Estúdio passa a ser a primeira revista de Estudos Artísticos a integrar a Coleção SciELO / Portugal. É também a primeira revista que congrega artistas e criadores como autores de artigos académicos a cumprir critérios de certificação de relevância científica.

A rede SciELO congrega Comités Científicos de cada um dos países aderentes, no espaço da língua portuguesa e espanhola. Está já implantada e em funcionamento em países como a Argentina (coleção de 79 periódicos), Brasil (260 periódicos), Chile (89 periódicos), Colômbia (146 periódicos), Costa Rica (10 periódicos), Cuba (38 periódicos), Espanha (34 periódicos), México (85 periódicos), Portugal (25 periódicos), Venezuela (25 periódicos) (dados referentes a 2011).

Mais de um terço das revistas académicas apreciadas pelo comité SciELO / Portugal tem sido recusado. Por outro lado, uma vez aprovada, a permanência na coleção exige uma atenção aos seus critérios de qualidade, e um ritmo de publicação constante, e sem atrasos. De dois em dois anos alguns títulos são excluídos por falharem algum destes critérios.

Recebemos uma responsabilidade acrescida, haverá que redobrar esforços, para tentar manter a fasquia elevada.

:Estúdio passará a estar acompanhada na coleção SciELO / Portugal por um conjunto restrito de títulos como (coleção de 2011):



Figuras 4 a 6 · Os números pares da :Estúdio, subordinados a um tema: *auto-retrato* e *auto-representação* (nº2), *corpo* (nº4), e *livro de artista* (nº 6). Estes números pares são independentes dos Congressos Internacionais CSO.

- *Análise Social*, ISSN 0003-2573 — 32 números
- *Angiologia e Cirurgia Vascular*, ISSN 1646-706X — 7 números
- *Cadernos de Estudos Africanos*, ISSN 1645-3794 — 3 números
- *Ciência e Técnica Vitivinícola*, ISSN 0254-0223 — 26 números
- *e-Journal of Portuguese History*, ISSN 1645-6432 — 9 números
- *Economia Global e Gestão*, ISSN 0873-7444 — 15 números
- *Etnográfica*, ISSN 0873-6561, 16 números
- *Ex aequo Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*,
— ISSN 0874-5560 — 9 números
- *Jornal Português de Gastrenterologia*, ISSN 0872-8178 — 36 números
- *Motricidade*, ISSN 1646-107X — 22 números
- *Nascer e Crescer — Revista do Hospital de Crianças Maria Pia*,
ISSN 0872-0754 — 7 números
- *Portugaliae Electrochimica Acta — Journal of the Portuguese
Electrochemical Society*, ISSN 0872-1904 — 41 números
- *Portuguese Journal of Nephrology & Hypertension*,
ISSN 0872-0169 — 1 número
- *Psicologia, Saúde & Doenças*, ISSN 1645-0086 — 23 números
- *Relações Internacionais (R:I)*, ISSN 1645-9199 — 14 números
- *Revista de Ciências Agrárias*, ISSN 0871-018X — 10 números
- *Revista de Enfermagem Referência*, ISSN 0874-0283 — 6 números

- *Revista Encontros Científicos — Tourism & Management Studies*,
ISSN 1646-2408 — 2 números
- *Revista Lusófona de Educação*, ISSN 1645-7250 — 15 números
- *Revista Portuguesa de Clínica Geral*, ISSN 0870-7103 — 4 números
- *Revista Portuguesa de Educação*, ISSN 0871-9187 — 14 números
- *Revista Portuguesa de Saúde Pública*, ISSN 0870-9025 — 6 números
- *Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão*, ISSN 1645-4464
— 16 números
- *Silva Lusitana*, ISSN 0870-6352 — 24 números
- *Sociologia, Problemas e Práticas*, ISSN 0873-6529 — 39 números

Uma palavra aos autores: o seu :Estúdio está no SciELO. Este :Estúdio é uma possibilidade que se tornou real fruto do trabalho de todos nós, autores, pares académicos, colaboradores: a todos, um grato bem hajam.

Artigos originais
Original articles

1.

La recol·lecció del pas del temps en Ignasi Aballí

FINA PADRÓS VIVET

Espanha, artista y profesora universitaria no departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

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

Resum: Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) treballa amb els conceptes del rastre del temps i el seu fluir. El deixar fer-se de l'obra. L'esperar una acumulació pacient de temps. Conceptes de visibilitat i invisibilitat, d'absència i presència, d'estabilitat i mobilitat. Les seves premisses són: «fer més amb menys» o «com pintar sense pintar».

Palaures clau: Ignasi Aballí / temps / acumulació / pols / conceptualisme / rutina.

Title: *The time flux recollection at Ignasi Aballí*
Abstract: Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) works with the concept of trace of time and its flow. Work is done by itself. The wait for the patient accumulation of time. The concepts like visibility and invisibility, absence and presence, stability and mobility. His aims are: «doing more with less» or «how painting without painting».

Keywords: Ignasi Aballí / time / accumulation / dust / conceptualism / routine.

Introducció

Ignasi Aballí pertany a una generació d'artistes catalans (juntament amb Pep Agut o Mabel Palacín) que als anys noranta recuperaren les estètiques conceptuais, les reflexions sobre el procés creador i la condició política de l'art. Aquest artista bàsicament té dues línies de treball: per una banda, una de més propera al minimalisme, on l'activitat mínima, el gest minúscul i la modificació d'allò quasi imperceptible l'acosten al corrent antiformalista i conceptual. Per altra banda, la utilització de la ficció com a material, que l'emparenta amb els artistes que a finals dels vuitanta van treballar amb el cinema i el vídeo (Mari, 2005). En aquest article em centraré en les obres més minimalistes, que són aquelles que considero que recol·lecten el temps, les que són lentes de fer i lentes de percebre — perquè Aballí, amb la seva investigació, proposa a l'espectador un repte: percebre una obra en la qual ell dóna les mínimes pistes possibles i no fa cap concessió.

1. La recol·lecció del pas del temps

Tot i que en els seus inicis Aballí practicava una pintura en el format més tradicional, ben aviat s'adonà que no necessitava el paisatge ni la figura. Alhora també es va voler desprendre de la imatge, i ben aviat va acabar fent monòcroms on la pintura i el tema de la naturalesa eren substituïts per matèries primeres com el sofre, el ferro, el carbó o la cendra, entre altres, per construir superfícies homogènies. Cada cop va anar reduint i eliminant els elements referencials. Així podia parlar de la problemàtica de la pintura sense pintar, perquè Aballí sempre parla de pintura. Seguint un procés lògic va començar a fixar-se en les possibilitats dels aspectes quotidians propers a ell i que observava en el seu propi estudi, com per exemple la llum, la pols, retalls de diari i tot de materials sovint invisibles, que faria servir com si fossin pintura per tal de buscar els límits de la pintura mateix. Així, per una banda trobem l'artista que desapareix com a subjecte, prenent distància de l'obra i deixant que l'acumulació de la pols o l'acció corrosiva del sol sobre els materials constitueixin cada treball, on ell sols disposa les condicions perquè l'acció succeeixi i espera pacientment. I per una altra banda trobem el creador que col·lecciona, inventaria i disposa meticulosament les informacions dels diaris, ja que, com la pols, els diaris són la constatació de la fugacitat del temps: una lectura superficial del que ha passat en un dia i es passa a la següent edició de l'endemà.

Aballí segueix una rutina que li serveix per estar en contacte continu amb els projectes que té en curs. Cada dia retalla el que li interessa del diari abans de llençar-lo. És un acte mecànic, ja que les routines li permeten estructurar i mantenir el sentit de la seva feina. Dia rere dia recull informació, o guarda les restes de roba acumulades a l'assecadora per construir al cap de dos anys una obra amb tots els teixits dins una vitrina, o fins i tot recull diàriament la pols acumulada al seu estudi i la guarda en pots de vidre ordenats en una prestatgeria. Els seus projectes es defineixen a partir d'una idea molt precisa que es pot desenvolupar durant un període molt llarg de temps — a vegades anys — durant el qual aquesta idea inicial no es transforma gens, sinó que és materialitzada igual com la va concebre.

El temps, per a l'artista, és un element fonamental que vehicula les implicacions subjectives d'un treball neutre i analític: esdevé un agent constructor, com ens demostra en les obres fetes a partir de la llum, per exemple *Sis finestres* (1993) (figura 1). Aquestes peces són un conjunt de grans plafons de cartó en format pictòric on la representació — les siluetes de finestres — ha estat construïda per l'impacte de la llum solar mitjançant una exposició deliberada i controlada a l'estudi de casa seva. Paradoxalment, la llum que en algunes situacions esdevé un element destructor, aquí construeix el contingut dels quadres

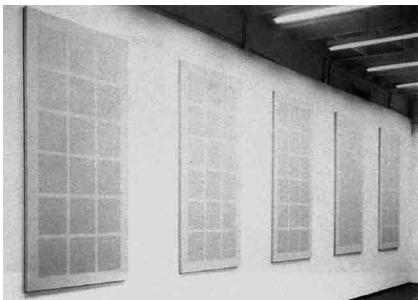


Figura 1 · Ignasi Aballí (1993).
Sis Finestres. Llum solar sobre cartó.
210 × 115 cm cada un

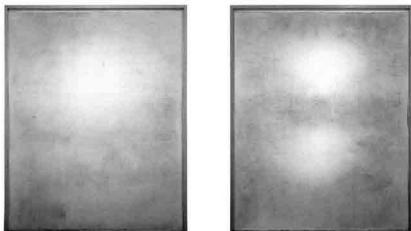


Figura 2 · Ignasi Aballí (1998).
Bufades (desaparició). Paper i pols.
130 × 105 cm cada un



Figura 3 · Ignasi Aballí (1995).
Pols. Pol sobre vidre i làtex, dimensions variables cada un

i els estructura. És el material pictòric que obra noves vies d'investigació per a la pròpia pintura. És aquí on el pas del temps es fa més visible. Moltes de les seves obres, com *Bufades (desaparició)* (1998) o *Pols* (1994 i 1996), ens remeten a una espera, a una acumulació pacient, a una recollida constant d'elements efímers i sovint imperceptibles, de caràcter brut, on la formalització deriva cap a peces molt complexes i difícils de manipular i conservar. Algunes de les produccions s'han de refer de nou cada cop que es volen mostrar al públic.

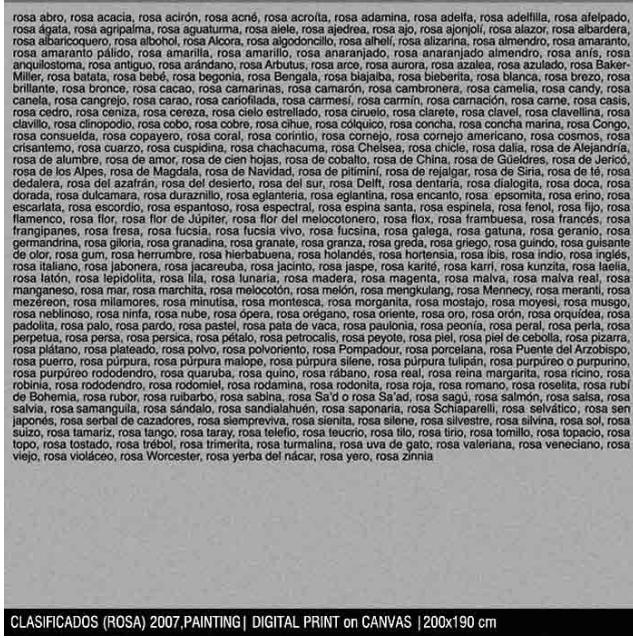
Tornant a l'obra anomenada *Bufades (desaparició)* (1998), aparentment se'ns mostren uns dibujos fets amb pols i en posició vertical. Es tracta d'uns papers plens de polsim i amb algunes zones netes. Suposem que l'artista els ha posat damunt una taula o a terra en posició horitzontal a la manera de contenidors i ha deixat que s'acumulés aquest element a sobre seu. Després sembla que Aballí ha bufat per netejar parts del paper i posteriorment n'ha fixat les partícules que hi restaven. Es tracta de cinc quadres de 130 × 105 cm (figura 2) que són mostrats a l'espectador penjats en una paret com si es tractés d'un quadre o d'una pintura (Miró, 1999). I és aquí on hi ha la màgia d'aquest artista que

transforma un material que podríem qualificar de brut i poc atractiu en unes peces sublims i extremadament pulcres, per fer-nos visibles les coses de què sempre ens anem desfent, que ens fan nosa i respecte a les quals mai no ens hauríem pensat que ens aturaríem a fixar-nos-hi des d'un punt de vista estètic. La pols com a element generador ens parla de la vida i el seu transcurs. En altres ocasions trobem que aquest material que utilitza ha abandonat el suport pictòric per esdevenir una altra cosa. Per exemple quan l'aplica directament sobre les finestres del museu de Granollers l'any 1996, qüestionant així la deixadesa que no es pot permetre un espai públic, però que en canvi sí que pot ser tolerada en un àmbit privat (figura 3).

En les obres titulades *Calendaris 2003, 2004, 2005 i 2006* Aballí fa una mena de calendari distribuït per mesos. Es tracta d'una obra on es recullen tres-centes seixanta-cinc imatges significatives de tot un any ordenades cronològicament i disposades al lloc de la data. Curiosament, si es comparen les imatges dels *Calendaris* dels anys 2004, 2005 i 2006 resulta que són molt similars i que constitueixen una mena de bucle en el qual es van repetint els temes, tot i ser aparentment diferents. Això demostra que estem immersos en un contínuum (Torres, 2007). En aquestes obres es pot valorar si realment es produeix una evolució. Són obres en les quals advertim l'acumulació, la descontextualització i la reiteració dels elements. Una altra obra on també es percep aquesta voluntat de quantificar la realitat és la sèrie *Llistats* (1997-2012), que va iniciar el 1997. És una sèrie en la qual ha treballat durant mes d'una dècada (Espejo, 2012) i on presenta unes llistes de paraules amb noms de persones, objectes i xifres extretes dels rotatius. Es tracta d'unes peces fetes a partir de paraules retallades de diverses notícies, que tant poden ser països o xifres de morts i desapareguts, que després ell ordena sense fer referència a la procedència. Aquest retalls els enganxa damunt un paper que després fotografia. La imatge resultant és una acumulació de dades que no representen res però que ho representen tot: ens evidencien el bombardeig que rebem diàriament dels mitjans de comunicació i que tenim tant assimilat que gairebé no ens afecta. L'artista, amb aquestes llistes, ens dóna una bufetada de claredat, ens fa adonar de tot i d'un sol cop (figura 5).

A la serie d' *Els Inventaris* utilitza la mateixa estratègia, *Classificats (rosa)* (2007) en aquest cas són llargues llistes exhaustives on es reflecteixen diferents aspectes de la realitat, com són les llengües, les monedes, els moviments filosòfics, les professions, les religions, els medicaments, la loteria, etc. (figura 4).

El seu interès pel cinema es veu reflectit en l'obra *Coming Soon (Pròximament)* (2005), la qual suposem que fa referència a una projecció de l'anunci d'una pel·lícula que no acaba mai de projectar-se. És la promesa de quelcom que ha de venir. De fet, el vídeo només és la projecció de les paraules *Coming*



CLASIFICADOS (ROSA) 2007. PAINTING | DIGITAL PRINT on CANVAS | 200x190 cm

8 minutos	tres horas
10 días	44 días
40 horas	7 meses
cinco semanas	25 días
tres meses	un minuto
11 años	53 horas
19 años	ochenta horas
47 días	tres días
10 minutos	siete días
130 horas	15 días
53 horas	Siete segundos
72 días	27 horas
11 meses	ochenta días
48 horas	31 días
5 meses	Una hora
15 minutos	Siete días
141 días	siete meses
44 horas	Tres semanas y media
3 meses	18 horas
seis días	10 días
13 días	cinco horas
100 horas	15 horas
4.600 segundos	20 días
100 horas	tres minutos
52 minutos	siete horas

12 meses	tres horas y media
100 días	40 días
72 horas	26 días
50 días	54 minutos
ochito meses	17 horas
13 minutos	32 horas
dos meses	11 meses
21 días	90 días
meve días	un segundo
media hora	73 días
22 horas	24 horas
Una semana	seis horas
45 días	dos horas
59 segundos	14 días
377 horas	13 segundos
Once minutos	29 días
18 horas	16 horas
10 meses	Dos meses
cinco minutos	Tres semanas
70 días	trece meses
200 horas	trece meses
20 horas	95 minutos
un dia	

Figura 4 · Ignasi Aballí (2007) *Classificats (rosa)*.

Pintura i impressió digital. 200 x 190 cm

Figura 5 · Ignasi Aballí (2004) *Llistats (Temps Un any)*, impressió digital sobre paper fotogràfic, 150 x 105 cm

Soon, on les lletres blanques brillen sobre el fons negre. L'espectador és castigat a l'espera del que ha de seguir.

Conclusió

L'obra d'Ignasi Aballí explora els límits de la pintura, i per fer-ho utilitza elements quotidians com a base del seu procés artístic, utilitzant moltes vegades recursos tradicionals. Dins aquest context, el temps és un objecte de treball més que li permet donar noves possibilitats de lectura. En els seus treballs no hi ha res gratuït, utilitza els mínims recursos possibles, els suficients perquè continguin el significat i el procés. Perquè per a ell no és possible una aprehensió de les obres per part de l'espectador d'una manera ràpida i superficial, sinó que requereixen un temps lent d'observació i reflexió. Ens convida a aturar-nos i a mirar.

Referències

- Espejo, Bea (2012) *Ignasi Aballí, Les rutines són una manera conscient del pas del temps, d'intentar entendre'l... el cultural*. El Mundo.es. <http://www.elcultural.es/secciones/Entrevistas/0/0/3>. Publicat el 05/05/2012
- Marí, Bartomeu (2005) *Retrat del real per l'absència*. Diversos autors, 0-24 h, Ed. MACBA, Serralves, Ikon,.
- Miró, Neus (1999) *Dors/Profús. Catàleg. Matèries innòcues: sense additius ni conservants*. Mataró. ISBN: 84-95127-42-3
- Torres G., David (2007). Ignasi Aballí. Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte. Biennal de Venècia, 2007. <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article1>

Mais que papagaios à sombra das bananeiras

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

Brasil, artista visual. Doutor em Estudos e práticas artísticas pela Université du Québec à Montréal, UQÀM, Canadá. Mestre em História e Crítica da Arte pela EBA/UFRJ. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes da (UFF) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

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

Resumo: Este artigo traz uma reflexão crítica sobre alguns trabalhos do artista português Rodrigo Oliveira, artista cuja carreira, iniciando-se no início deste milênio, apresenta-se ainda em formação. O recorte que se seguirá coloca ênfase em certos aspectos de uma crítica centrada por um lado na cultura moderna revista a partir de suas concepções racionalistas do espaço e, por outro, na idéia mesmo de cultura como campo fluido de significados.

Palavras-chave: Rodrigo Oliveira / arte contemporânea / crítica cultural.

Title: *More than parrots in the shade of banana trees*

Abstract: This paper provides a critical reflection about some work of the Portuguese artist Rodrigo Oliveira, an artist whose career, starting early this millennium, presents still in training. The crop that will follow puts emphasis on certain aspects of a critique centered on the one hand in modern culture revised from their rationalist conceptions of space and secondly, the same idea of culture as fluid field of meanings.

Keywords: Rodrigo Oliveira / contemporary art / cultural criticism.

Introdução

Rodrigo Oliveira, apesar de ser um jovem artista português, cuja obra se processa a partir deste milênio, apresenta extensa produção, muito diversa em formulações artísticas e conceituais, rica nas lacunas que se insinuam no *deficit* entre a intenção e a realização, portanto, para falar como Duchamp, no *coeficiente de arte*: “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionado.” (Duchamp apud Battcock, 1965:73). É justamente nesse intervalo que o espectador pode incluir-se na obra e ver-se como agente no “ato criador” ao tentar atravessá-la, às vezes com seu próprio corpo — sobretudo em suas intervenções em ambientes específicos,

considerando as hipóteses que levantam sobre a cultura moderna, em particular a arquitetura.

Precisamente no comentário cultural que inspiram é que me situo como sujeito diante da experiência que seus trabalhos promovem. A princípio, colocando o acento no racionalismo moderno expresso nos conteúdos ideológicos que tanto a arquitetura de um Le Corbusier como o neoplasticismo de um Mondrian, por exemplo, veiculam em seus ideais democráticos, seus trabalhos revelam como esse ato ingênuo de fé no progresso pôde de fato converter-se, ainda que inesperadamente, em medidas autoritárias, tendo em vista o desprezo com que encaram as singularidades a favor da universalidade abstrata das culturas.

Não posso deixar de remarcar aqui minha primeira visita a Lisboa — cidade em que mora o artista —, chegando do aeroporto e dando conta de uma periferia toda nova, não muito diferente da que vemos por toda parte do mundo. Ali se adensa uma série de prédios modernos e outros, ainda mais espalhafatosos, pós-modernos, evidenciando o esforço de uma nação em se modernizar e se afirmar finalmente no *mercado comum europeu*, mesmo à custa de uma economia moribunda, que nos deixa entrever Portugal como um dos países mais problemáticos da zona do euro. Por todo canto a mesma linguagem impessoal em contraste com o Centro de uma cidade histórica, com suas poéticas ladeiras e casario que, não fosse o fado no lugar do samba, em muito lembram certas áreas do Rio de Janeiro — cidade em que moro.

Entendo portanto os sítios específicos do artista, suas intervenções na arquitetura, também pelo ângulo crítico que deles se relevam. Nesse caso, sua criticidade não se alinha apenas ao veio *institucional* quando este normalmente se debruça sobre a desconstrução dos dispositivos da arte e se endereça sobretudo a seu contexto de exibição e produção de discurso — o campo da arte — como vemos no artista belga Marcel Broodthaers. De fato, com Rodrigo, ela se amplia muito para o terreno da cultura como um todo... ideologias artísticas aí incluídas.

1. Por uma crítica ao racionalismo estético

A variedade de trabalhos que têm como ponto de partida a redução da forma à ortogonalidade e das cores a seus valores saturados é reveladora desse princípio crítico. O pressuposto modernista de que o plano deduzido do ângulo reto é o elemento gerador de todo espaço tridimensional ou que os tons absolutos poderiam gerar uma paleta precisa e impessoal, adaptou, para não dizer reduziu, muito bem a metodologia artística à metodologia industrial, criando uma espécie de estética da racionalidade. Certamente, esse novo racionalismo das vanguardas pretendeu resolver a tensão dialética que se colocou, desde o início do século XIX, entre arte e técnica, tornando seus respectivos métodos, se

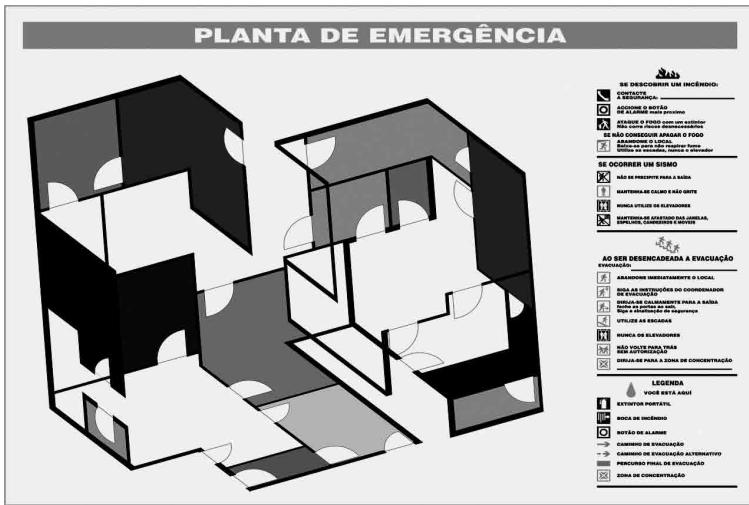


Figura 1 · Rodrigo Oliveira, *Construções Complexas (Geografia das casas)*, 2007. Desenhos impressos em placas fotoluminescentes 40 × 30 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

não incompatíveis, pelo menos de difícil conciliação. É, portanto, com humor que diviso certos trabalhos do artista, como, por exemplo, sua série *Construções Complexas (Geografia da Casa)*, em que plantas esquemáticas com indicativos para evacuação de emergência sofreram intervenções gráficas, alterando seus conteúdos informativos. Na representação resultante, os planos horizontais são rebatidos nos verticais, o interior e o exterior do “prédio” se confundem, criando um espaço de ambiguidades que contraria as pretendidas clareza e transparência da informação — metáfora, talvez, da perigosa monotonia estética que a arquitetura moderna nos oferece quando o plano e o ângulo reto se tornam diretrizes do volume. Os espaços gerados, independente dos usos e funções, tornam-se de fato indiferenciados visualmente (figura 1).

O que dizer dos grandes condomínios habitacionais de baixa renda que povoam as periferias dos diferentes países ocidentais e não ocidentais, modelo para toda autoconstrução leve e de baixa qualidade, muito familiar às paisagens urbanas e suburbanas brasileiras? Tudo se passa como se pobreza econômica implicasse necessariamente pobreza estética, justificando os baixos investimentos sociais. Diante dessa constatação, as obras *Cada Casa é um Caso (Arquivo Geral)*, *Ca(u)sas* e *La Cité Radieuse* nos parecem no mínimo irônicas quando apresentam condomínios em miniatura — construções-tipo, todas feitas com pequenas caixas de fósforos revestidas por uma miríade de esticadores multicoloridos (figura 2).

Chamo atenção também para a obra inaugural do artista, a instalação *Cubo Branco*, realizada para exposição ocorrida em galeria do Welcome Centre, em Lisboa (figura 3). Nesse trabalho, Rodrigo constrói, dentro de uma estrutura histórica — uma galeria de arte cujas paredes, inadequadas para exibir arte moderna, são abobadadas desde o teto —, outro espaço ortogonal, um cubo branco, agora mais adequado à experiência da arte. Ao entrar no novo ambiente, o espectador pode ler em suas paredes trecho de uma entrevista conferida pelos administradores do centro em que afirmam:

Um dos muitos objetivos do Lisbon's Welcome Centre é oferecer à cidade novas infraestruturas culturais. Consequentemente, será criada uma nova galeria de arte, a Galeria da Cidade, que será suficientemente espaçosa para receber, de forma digna, exposições nacionais e internacionais. Esta galeria pretende tornar-se uma das melhores do país (Carr, in Oliveira 2008:16).

Se acompanharmos as reflexões surgidas no final da século XVIII relativas à existência de uma experiência específica, diferente da ordinária, a que chamamos de estética, os conceitos que desenvolvem se ajustam a uma paulatina forma de exibir objetos culturais que dará origem ao cubo branco ideal da arte moderna. Em geral, a experiência estética foi descrita a partir da noção de “desinteresse” — uma atitude do sujeito quando, diante do objeto, se coloca à distância do mundo. Esse recuo garantiria o afastamento necessário dos usos, práticos e/ou morais, eventuais do objeto, ressaltando para o sujeito apenas as qualidades intrinsecamente estéticas: formas, linhas, cores, texturas, volume, temperatura, peso. A criação de um ambiente asséptico e neutro para esse fim foi necessária. Tudo que pudesse de alguma forma comprometer esse estado de distanciamento foi sendo excluído do espaço expositivo. O ambiente tornou-se neutro em suas cores e seus acessórios, as paredes discretas em suas presenças, a iluminação focada, porém suave a fim de que o objeto de atenção pudesse existir para o sujeito em uma espécie de limbo contemplativo. Essa depuração do espaço foi acompanhada de perto por uma forma reduzida de fazer arte: abstrata, econômica em seus meios e distante da promiscuidade do mundo. Reivindicar o cubo branco no centro de um espaço expositivo inadequado, como fez Rodrigo, se por um lado chama a atenção para o oportunismo de um empreendimento comercial, quando mesquinhamente se envernia com a alta cultura, por outro evidencia a própria incapacidade da arte moderna de conviver com a promiscuidade do mundo, exigindo sempre outro espaço, mais adequado a sua manifestação. Talvez não por acaso o artista opte frequentemente por realizar seus trabalhos em espaços do cotidiano de natureza

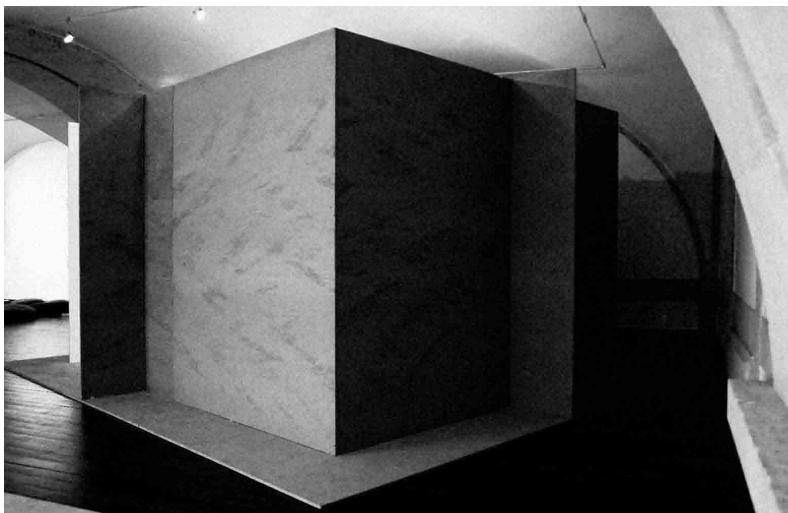


Figura 2 · Rodrigo Oliveira, *Cada casa é um caso /Arquivo Geral*, 2010. Caixa de fósforos, estrutura em madeira, esticador 170 x 180 x 35 cm. Fotografia: Laura Castro Caldas.

Figura 3 · Rodrigo Oliveira, *Cubo Branco / Instalação*, 2001, Welcome Centre de Lisboa. Construção de aglomerado de madeira pintada de branco e cinza no interior, texto de parede bilíngüe 400 x 500 x 245 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

confusa, como garagens de prédios ou *halls* de edifícios comerciais, por exemplo.

Intervenções como *Sem Título (Puro Sangue)* instaladas na entrada de um condomínio, constituindo-se como simples obstáculos que impedem o livre acesso de qualquer indivíduo, também sinalizam uma sociedade em que o controle e a exclusão são formas constitutivas do “bem viver”. O regime de desigualdade social em que se fundamentam as sociedades capitalistas modernas tem corroborado a difusão de uma cultura da violência e do medo, gerando distorções no uso do espaço público. Os condomínios residenciais — esse estilo contemporâneo de morar — representam, de outro modo, nova forma de medievalização dos modos de vida, ao instaurar no seio do espaço urbano uma zona de uso privado, com acesso restrito, protegido por guarita e segurança 24 horas por dia. Um “lugar de felicidade” protegida, longe da promiscuidade do mundo e do qual o “outro” é ostensivamente excluído.

2. Trânsito entre culturas

Em 2011 Rodrigo inaugurou uma exposição na Cosmocopa, no Rio de Janeiro. É curioso observar como o artista fez a transposição de sua poética para outro contexto cultural. De algum modo, os trabalhos apresentados pareciam encontrar sempre um elo entre a cultura local e a de Portugal, mas agora de uma forma leve, humorada e mais adaptada, digamos, às adversidades. Por exemplo, *Lá no Morro (Carmen a portrait)*, alusão a Carmem Miranda, portuguesa de origem, mas que fez sucesso internacional *travestida* de baiana. O artista apresenta o retrato da cantora como natureza-morto, uma colagem sobre quadro-negro, por sua vez apoiado em estrutura de madeira, idêntica à dos tabuleiros em que as baianas comercializam nas ruas quitutes típicos da Bahia e hoje usados por camelôs cariocas (figura 4). *Abre Espaço (Relato)* é outro trabalho que faz ponte entre as duas culturas ao apresentar caixa de som em forma de bola de futebol, em que se pode ouvir uma colagem musical reunindo músicas de carnaval e narrações de futebol.

Embora não tenha sido apresentada na exposição em tela, *Capanema* — instalação em que o artista conjuga uma megaestrutura de metal presa ao teto, espécie de *brise-soleil* multicolorido executado com cadeirinhas de praia seriadas, com quadros mostruários, típicos de repartições públicas, que em seu interior, ao invés de avisos, apresentam plantas de jardins moles desenhadas pelo inconfundível Burle Marx — é talvez o exemplo mais contundente desse encontro de culturas. Nessa instalação, cujo título alude ao famoso prédio esboçado por Corbusier e posteriormente desenvolvido pela primeira geração de modernistas brasileiros, o rigor da geometria uni-se à ligeireza da gambiarra. Se por um lado o trabalho aponta para crítica a uma cultura sempre condenada



Figura 4 · Rodrigo Oliveira, *Lá no morro (Carmem Miranda portrait)*, 2001. Mesa de camelô, quadro negro, colagem 160 × 80 × 85 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

Figura 5 · Rodrigo Oliveira, *Uma pedra no sapato*, 2012. Mármore, tiras de sandálias em borrocha 30 × 8 × 5 cm cada par. Fotografia: Raquel Melgue.

ao improviso, porque movida pelas soluções de última hora; por outro, a inflexão que as curvas locais imprimiram à dureza da arquitetura moderna é indício de um vigor criativo que soube muito bem tirar proveito da docilidade dos trópicos, transformando-a em qualidade plástica. Ouso dizer que em nenhum lugar do mundo a arquitetura moderna foi tão vigorosa quanto a que se praticou no Brasil, adaptada com inteligência às condições locais não só da paisagem, mas também das tradições técnicas.

Nessa seara merece ser mencionada a escultura *Uma pedra no sapato*, composta por inúmeras réplicas das *clássicas* sandálias havaianas realizadas em diferentes tipos de mármores e granitos — material nobre e clássico — e cujas tiras são as mesmas das originais, em borracha — material ordinário. O incômodo sensorial que experimentamos — digo sensorial porque, apesar do estímulo primeiro ser visual, a sensação que provocam é mais abrangente, tátil, talvez — está certamente relacionado com o desconforto que a inflexibilidade de pedra associada à moleza da borracha nos evocam. O mesmo embaraço provavelmente que as sandálias originais nos causam, um acessório prático, no entanto, deselegante, clichê da vulgaridade e do desmazelo dos trópicos que compromete nossa cultura como um todo (figura 5).

Conclusão

Pontuei aqui alguns trabalhos de Rodrigo Oliveira sobre o viés da crítica cultural, sua crítica ao racionalismo moderno e o comentário que a faz transitar entre as culturas. Sua obra certamente permite outros recortes e outros pontos de vista, tamanha sua variedade e riqueza conceitual; deixo ao espectador a tarefa de compor outros caminhos e nuances.

Referências

- Battcock, G. (1975) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.
- Oliveira, R. (2008) *Rodrigo Oliveira Catálogo*. Lisboa: Galeria Filomena Soares.

Acciones desplazadas o cómo hacer visible lo “simbólico”

MARTA NEGRE BUSÓ

España, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Profesora universitaria, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

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

Resumen: El trabajo de Núria Güell (Girona, 1981) se articula como una denuncia al poder y cuestiona la moralidad y la legalidad hegemónicas que se constituyen como estrategias de control de las clases dominantes. En el presente artículo se abordarán aspectos relacionados con la biopolítica y los dispositivos que subyacen en la subjetividad colectiva.

Palabras clave: Núria Güell / biopolítica / dispositivo / arte político.

Title: *Displaced actions or how to turn the symbolic visible*

Abstract: *The article by Núria Güell (Girona, 1981) is a denunciation of power, a calling into question of the hegemonic morality and legality that act as strategies of control on behalf of the dominant classes. Güell considers aspects of biopolitics and the mechanisms underlying collective subjectivity.*

Keywords: Núria Güell / biopolitics / mechanism / political art.

Introducción

Thoreau, con una actitud visionaria y crítica, fue capaz de señalar los fallos e injusticias del sistema político que le tocó vivir con frases como “lo deseable no es cultivar el respeto por la ley, sino por la justicia” (Thoreau, 2008: 31). En la actualidad, salvando la distancia y el contexto, podemos extraer esta afirmación a nuestros días: el marco legal, económico y político que regula nuestra vida cotidiana está plagado de abusos, atropellos, privilegios y sinrazones; la diferencia es que los mecanismos del neoliberalismo son más complejos y sus garras mucho más largas e imprevisibles que hace dos siglos. En nuestro mundo globalizado las macroestructuras económicas ganan el pulso al estadonación, el cual gobierna a ciegas y, lo que es peor, con la voluntad de recuperar

su legitimidad, exige a los ciudadanos medidas disciplinares y suspende derechos. Según Bauman, sin embargo, hay otro aspecto que también pone en riesgo las democracias actuales: la denominada “fatiga de la libertad”, es decir, el conformismo con que la sociedad acepta la supresión gradual de las libertades y los logros que le ha costado tanto conseguir (Bauman, 2011: 31). Y es esto lo que preocupa a Güell, que con sus acciones apela a la desobediencia civil y al activismo político para dar visibilidad al aparato simbólico que gobierna y rige las biopolíticas.

1. Agujereando el dispositivo

El “dispositivo” es un término esencial en buena parte de los estudios de Foucault. Con él se refiere a una red heterogénea que reúne un conjunto de prácticas y mecanismos — discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, disposiciones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas — creados en un momento histórico determinado con la función de responder a una urgencia concreta y obtener un resultado. En definitiva, una amalgama de relaciones de poder y saber que se erige con la voluntad de dirigir, administrar, guiar y controlar las conductas y los pensamientos de los seres humanos (Agamben, 2008: 25-37). Precisamente, con el fin de evidenciar estas estructuras, Güell ha ideado el concepto de “aplicación desplazada”. Su método de trabajo consiste en inmiscuirse dentro de un dispositivo concreto, descubrir sus brechas y atacarlo reproduciendo sus propios medios, ya sea invirtiendo la lógica de la ley o cambiando las relaciones de dominio establecidas. Es decir, aplicando el reglamento en dirección opuesta o tergiversando su sentido para provocar que el dispositivo detone sobre sí mismo.

Dentro de este planteamiento la artista diferencia sus obras en dos tipologías: “aplicaciones legales desplazadas” y “aplicaciones morales desplazadas”. En las primeras, de carácter activista, encontramos por ejemplo *Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria* (2009-2010), que incide en el sistema que permite a los bancos crear dinero como deuda. Su propuesta es dar a conocer este funcionamiento y formar a los ciudadanos para que sean capaces de obtener dinero de la nada con mecanismos similares a los que utiliza “legalmente” el sistema financiero; para la artista, no hay diferencia entre un banco que crea dinero como deuda y un falsificador de monedas. El proyecto se desarrolló en un encuentro pedagógico titulado *¿Cómo podemos expropiar dinero a entidades bancarias?* (2010) y un libro en formato de manual (figura 1). En la pieza *Intervención* (2012) situó el punto de mira en la especulación inmobiliaria. En primer lugar creó una cooperativa, la que posteriormente contrató a un albañil



Figura 1 · Núria Güell (2009-2010). *Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria*. Display expositivo. Imagen cedida por la artista.

Figura 2 · Núria Güell (2012). *Intervención*. Display expositivo. Imagen cedida por la artista.

desalojado y sin empleo con el encargo de extraer las puertas de viviendas que habían sido desahuciadas y que, como consecuencia de una trampa legal, se habían adquirido después de haber sido vendidas por la misma caja de ahorros. El resultado formal de la acción fueron las puertas expuestas con la indicación de su lugar de origen, un vídeo con todo el proceso y el contrato de creación de la cooperativa que protege jurídicamente al operario (figura 2).

Güell se sirve de la misma estrategia por inversión para llevar a cabo *Aplicación legal desplazada #3: FIES* (2011-12) dirigiendo su atención hacia uno de los dispositivos más analizados por Foucault: la prisión. La artista se puso en contacto, por correspondencia, con presos sometidos al régimen FIES1, y les propuso que escribieran o dibujaran sobre sus condiciones de vida en la cárcel (figura 3). Las siglas FIES se refieren a “Ficheros de Internos de Especial Seguimiento”, es decir, una categoría de presos del Sistema Penitenciario Español sometidos a medidas de mayor control y vigilancia. Este régimen fue declarado nulo por el Supremo en el 2007 y vuelto a legalizar por el Ministro de Justicia en el 2011. Dentro de este grupo encontramos a los FIES1, los presos “inadaptados” —que suelen ser los más politizados—, a los cuales se les aplica prácticamente la total incomunicación y aislamiento, una forma de tortura blanca que vulnera los derechos fundamentales regulados en la Constitución Española. Con una frecuencia diaria, Güell envió a dicho Ministro cada uno de los escritos realizados por los presos, para hacerlo partícipe de las experiencias de los que habían sido sometidos a su ley. Así, estas cartas se convierten en una catarsis para el recluso, a la vez que son utilizadas para fustigar al propio verdugo. Como vemos, al banco se le expropia, al torturador se le intimida y al especulador se le roba. Sus obras, a modo de terrorismo artístico, tienen como meta herir un sistema que ya no protege al ciudadano, sino que abusa de él bajo el pretexto de una “legalidad” establecida.

Pero no son solo las macroinstituciones el objetivo de su lucha, sino también los códigos de conducta que condicionan nuestra moral. En este contexto encontramos una de sus obras más incisivas: *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria* (2008-2012). En este proyecto la artista se ofreció en matrimonio a cualquier cubano interesado en emigrar a España, con el requisito de que le escribiera “la carta de amor más bonita del mundo”. La convocatoria para elegir al beneficiario fue a partir de un concurso público, cuyo jurado estaba formado por tres *jineteras*. Finalmente se casó con el seleccionado, quien se comprometió ante notario a colaborar en todo lo referente al proyecto artístico durante los tres años en que se tramitaba su nacionalidad. Al mismo tiempo, se regulaba el repartimiento, a partes iguales, de los beneficios de la venta de la obra y se pactaba el divorcio transcurrido dicho tiempo. Con esta operación, la

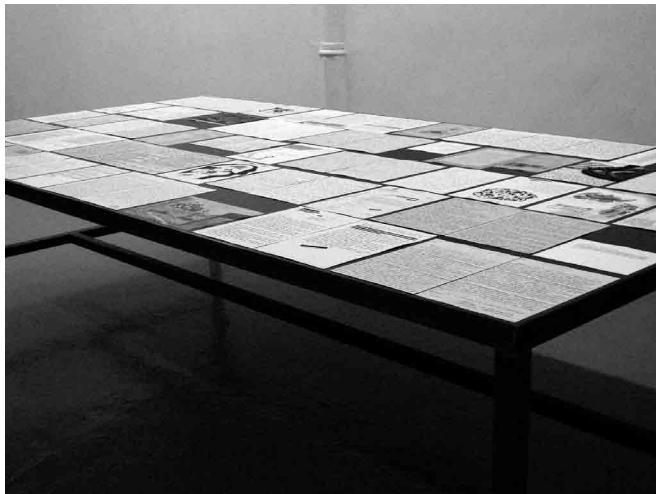


Figura 3 · Núria Güell (2011-2012). *Aplicación legal desplazada #3: FIES*. Display expositivo.
Imagen cedida por la artista.

autora plantea un juego de espejos que sirve para esquivar y evidenciar las restricciones migratorias impuestas por los gobiernos, a la vez que propone una reflexión basada en el uso socioeconómico que se hace del amor. Bajo un irónico título nos presenta los roles propios de una situación estereotipada basada en un intercambio de favores: el inmigrante que anhela marcharse de su país y el turista que, en busca de una experiencia exótica, utiliza su superioridad para satisfacer el deseo de ser amado. Así, el supuesto “amor” no es sino un artificio que enmascara la correlación de poderes y de dependencia entre los dos individuos. Un video (figura 4), donde realidad y ficción se entremezclan, documenta toda la construcción: el registro de la boda, las fotografías románticas del supuesto idilio, la deliberación del jurado, la firma del contrato, la llegada del marido a España y finalmente las reflexiones de este acerca de su situación: los servicios sexuales que prestaba en Cuba y su experiencia como inmigrante. Paralelamente, las cartas recibidas constituyen el libro *Epistolario. Ayuda humanitaria* (2011), un recorrido por el amor ficcionado que refuerza todo el giro artístico (figura 5).

Conclusión

La lucidez de Güell radica en reconocer los desajustes del sistema y propiciar su rotura, ya sea saboteándolo (Peran, 2012), profanándolo (Agamben, 2008: 42-49) o introduciendo un algoritmo que permita “conducir el sistema de cierto



Figura 4 · Núria Güell (2008-2012). *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria.* Fotogramas del video. Imágenes cedida por la artista.

Figura 5 · Núria Güell (2008-2012). *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria.* Carta ganadora. Imagen cedida por la artista.

estado inicial al estado final deseado" (Zmijewski, 2008: 89). Es decir, repensar la ética de las instituciones que nos gobiernan y producir una mutación, aunque sea mínima, en su estructura. La artista no pretende cambiar el mundo — esto sería osado e inútil — sino que quiere que su labor, centrada en la micropolítica, tenga un impacto real en el contexto en el cual incide. Por eso ella misma es el instrumento de una obra donde el objeto de trabajo es el material humano: los miedos, las ilusiones, los pensamientos y las vivencias de las personas son el punto de partida de unas propuestas que no son ni provocativas ni espectaculares, sino descarnadas, directas y sin esteticismos. Porque si algo la caracteriza es la coherencia de sus actos, los cuales le permiten agujerear la realidad aparente haciendo visible el aparato simbólico que nos rodea, expandiendo así las posibilidades de mirar, pensar y de decir las cosas de otra forma (Güell, 2012).

Referencias

- Agamen, Giorgio (2008) *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcadia. ISBN: 978-84-935345-7-8
- Bauman, Zygmunt (2011) *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-84-375-0669-2
- Güell, Núria; Pérez, Cira (2012) *Entrevista Núria Güell* [Consult. 2012-01-10]. Disponible en <URL: <http://www.butxaca.com/ca/entrevista>
- Peran, Martí (2012) *Sabotaje (Panfleto)* [Consult. 2012-01-10]. Disponible en <URL: <http://www.martiperan.net/print.php?id=59>
- Thoreau, Henry D. (2008) *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos. ISBN: 978-84-309-4370-8
- Zmijewski, Artur (2008) "Artes sociales aplicadas" en *Criterios*, nº 36. La Habana: Criterios. ISSN: 0864-0475

Carlos Corpa, una estética crítica robótica

43

RICARDO IGLESIAS GARCÍA

España, artista new media. Doctor y profesor en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

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

Resumen: El objetivo de la comunicación es presentar la experimentación realizada en el ámbito de la robótica artística desde su vertiente crítico-social. El artista Carlos Corpa aparece como un exponente fundamental en esta línea de trabajo, con sus creaciones maquínicas figurativas interactivas.

Palabras clave: robótica / interacción / instalación / interface máquina-humano.

Title: *Carlos Corpa, a Robotics Critical Aesthetics*

Abstract: *The goal of communication is to present the experimentation in the field of robotics since its slope artistic-social critic. The artist Carlos Corpa exponent appears as a key in this line of work, with its figurative machinic interactive creations.*

Keywords: *robotics / interaction / installation / human-machine interface.*

Introducción

La experimentación con los nuevos lenguajes tecno-interactivos robóticos en los últimos veinte años en la península Ibérica ha supuesto una arriesgada apuesta a nivel estético, estructural, intelectual y económico, pero a la vez, ha permitido un conocimiento y un acercamiento a situaciones de encuentro-enfrentamiento individual y/o social con el trabajo de los artistas. Figuras multidisciplinares como Marcel.í Antúnez en cuyas instalaciones la participación de usuario es imprescindible, o Leonel Moura defendiendo desde su *Symbiotic Art Manifesto* que ‘las máquinas pueden hacer Arte’, son claros modelos. Carlos Corpa aparece como uno de los exponentes principales de esta corriente tecno-experimental, centrándose principalmente en su aspecto más crítico. Nacido en Cuenca, en 1963, *su formación ha sido principalmente autodidacta, desde los principios de prueba/error*. Además de una importante trayectoria individual, es colaborador habitual del grupo norteamericano *Amorphic Robot Works* desde 1996, participando en la producción de piezas como *The Cave*, *The Ancestral Path*, *The Robotic Landscape* o *Eskeletal Reflection*.

1. Experimentación robótica

Desde que en 1964, durante el Segundo Festival Anual de Vanguardia, el robot *K-456* de Nam June Paik y Suhya Abe recorriese tambaleándose las calles de New York, en una situación performática compartida con Charlotte Moorman, el desarrollo del arte robótico ha ido parejo a los avances tecnológicos y a la asunción de una estética de la participación social interactiva. En el manifiesto de los artistas Eduardo Kac y Marcel·lí Antúnez Roca *Arte robótico: un manifesto* (1996) podemos encontrar los conceptos principales sobre los que se asienta la construcción de un arte robótico: interacción sujeto-máquina, expresión relacional con el tiempo y con el espacio físico, crítica social, manifestación de comportamientos autónomos, telepresencia y telecontrol, integración de organismos vivos y formas protésicas, hibridación de estructuras y tecnologías.

Los robots no son solamente objetos que el público puede percibir —como ocurre con todas las otras manifestaciones artísticas—, sino que son capaces de percibir al público por sí mismos, respondiendo de acuerdo con las posibilidades de sus sensores. Los robots manifiestan comportamientos. [...] Los robots son una nueva forma de arte (Kac; Antúnez Roca, 1997).

2. Desde una crítica social

Desde sus inicios Carlos Corpa se ha interesado en una representación crítica social en dos ámbitos, por un lado, en el puramente estructural desde la construcción de sus piezas y, por otro, en una opción estética/intelectual de sustitución de la figura humana por la máquina en un entorno dialogado de interacción pública. Su piezas, a las que denomina 'máquinas humanizantes', se posicionan dentro de una tradición escultórica realizada con materiales reciclados y desechos que podemos rastrear desde el *Arte Auto-Destructivo* de Gustav Metzger y las *Méta-Matics* de Jean Tinguely hasta los trabajos de los denominados chatarreros californianos: Mark Pauline (*SRL. Survival Research Labs*), Brett Goldstone, Chico MacMurtrie (*Amorphic Robot Works*), Bill Vorn y Louis-Philippe Demers. Todos ellos han incidido en la necesidad de responder/denunciar una sociedad sumergida en un consumismo materialista salvaje. A la vez, para Corpa es fundamental mostrar la 'máquina' en situaciones o actividades que son consideradas principalmente pertenecientes al ámbito humano.

Llevo desde 1991 haciendo máquinas que usurpan y remedan comportamientos humanos: rotundamente sí. Creo firmemente que la función del arte y del artista es explicar el mundo y eso trato de hacer yo de una forma que considero evidente, incluso brutal a veces (Corpa, 2012).

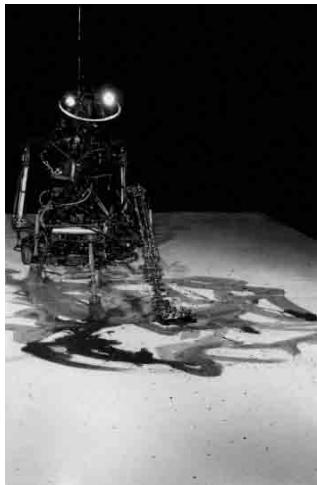


Figura 1 · Carlos Corpa. *A.P.M. Another Painting Machine* (1999). Fuente: web del artista.

Figura 2 · Carlos Corpa. *Machina Artis 3.0* (2001).
Fuente: web del artista.

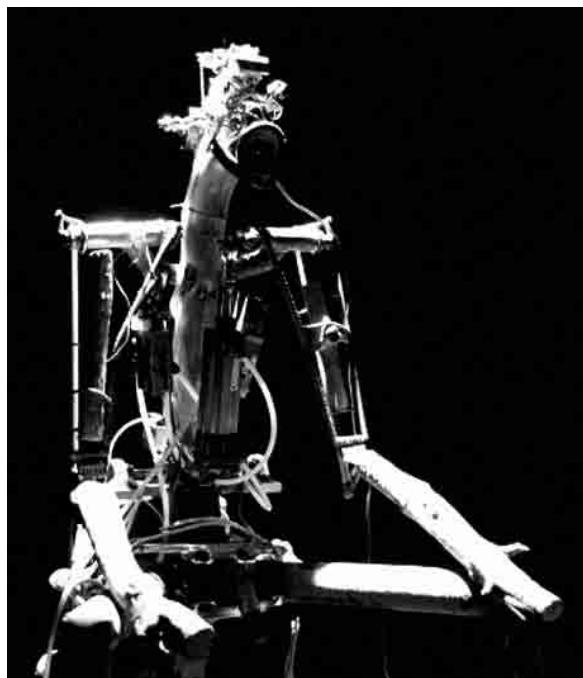


Figura 3 · Carlos Corpa. PaCo — Poeta Automático Callejero Online (2004). Fuente: web del artista.

Figura 4 · Carlos Corpa. Sufrobot (2007) Fuente: web del artista.

Sus primeras piezas replantean la figura clásica del pintor de lienzo y pincel, donde el individuo ha sido sustituido por la máquina. La presunción humana de una inteligencia superior se tambalea cuando en su aspecto más creativo un ‘robot’ puede ser tan original como su copia de carne. En *A.P.M. Another Painting Machine* (1999) (Figura 1) aparecen diferentes personajes mecánicos que pintan una superficie de 5x4 m. con pinceles o con rotuladores, acompañados por un músico electrónico. El control se realiza mediante un ordenador gobernando por una tarjeta de relés, a partir de una programación aleatoria.

Machina Artis 3.0 (2001) (Figura 2) es una performance pictórico musical, evolución y actualización de algunas de las acciones y seres ya presentes en *A.P.M.* Aparecen dos nuevos músicos *Talmus Taiwán* (bajista) y *Maxon Ford, el pata* (guitarra flamenca y percusión con un pie). La acción principal es producida por el gigantesco pintor humanoide *Syncro Laveur*, que se desplaza sobre el lienzo-escenario dibujando a su paso, mientras localiza, pisá y machaca huevos llenos de pintura. Paralelamente una corte de pequeños pintores mecánicos se mueven libremente, bajo el peligro de morir igualmente aplastados.

3. Un mendigo y un sufriente robotizados

Los planeamientos conceptuales y estéticos anteriormente expuestos se radicalizan en las siguientes dos piezas *PaCo y Sufrobot*, profundizando en formas antropomórficas con roles socialmente reconocibles y donde la presencia del usuario como ‘variable’ es imprescindible para su funcionamiento. *PaCo – Poeta Automático Callejero Online* (2004) (Figura 3), ha sido realizado en colaboración con Ana María García – Serrano, experta en inteligencia artificial y en lenguaje natural, docente en la Facultad de Informática de la Universidad Politécnica (Madrid). Representa al típico mendigo que va pidiendo por las calles unas monedas a cambio de un poema, de una flor, o de un paquete de *kleenex* (pañuelos de papel). Para Corpa es necesario replantearse de una manera más profunda los posibles intercambios entre máquinas y sujetos humanos, para provocar una reflexión acerca de los espacios vitales que son ocupados actualmente por los individuos y, como en la evolución tecnológica, esos espacios pueden ser fácilmente apropiados por robots o por máquinas que funcionan en su coherencia y su lógica mejor que nosotros. Las diferentes opciones de integración máquina-hombre (exógena o endógena) desaparecen. El robot humanoide *PaCo*, vinculado con un sitio web, se desplaza lentamente en una silla de ruedas. Uno de sus brazos termina en una mano-hucha con la que solicita una limosna a los transeúntes que encuentra en su camino. Cuando su petición es atendida, crea desde cero un poema sintético, tomando palabras de su base de datos, y lo declama con su voz metálica, a la vez, que su cuerpo, trasformado en una impresora, lo imprime. Este intercambio económico-literario

a dar dinero a una máquina de la que brota poesía que a la persona a la que sustituye esa es resaltado en la concesión del tercer premio del Concurso Internacional sobre Arte y Vida Artificial – Vida07: ¿Nos sentimos más inclinados máquina? El ‘sustituto’ no huele y no salpica cuando habla. Pero no se nos ofrece una brillante máquina de alta precisión. Está hecha del detrito, reuniendo trozos de material de desecho. En su afán de decrepitud cuestionamos su motivación para pedir dinero. ¿Sentimos lástima de ella o nos atrae y entretiene? (Vida07, web del concurso).

PaCo puede servir como ejemplo y referencia sobre la problemática social que analizamos. Se podría pensar que el robot es completamente autónomo, que no necesita de la intervención humana para funcionar, pero esto no es cierto, es imprescindible un pequeño acto consciente por parte del individuo para poder generar el sentido final de toda su creación: los poemas. Una sencilla interfaz, un bote de monedas, oculta una funcionalidad compleja con diferentes niveles de intervención. Por una lado, la base de datos que incluye todas las palabras y sirve como soporte en la producción de las composiciones literarias, por otro, la programación, que con ramificaciones a Internet, gestiona el sentido de las frases buscando una cierta coherencia idiomática y posibilitando que ningún poema se repita nunca, y, por último, la salida formal en dos formatos diferentes como locución y como impresión sobre papel. En este sentido, podemos hablar de multidiálogo entre máquina-individuo, entre cibernauta-máquina-individuo, entre máquina (robot) – máquina (impresora / sintetizador), y lo que es más importante, descubrimos la creación de una interfaz propia que comunica todas estas relaciones, desde un principio experimental. Su ‘existencia’ es posible desde una construcción tecnológica que responde exactamente a los deseos del artista: un prototipo experimental de interfaces conectadas.

Con *Sufrobot* (2007) (Figura 4) entramos en un campo de exploración tan humano como es el dolor, la soledad, la angustia que nos produce una sociedad sobreexplotada o el contacto con el otro. En nuestro imaginario occidental, hemos aprendido que el funcionamiento de las máquinas siempre es correcto, casi eterno, y responde a una lógica interna de programación perfecta. En cambio, podemos observar día a día como las máquinas no siempre responden de esta lógica de perfección, se producen errores, perdidas de conexión, desgaste, podríamos defender que las máquinas tienen una vida propia, una existencia en la que influyen múltiples factores (entre ellos el tiempo, como nos pasa a los humanos). Igualmente, podríamos pensar que nuestra sola presencia podría afectar a nuestras ‘compañeras’ las máquinas. Corpa, presenta un robot que sufre, que llora, que se agita, que tiene crisis de ansiedad cuando un ser humano se acerca demasiado a él, cuando invade su espacio vital. *Sufrobot*, dispone de

un sistema de visión artificial que lo conectan con el mundo, en función del volumen y la distancia de la figura humana se produce una respuesta emocional, que se va incrementando en la medida que esta presencia se hace más insistente. Los movimientos reiterativos del robot, nos recuerdan situaciones de incomunicaciones autistas. Un escalofrío de energía eléctrica le sube por la espalda hasta acabar en chispas, se producen gritos, golpes y movimientos cada vez más agitados, alcanza casi un estado de desesperación que le produce descontroladas lagrimas.

Conclusión

En la trayectoria y en el proceso de generación de las diferentes piezas de Carlos Corpa asistimos a una madurez conceptual y formal importante. Sin abandonar una estética *low tech* propia de materiales reciclados, cada obra supone un nuevo reto constructivo, y a la vez una confirmación y profundización de sus ideas iniciales. Es necesario experimentar y replantear nuevos lenguajes artísticos que potencien aspectos tecno-sociales:

Poner máquinas en lugar de humanos, allí donde los humanos nunca esperarían ver una máquina. Una metáfora del mundo moderno. Nuestra historia de amor-odio con la tecnología. La forma y manera en la que el mundo se transforma en una máquina constantemente acelerada. (Carlos Corpa, Manifiesto personal).

Referencias

- Corpa, Carlos (s.d) *Manifiesto personal*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://www.carloscorpa.net/manifiesto/index.html>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Trabajos*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://www.carloscorpa.net>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Machina Artis 3.0*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL: <http://youtu.be/AI5Nx9y0Jpg>>
- Corpa, Carlos (s.d) *PaCo — Poeta Automático Callejero Online*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:< <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/vida/vida10/paginas/v7.html>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Sufrobot*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://youtu.be/KdchkNR9KFU>>
- Kac, Eduardo; Antúnez Roca, Marcel·lí (s.d) *Arte robótico: un manifiesto*. Leonardo Electronic Almanac, Vol. 5, N. 5, Mayo 1997. [Consult. 2013-01-08]. Traducción al castellano disponible en <URL: <http://www.ekac.org/kac.roca.sp.html>>
- Moura, Leonel. (s.d) *Symbiotic Art Manifesto*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://www.leonelmoura.com/manifesto.html>>
- Popper, Frank (1993) *Art of the Electronic Age*. Londres: Thames and Hudson, 1993. ISBN: 0-500-27918-7.
- Popper, Frank (1989) *Arte, acción y participación*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 978-84-7600-367-1.

Interiores e Exteriores: Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas e das cores

ROSE LOUZADA
& HERMES RENATO HILDEBRAND

Rose Louzada: Brasil, historiadora e artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas — Universidade Federal de Espírito Santo (UFES). Bacharel em Comunicação Social (habilitação Jornalismo), UFES. Licenciatura e bacharelado em História, UFES. Mestrado em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Bolsista Capes de doutoramento, UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

—

Hermes Renato Hildebrand: Brasil, artista visual. Licenciatura e bacharelado em Matemática, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Mestrado em Multimeios pela UNICAMP — Universidade Estadual de Campinas (1994) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (2001). Professor na UNICAMP e PUCSP

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

Resumo: O artigo analisa processo de criação do artista brasileiro Abraham Palatnik, que foi um dos precursores da arte da tecnologia desenvolvida no Brasil. Temos a intenção de realizar um pequeno resumo dos movimentos artísticos que enfatizavam a arte / ciência / tecnologia no Brasil. Observar o trabalho de Abraham Palatnik através dos pressupostos teóricos e metodológicos da Crítica Genética e da Semiótica de Charles Sanders Peirce, buscando a gênese de sua criação: "O sistema como uma obra de arte."

Palavras chave: arte / tecnologia / processo criativo / semiótica sistema como trabalho.

Title: *Insides and outsides: Abraham Palatnik, a choreographer of colour and shape*

Abstract: *The article analyzes the process of creating the Brazilian artist Abraham Palatnik that was one of the forerunners of the art technology developed in Brazil. We intend to hold a small summary of the artistic movements that emphasized the Art / Science / Technology in Brazil. Observe the work of Abraham Palatnik through the theoretical and methodological assumptions of Genetic Criticism and the Semiotics of Charles Sanders Peirce, seeking the genesis of his creation: "system as a work of art."*

Keywords: *art / technology / creative process / semiotic system as work.*

Introdução

No período entre os anos 1950 e 1960, notamos que as reivindicações das vanguardas estéticas pela ampliação de seus processos tradicionais, através das tecnologias da época, quebraram paradigmas. A utilização dos diversos meios existentes rompe com a crise de identidade introduzida na Arte, no final do século XIX. Após a II Grande Guerra, a arte contemporânea debateu-se entre duas questões dependentes entre si. Por um lado, tratou-se de perpetuar o processo de rupturas das linguagens praticadas pelas vanguardas, por outro, apreciamos um constante esforço em vincular uma concepção vanguardista da arte à necessidade de produzir uma arte das massas.

Esta tendência originou-se nos Estados Unidos e Inglaterra e foi diretamente inspirada pela *Pop-Art*, que produziu um esforço de integração das Artes aos marcos tecnológicos da nossa sociedade. Em 1950, após cinco anos do final da guerra, jovens artistas lançam-se ao estudo e “propõem reexaminar criticamente os movimentos da primeira metade do século, para separar e revalorizar o que havia de concreto em suas veleidades revolucionárias” (Argan, 1992: 534).

O artista responsável pela entrada desse ideário no Brasil foi o suíço Max Bill, com a sua exposição no Museu de Arte de São Paulo, em 1951, e a presença da delegação suíça na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo abriram as portas do país para as novas tendências construtivistas. Vale ressaltar que o germe de uma arte abstrata geométrica já era uma preocupação entre os artistas do movimento modernista da Semana de Arte de 1922, conforme o texto de Aracy Amaral (1998: 31):

Parece-nos bem claro que a abstração geométrica no Brasil se faz presente desde início dos anos 20, entre nós, sob formas que assinalam a preocupação dos modernistas de se atualizarem, de serem ‘modernos’, a partir dos figurinos da arte exportada de Paris. Esses primeiros balbucios de abstração geométrica ou geometrizada comparecem simultaneamente sob a forma: 1) de especulações abstrato-geométricas em telas de inícios dos anos 20; 2) em fundos de telas cujo primeiro plano é nitidamente figurativo; ou 3) sob forma de decoração de interiores, cenografia e vitrais, que, na verdade, nos parece ter sido o início propriamente dito do surgimento do abstracionismo geométrico nos anos 20 e inícios da década 30.

Ela vai mais longe, quando apresenta um estudo realizado por críticos sobre os artistas construtivistas brasileiros, onde Theon Sapanudis afirma que Tarsila do Amaral foi a primeira artista brasileira a incorporar um “plano abstrato-geométrico” como fundo para sua tela antológica, “A negra”, de 1923.

No final da década 40, a Arte Concreta chega a nosso país e visava rediscutir a linguagem plástica moderna. Os artistas que vieram ao Brasil, entre eles

Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg e, especialmente, Max Bill, colocaram o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico introduzido pelo cubismo quando defini o quadro como suporte sobre o qual a realidade é reconstruída e passível de ser observada através de múltiplos pontos de vista. Esse grupo fazia pesquisas sobre a percepção visual, desenvolvida pela teoria da *Gestalt* e defendia a integração da arte na sociedade pela participação do artista nos vários setores da vida urbana.

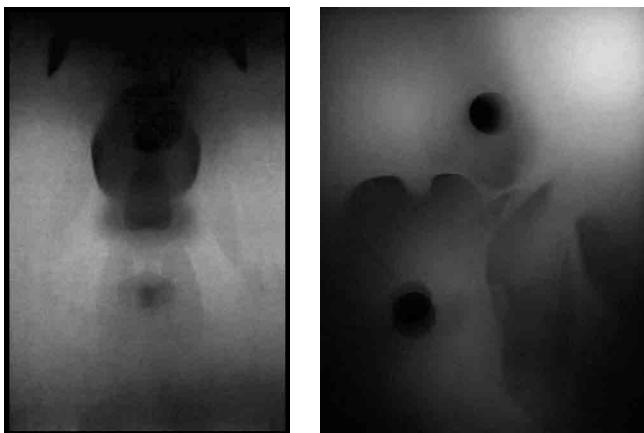
Essas ideias inspiravam os artistas brasileiros, assim como atendiam às transformações processadas no meio social, político e cultural do Brasil da época. Devemos lembrar que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro começavam a se metropolizar, marcadas pela pauta desenvolvimentista, que alteraria completamente a paisagem urbana destas cidades. As artes visuais ganhariam ainda outros reforços, como a abertura de várias galerias de artes, criando, assim, nos anos 50, condições para a experimentação "concreta" e o anúncio das novas tendências não-figurativas.

Diversas exposições confirmariam essas novas tendências dos artistas brasileiros como: a exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo", no Museu de Arte Moderna; a exposição de Alexander Calder, no Museu de Arte São Paulo, ambas em 1949; a exposição "Fotoformas" de Geraldo de Barros, no Museu de Arte São Paulo; e a dos "19 Artistas" na Galeria Prestes Maia, que lançam a semente do grupo concreto paulista, em 1950. O ponto máximo desses acontecimentos foi a realização da I Bienal de São Paulo, em 1951, quando a cidade experimenta, finalmente, uma nova efervescência cultural depois da II Guerra. A capital paulista transformou-se em um Centro Internacional das Artes Plásticas, contando com a participação de 21 países no evento.

Para a mostra foram trazidas 1.800 obras, entre as quais trabalhos de alguns dos mais importantes artistas do século XX, como Picasso, Léger, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill, Alexander Calder, ao lado de artistas brasileiros, como Cândido Portinari, Aldemir Marins, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Danilo Di Prete, Osvaldo Goeldi.

Todos esses episódios deram ao meio artístico brasileiro não só a possibilidade de conhecer a produção internacional, assim como ampliaram o intercâmbio entre os artistas estrangeiros e os brasileiros, as suas ideias e obras, marcando definitivamente a entrada das novas tendências artísticas no Brasil, visto que os nossos artistas haviam iniciado manifestações de reação à moderna pintura brasileira (abstração-figurativa).

Sobretudo com a permanência de Max Bill entre os brasileiros e, após os seus cursos e seminários realizados no Instituto de Arte Contemporânea, do Museu de Arte de São Paulo, começou a formação de grupos estudos e trabalhos em



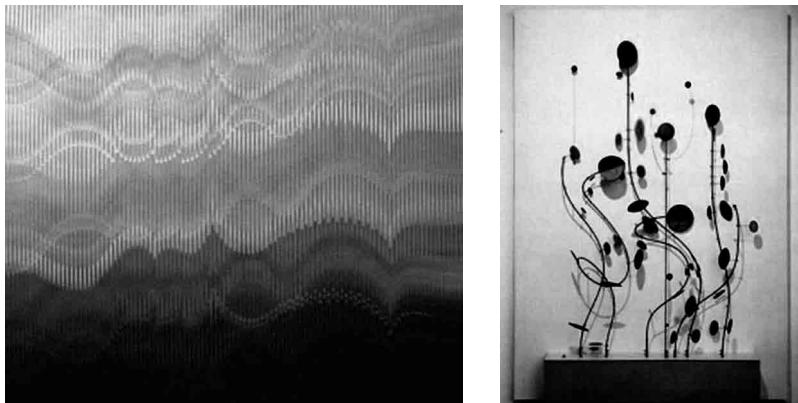
Figuras 1 e 2 · Abraham Palatnik, *Aparelho Cinecromático S-14* — 1957-58 — madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor 80 x 60 x 20 cm Coleção do MOMA, Nova York. Fonte: Galeria Nara Roesler.

torno de suas propostas artísticas, dos quais se destacaram o Grupo Ruptura, em São Paulo e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro.

Em 1952 realizou-se uma exposição em São Paulo que marcou oficialmente o início do “movimento concretista” e do Grupo Ruptura. O grupo era liderado pelo crítico e artista Waldemar Cordeiro, foi criado pelo artista Anatol Wladyslaw e mais Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Saciolotto propunham em seu manifesto “renovação dos valores essenciais das artes visuais”, por meio das pesquisas geométricas, pela proximidade entre o trabalho artístico e produção industrial, e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior. De acordo com Ferreira Gullar (1985), o grupo paulista praticava uma arte concreta definida como “o barroco da bidimensionalidade,” o que gerou divergências entre os dois grupos.

O Grupo Frente, do Rio de Janeiro, foi formado em torno do artista Ivan Serpa e de seus alunos no Museu de Arte Moderna e dos teóricos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Em 1953, uma exposição coletiva realizada na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) marca oficialmente a apresentação do grupo concretista carioca, de que participaram, além de Ivan Serpa, os seguintes artistas: Aluisio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson.

O Grupo Frente pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não-figurativo geométrico e, por influência de Calder, enfatizava o intuitivo e o ambiental, por considerar a arte como um “fato orgânico.” O



Figuras 3 e 4 · W-222, Abraham Palatnik, 2008, acrílica sobre madeira, 108,5 x 122,5 cm e Objeto cinético, Abraham Palatnik, 1990/1992, Madeira, fórmica, metal, acrílica, circuito elétrico e cabo de velocímetro 110, 7 x 80 x 23 cm, Coleção Instituto Itaú Cultural. Fonte: Galeria Nara Roesler.

grupo paulista centrava suas investigações no conceito da “pura visualidade da forma” e seu rigor, estruturada na racionalidade matemática, apoiava-se nas formulações de Max Bill. De acordo Ferreira Gullar (1985: 3),

O movimento Neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do Concretismo e sim como uma tomada de consciência autônoma dos problemas da arte contemporânea. (...) No Rio, essas mesmas ideias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mario Pedrosa, partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas.

A posição do Grupo Frente de uma forte articulação entre arte e vida, com uma ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico, foi uma das ideias que nortearam a década de 1960, e, segundo Frederico Morais (1993: 7),

Os anos 60 foram, assim, uma espécie de corredor alegre e debochado entre duas décadas sisudas e sérias: construção (ordem) e conceito (arte como idéia). (...) os anos 70 foram uma cunha reflexiva entre dois momentos prazerosos: tropicalismo e geração 80.

Dentro desse novo universo artístico, um dos movimentos que se destacou e aprofundou sua relação entre a arte e a tecnologia, foi o da arte cinética. As pesquisas no campo cinético remontam ao tempo da Bauhaus, mas foi com Victor

Vasarely que essas formas ganharam conotações artísticas e se uniram a outras áreas do saber para se concretizar.

Acreditamos que esta foi a última etapa de evolução de uma época, visto que a adesão das artes experimentais, pelas novas tecnologias, possibilitou uma produção complexa, os conhecimentos vindos em seguida da ciência e da informática puderam colaborar de forma expressiva para a sucessão de novas produções artísticas. Esta interação entre a arte e a ciência foi o que direcionou a penetração do universo artístico no mundo digital. Segundo Julio Plaza (1998:18),

O surgimento de novos meios tecnológicos de produção de imagens, principalmente os eletrônicos e holográficos provocam uma influência de difícil avaliação sobre as formas de cultura iconográfica tradicional. (...) essas imagens possuem caracteres tecnológicos que renovam a criação audiovisual, reformulam a nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginários e também de discursos icônicos, ao mesmo tempo em que acusam diferenças abismais com as imagens técnicas tradicionais.

Abraham Palatnik

De família russo-judaica Abraham Palatnik é o filho caçula de Tiago e Olga Palatnik, nasceu na capital potiguar Natal (Rio Grande do Norte), em 19 de fevereiro de 1928. Ele foi o primeiro artista brasileiro que soube fazer a interface arte, ciência e tecnologia na realização de sua poética artística, ao expor seu “Aparelho cinecromático” (Figuras 1 e 2) em 1951, na I Bienal de São Paulo.

Ele chegou a esse estado da arte, buscando ampliar os seus saberes, procurando fazer algo novo. Não o novo, simplesmente pela novidade, mas novo que nos deslumbra, pois acredito que as grandes obras de artes são aquelas que fazem bater mais forte o coração das pessoas, causando um deslumbramento.

Artista aparentemente circunspecto, Abraham Palatnik ainda mantém as suas pesquisas na arte cinética, realizando obras com as progressões geométricas (Figura 3) e em luz/movimento. Em entrevistas no jornal “O Globo” ele afirmou que se fosse iniciar seus trabalhos hoje, certamente utilizaria as novas tecnologias ou, alguma coisa com holografia, porém continua pacientemente criando os seus objetos cinecromáticos (Figura 4), fruto de um exercício lento e paciente, no interior de um criador visionário.

O locus de Criação

O interesse em trabalhar com Abraham Palatnik e sua poética artística se deu pelo impacto que sua obra causou-me a primeira vez que a vi. Para analisá-las busquei embasamento teórico e metodológico da crítica genética, de base pierceana, uma vez que eles têm critérios claros e abrangentes para

conhecermos mais e mais sobre o ato criador. Para esta apresentação faço reflexões sobre o “apartelier” de Abraham Palatnik (como ele denomina sua moradia, apartamento, e também atelier) como espaço de produção. De acordo com Salles, quando de sua visita ao atelier da artista plástica Tomie Otake

Percebi que estava diante de uma questão, ainda não abordada em minhas pesquisas, mas de extrema importância para uma crítica que enfoca os processos de produção: o modo como se dá o contato do artista com seu espaço de produção (Salles, 2010).

Assim, percebemos que dentro do processo de criação artística temos uma série de variáveis que compõem a ação criadora, quer seja nos espaços de reflexão ou na elaboração de uma proposta de trabalho ou no espaço do ateliê. Foi exatamente o que senti, quando fizemos a primeira visita para entrevistar Palatnik, quando a porta de seu apartamento se abriu, nosso olhar se perdeu diante das obras expostas e trabalhos ainda em processo sobre a mesa na sala. Ao ser convidados a conhecer mais detalhadamente o “apartelier” ele foi explicando que foi fazendo uma “ocupação” gradativa no seu amplo apartamento, conforme seus filhos foram saindo de casa, ele ocupava os espaços.

Percebe-se neste espaço de criação diversos índices e uma oficina (literalmente) de experimentação. Palatnik trabalha com uma variedade grande de materiais e suportes e segundo Cecília Salles (...) “a pesquisa artística vai além da tela”, (...) “podemos dizer que o espaço é o artista, por retratar seus gestos” (Salles, 2010).

Assim o “apartelier” de Palatnik como espaço criação (...) “localiza-se dentro dessa fronteira, nesse entre-lugar, por apresentar características peculiares” (Silva, 2012). E mais, espaço-atelier do artista,

está mergulhado numa corrente de atitudes e dúvidas mescladas aos afazeres domésticos, um lugar dubio, dividido entre a criação da expressão da expressão ou da linguagem e realizações da sobrevivência consideradas menos nobres na existência do artista (Silva, 2012).

Passeando pelos espaços encontramos, no corredor, placas de madeira, de papel cartão, de fórmica, etc. Em um dos quartos está montada uma pequena marcenaria, para fazer os cinéticos. Do quarto de montagem os trabalhos passam para a mesa da sala principal para colagem, juntamente com pilhas de livros, alguns de artes, que são utilizados como prensa fazendo peso. Nesta aparente desorganização Palatnik trabalha e diz que sua função como artista é disciplinar o caos.

Movimento/Mecanismo

Palatnik trabalha diariamente no seu “apartelier” que está quase todo ocupado por seus inventos — obras e máquinas que cria conforme surgem demandas e ideias. Essa ocupação é sempre móvel e cada obra demanda novas buscas e utilização do espaço de criação e nunca tem um planejamento prévio, vai-se ocupando à medida que for necessário, de acordo com as necessidades do artista, conforme explica Salles (2010):

O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. É nessa perspectiva que podemos fazer a relação da constituição do espaço com a constituição da subjetividade do artista. Essa organização mostra-se também como uma forma de obtenção de conhecimento das obras em construção em si mesmo

Nesta materialização da obra, rascunhos, esboços, projetos vão sendo elaboradas novas obras, o tempo contínuo dessa “fábrica” tem uma carga imensa de racionalidade. Palatnik não acredita em inspiração. Ele diz que sua arte é uma questão de percepção das possibilidades que o material com que trabalha lhe oferece. Ao mesmo tempo, sensorial, pois segundo Palatnik “nos somos dotados de órgãos sensoriais exatamente para perceber, não só para entender, o entender é um processo mental.”

O poeta Murilo Mendes comentando o catálogo da Bienal de Veneza de 1964 diz que as obras de Palatnik “são tangentes à pintura e ao cinema,” e o desenvolvimento de suas formas “obedecem ao um jogo dialético entre o sólido e fluido.” E concluiu o escritor: “Constituindo-se em uma espécie de lanterna mágica do nosso tempo, seus elementos não são fornecidos do exterior, mas elaborados com rigor pelo artista, que aspira a conciliar o espaço e o tempo.”

Referências

- Amaral, Aracy (org.) (1998). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia. Melhoramentos e DBA Artes Gráfica.
- Argan, Giulio Carlo (1992) Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhias das Letras.
- Galeria Nara Roesler (s.d) Abraham Palatnik [consult. 13-01-2013] Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/artistas/abraham-palatnik>
- Salles, Cecília Almeida (2010) Arquivos e Criação: arte e curadoria. Vinhedo; Editora Horizonte.
- Silva, Júlio Cesar da (2012) In: Atelier Embira — Lugar Processo. Anais do Congresso Internacional da Associação de Críticos Genéticos — X Edição; PUC — Rio Grande do Sul.

Contactar os autores:

rmlouzada7@gmail.com / hrenatoh@gmail.com

Jon Mikel Euba: Relaciones entre acción y documento

NATALIA VEGAS MORENO

España, artista visual. Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (2006). DEA (Diploma de Estudios avanzados) en el Máster Universitario en Investigación y Creación en Arte 2010. Contrato de Investigador en Formación en Prácticas en la UPV-EHU desde 2011 (con beca del Gobierno Vasco desde 2009).

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

Resumen: Este artículo trata sobre la compleja trama de relaciones que se establecen en el trabajo del artista vasco Jon Mikel Euba, entre el proyecto-obra y la documentación-boceto. Unas relaciones en las que las categorías, tanto de la obra de arte como las del documento, quedan desacreditadas al abrirse los significados de las mismas, no pudiendo identificar en muchas ocasiones cuándo se trata de obra y cuándo de documento.
Palabras clave: Jon Mikel Euba / “Re:Horse” / documento / acción / indefinición.

Title: *Jon Mikel Euba: Relations between action and document.*

Abstract: *This article discusses the complex plot of relations that appear in the work of basque artist Jon Mikel Euba, between the work-project and the sketch-document. Relations in which the categories, both art and document, are discredited as the meaning is open, often becoming unable to identify whether it is art-work or document.*

Keywords: *Jon Mikel Euba / “Re:Horse” / document / action / undefined.*

Introducción

Para poder observar las diferentes acepciones para el uso y sentido del documento en arte, nos hemos fijado en una de las últimas obras performativas de Jon Mikel Euba titulada “Re:Horse” y que lleva realizándose en diferentes lugares desde 2006, pero que a su vez a dado pie a muchos otros trabajos relacionados. Nacido en Bilbao en 1967, Jon Mikel Euba estudió Bellas Artes en la Universidad Pública Vasca licenciándose en 1991. Comenzará realizando una obra pictórica muy cercana al pop.

Entre el 92 y 95 participará en Arteleku en unos talleres dirigidos por Txomin Badiola y Angel Bados. A partir de aquí, comenzará a expandir su trabajo hacia otro tipo de dispositivos como el vídeo.

Entre sus exposiciones individuales podríamos mencionar “K.Y.D.” del 2002 en Kunstlerhaus Bethanien, Berlín, “Kill’em all + Fiesta 4 puertas” de 2003 en la Fundació Tapies, Barcelona, o la última “Cómo explicar Re: Horse a un caballo vivo” del 2011 en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

También destacar su labor didáctica con los muchos talleres realizados, entre los cuales mencionar “Primer PROFORMA 2010” llevado a cabo en el MUSAC de León junto com Txomin Badiola y Sergio Prego.

1. Introducción a la pieza performativa “Re:Horse” de Jon Mikel Euba.

“Re:Horse” es el título de un proyecto que el artista Jon Mikel Euba comenzó en el año 2006 con un taller impartido en el MUSAC. En él trataba de disponer de todo lo necesario para la producción de un rodaje en vídeo sin un proyecto definido a priori y más tarde dió lugar a las distintas presentaciones de la acción. La primera de ellas fue en el FLACC de Genk, Bélgica y con posterioridad en 2007 en el Festival a/d Werf de Utrecht, en 2008 en el Stedelijk Museum Buro de Amsterdam o en 2010 en el MUSAC de León.

El propio artista lo describe como un proyecto “on-tour”, siendo un espectáculo en vivo. Esta performance consiste en esencia, en la realización de una imagen a través de los performes que en ella participan como equipo de rodaje y en la que el artista tiene un papel muy cercano al de un director.

Los elementos que estructuran la obra “Re:horse” serían:

1—La partitura: El vídeo “The Velvet Underground and Nico” realizado por Andy Warhol en 1966 que se proyecta en directo en el lugar de la acción sirve como partitura a los performers-cámaras.

2—El motivo: El que se supone objeto de la grabación es un caballo, que es controlado por su cuidador, el cual también forma parte de la escena.

Este motivo está tomado en referencia a una performance de Joseph Beuys titulada “Titus/Ifigenia” de 1969.

3—Los performers-cámaras: Son las personas encargadas de grabar. Estas personas graban el motivo y teniendo a uno de los lados la proyección del vídeo de Warhol en el que se fijarán para seguirlo con una serie de directrices que el artista les ha dado previamente. Todo lo que estos performers van grabando en el directo se proyectará en otra pantalla.

4—Los otros performers: Existen otra serie de personas como los fotógrafos, que también cuentan con unas pautas para realizar las fotografías o



Figura 1a e 1b · Jon Mikel Euba,
Performance Re:Horse. FLACC. Casino
Waterschei. Genk. 27, 28 noviembre, 2006.
Fuente: Euba, 08.



Figura 2 · Jon Mikel Euba, Performance
Re:Horse. Detalle de uno de los elementos que
configuran la performance Re:Horse. Primer
Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.

las personas que transcriben escribiendo en directo lo que allí está sucediendo. En un momento dado, algunas de estas personas adiestradas pasarán a ser también modelos en la acción.

5 — El público: En esta performance siempre hay un público asistente. La acción por lo tanto, consiste básicamente en una grabación y recolección de imágenes en directo que están siendo a su vez proyectadas en tiempo real, siguiendo unas directrices que irá marcando el artista en la acción y previamente a la misma.

2. Relaciones entre acción y documento en la obra "Re:horse".

Intentando observar las diferentes formas de relacionar acción y documento en la obra de Jon Mikel Euba, podríamos decir que existen unos cuatro niveles distintos; dos de ellos referidos a el documento y la acción dándose a la par en el mismo espacio-tiempo y los otros dos con una relación previa o posterior.

2.1 El documento previo: Es el documento-boceto; una serie de materiales que funcionan previamente a la acción y que suelen servir para ir desarrollando más claramente la misma. Es una documentación más relacionada con la idea en donde entraría un proceso de investigación, información y/o recopilación de materiales por parte del artista.

En estos casos de los documentos previos es donde más podemos notar de manera directa las influencias de obras anteriores del artista o la relación con otras obras que pueden ir generando un interés concreto o específico para su desarrollo.

En el caso de Re:Horse, es el propio artista el que nos desvela que antes de realizar la primera performance realizará un taller previo titulado “Bandas y gente aparte” dentro del MUSAC de León, y que será en este taller donde comience Re:Horse. De este modo, podríamos decir que los documentos y boquetos previos a la realización de las obras en Jon Mikel no sólo son imágenes recopiladas, archivos de obras de interés, collages, etc. sino que también entrarían a funcionar de esta manera alguno de los talleres que realiza.

Esto que puede parecer algo forzado de interpretarse como boceto no es nada difícil de comprender desde el arte de acción, ya que vendría a funcionar como los ensayos de los actores o performers. De este modo es más fácil entender que estos talleres que realiza en ocasiones se conviertan en ensayos o escenarios para ir desarrollando posibles acciones.

2.2 El documento en la acción: Aquí podríamos observar dos maneras diferentes de ser incluido el documento en la acción; una supeditado a la ella y otra en la que el documento se convierta en acción.

2.2.1 Inclusión supeditada: En este caso en el que el documento funcionaría como un dispositivo, como algo que está entre dos posiciones contrarias, la de ser y no ser arte, esto es, puede funcionar cargando de información, de complejidad, añadiéndole estructura a la obra o de otro tipo de función, pero de alguna manera podríamos decir que no es la obra en sí, porque también podría funcionar de manera exenta a la obra.

En nuestro caso con Re:Horse se da la incorporación de una obra entera funcionando como documento y guión de una parte de la acción como es el vídeo realizado por Warhol del grupo musical Velvet Underground.

No tan a la vista pero también integrado como documento, podríamos hablar aquí de la pieza de Beuys “Titus/Ifigenia”, la cual sirve como imagen para contar con el caballo y el cuidador.

2.2.2 Documento como acción: Aquí sería donde el documento perdería más su forma para ser otra cosa y donde ya no sería un inserto ni un elemento-dispositivo, sino que funcionaría al mismo nivel que cualquier otra cosa de la obra.

Esto es probable que pueda darse más comúnmente en un arte en el que se ha podido trabajar de manera más consciente con estos niveles entre obra y documento o documento y representación.



Figura 3 · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. Detalle de uno de los elementos que configuran la performance Re:Horse. Primer Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.



Figura 4 · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. Detalle de uno de los elementos que configuran la performance Re:Horse. Primer Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.

En la performance Re:Horse encontramos tomando cuerpo al documento a través de los performers dedicados en su mayoría a documentar a través de diferentes dispositivos todo lo que allí sucede. Los performers principales son cámaras que graban la acción en directo, pero la acción es esa misma, la de grabar en directo y ser proyectado para el público. Otros cuerpos que funcionarían de igual manera serían los redactores y fotógrafos que tomaban fotografías en todo momento no sólo de lo que estaba sucediendo en la acción, sino de lo que podía estar sucediendo en ese mismo momento fuera del lugar donde se da la acción.

De este modo y con esta parte en la que el documento se convierte en la acción, nos vemos obligados a reflexionar sobre un arte del *meta-documento*, un arte del *meta-registro* y de un artista consciente de la importancia del documento en el arte y de la necesidad que se tiene del mismo.

Re:Horse al fin y al cabo trata sobre esto, sobre las diferentes formas que puede adquirir la documentación y cómo puede pasar a convertirse en arte a través del cuerpo. Así, el documentar se convertía en la propia acción, aunque también hubiese documentos insertos en la misma.

2.3 El documento posterior: Incluimos aquí todo lo que se publica a posteri. Aunque pueden ser tomados en el directo, como las fotografías, los textos, los catálogos o en este caso, este mismo artículo.

La labor de documentación y postdocumentación en Re:Horse no sólo se queda en la creación de los diferentes textos o fotografías que se han realizado sino que también dió lugar a talleres como el de “Reescribir Re:Horse” desarrollado en Bilbao en 2009, y en el que se trabajaba con todo el material que este proyecto había generado, hasta el momento, con conceptos como el de archivo que



Figura 5 · Una de las disposiciones de las obras que se podían apreciar en la exposición “Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo”. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 2011.

reiteran de nuevo la conciencia de los registros en el trabajo de Jon Mikel. También generó una serie de ejercicios dentro del taller “Primer PROFORMA 2010”, en el que los artistas proponían diversos ejercicios para realizar, y trabajos posteriores muy ligados a esta acción, como podemos observar en el título de su última exposición individual “Cómo explicar Re:Horse a un caballo vivo” de 2011.

Conclusiones

Durante esta observación de la obra Re:Horse de Jon Mikel Euba, apreciamos que el documento puede tomar diferentes posibilidades de uso y activación en el arte y que no tiene por qué entenderse en un plano subsidiario de la obra de arte, sino que a veces consigue participar de una manera tan activa como para conseguir poner en cuestión algunas de sus definiciones.

Entendemos y reivindicamos que los procesos artísticos no sedimentan ni establecen sino que rompen y procuran nuevas miradas.

Referencias

- Euba, Jon Mikel (2008) *Condensed Velázquez*. Catálogo. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- MUSAC (s.d) Museo de arte contemporáneo de León [Consulta 6-01-2012] Disponible en <URL: <http://musac.es/index.php?ref=30500>>
- Primer Proforma (2010) [Consulta 6-01-2012] Blog. Disponible en <URL: <http://primerproforma2010.org/ejercicio1>>

Contactar a autora:

nataliavegasmoreno@gmail.com

Juan Carlos Romero y la 'gráfica situacional.' Una mirada a los orígenes de la instalación en Argentina

MARÍA SILVINA VALESINI

Argentina, artista visual. Diseñadora en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigadora en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía.

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

Resumen: En el marco del proyecto de investigación titulado “La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano” (NB: Espectador, “Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM”, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern. Proyecto de investigación dirigido por la Lic. Silvia García, acreditado en el marco del Programa de Incentivos a docentes investigadores por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina), que reflexiona sobre las producciones artísticas surgidas en el cono sur bajo gobiernos dictatoriales, este trabajo abordará parte de la producción del artista argentino Juan Carlos Romero, en la que el cuestionamiento de las técnicas tradicionales del grabado y los dispositivos expositivos generados, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación.

Palabras clave: grabado experimental / dispositivo expositivo / instalación / espectador / poéticapolítica.

Title: *Juan Carlos Romero and the 'situational print'. A look into the origins of the installation in Argentina*

Abstract: Within the framework of the research project entitled “The Representation of the Unspeakable in Latinamerican Popular Art”, that ponders on artistic productions originated in the Southern Cone under dictatorial governments, this piece of work will deal with the work of the Argentine artist Juan Carlos Romero in which the questioning of traditional techniques of engraving and the expository devices generated enable early associations with the practice of the installation.

Keywords:

experimental printmaking / expository device / installation / spectator / politicalpoetry.

Introducción

Quienes transitan habitualmente los espacios institucionalizados del arte, así como quienes observan con mirada atenta las múltiples producciones contemporáneas que ocupan el espacio público, podrán seguramente adherir a la idea de Josu Larrañaga (2001: 7) de que “... en ocasiones, ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación”. Esta denominación inestable comprende un cuerpo heterogéneo de obras que no encontraban clasificación posible en el orden de las categorías artísticas tradicionales. Se la podría definir como “el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada.” (De Duve, 1987: 84).

Si bien la selección de objetos y su inscripción dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales serían sus únicas características esenciales, la referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios y tránsitos humanos (Tejeda, 2006: 31), nos permite intuir que no hay en esta práctica ninguna pretensión de pureza o especificidad de forma, sino más bien una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y su propensión a absorber los signos identitarios de otras disciplinas, aspectos que la alejan de la búsqueda de definiciones unívocas y la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones.

Indagando sobre las primeras manifestaciones artísticas que, en Argentina, tomaron al espacio como objeto de su reflexión y a la experiencia del espectador como eje articulador, encontramos a partir de los años '60 la obra gráfica de Juan Carlos Romero. A lo largo de más de cincuenta años de coherente y profusa trayectoria artística, Romero ha transitado el arte correo, la poesía visual, el libro de artista y, en general, las múltiples vertientes del grabado experimental, siempre en estrecho vínculo con una comprometida actividad político-militante.

A los efectos del presente trabajo, resulta de particular interés observar cómo la renovación de los procedimientos tradicionales del grabado (históricamente asociados a la bidimensionalidad), sumada a la exploración de nuevas posibilidades en los modos de exhibición que desarrolla el artista en los años 60-70, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación; práctica que, más tarde, ha sido definida por Boris Groys (2008, 7) como un espacio de toma de decisión, que tiene lugar aquí y ahora; por definición, presente, contemporánea. Y por ello, verdaderamente política.

1. Poética y política en la obra de Romero

Fernando Davis (2010, 31) señala que Romero utiliza el grabado como un dispositivo político: el carácter reproducible de esta técnica la acerca, desde el

punto de vista ideológico, a la idea de democratización del arte, y, utilizándola para cuestionar los circuitos tradicionales de circulación de la obra, la transforma en herramienta de intervención crítica.

Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, donde la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia. (Romero; Davis; Longoni, 2010: 32)

Veamos algunos casos:

1.1 – **Swift en Swift**: Intervenciones tácticas (NB: la denominación corresponde a Fernando Davis) o la antesala del site.

En 1970 Romero participa de un premio especial por invitación, en el marco del 3º Salón Swift de Grabado, convocado junto con otros artistas premiados en ediciones anteriores.

La obra que presenta se titula ‘Swift en Swift’, y anticipa la reunión entre experimentación gráfica e indagaciones conceptuales que profundizará en su trabajo posterior. Se trata de cuatro pliegos de papel de cuatro metros de largo (Figura 1), en los que transcribe fragmentos de la obra Gulliver, de Jonathan Swift, referidos a las desigualdades sociales y la explotación del hombre por el hombre (NB: para la lectura del fragmento de Gulliver de Swift utilizado en la obra, así como del texto del propio artista titulado “Grabado situacional. Swift en Swift [Los viajes de Guliver]”, véase Romero, Davis y Longoni, 2010). Más allá del juego de palabras evidenciado en el título, la apropiación del texto de Swift se carga de sentido al ser inscripta en un espacio institucional que resulta fuertemente condicionante de la lectura: el Salón era patrocinado por el Frigorífico del mismo nombre, que, paralelamente, estaba protagonizando masivos despidos de trabajadores.

La propuesta es definida por el propio artista como ‘gráfica situacional’, y plantea “un nuevo espacio en un espacio anterior (...) La experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra” (Larrañaga, 2001: 55). En nuestros días podríamos pensarla como una instalación de sitio específico: si bien era susceptible de ser exhibida en otros ámbitos, los contenidos simbólicos se verían, indiscutiblemente, alterados e incluso anulados.

En esta obra, Romero desafía los límites de los decible (Davis, 2010: 143) y apela fuertemente al compromiso del espectador: por un lado subordinando las posibilidades interpretativas al grado de conocimiento del contexto político/gremial. Por otro, desde lo formal, proponiendo una lectura compleja, una



Figura 1 · Swift en Swift, 1970. Fibra y troquelado sobre cuatro secciones de papel 0,74 x 400 c/u. Colección Mauro Herlitzka. Vista de la obra en el “Tercer Salón de Grabado” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Juan Carlos Romero.



Figura 2 · Violencia, 1973. Reconstrucción de 2011, Fotografía de Achim Kukulies. Cortesía del Museo Morsbroich.

especie de texto cifrado: dibuja el contorno de las letras caladas utilizadas en sus grabados abstractos anteriores; elimina los espacios entre palabras y los signos de puntuación (que reemplaza por círculos calados en la línea inferior); y reduce al mínimo la proximidad entre los caracteres. Finalmente subvierte el habitual sentido de lectura mostrando la obra sobre la superficie del suelo.

Al optar por el plano horizontal, Swift en Swift alteraba los presupuestos conceptuales implicados en un orden disciplinario de la visión organizado en torno a un punto de vista privilegiado, fijo y definitivo, desde donde la obra era captada en su unidad formal. Su ubicación en el suelo del museo invertía tales ordenamientos al reclamar una nueva disposición corporal de los espectadores y un recorrido dado por la continuidad de los textos, con el propósito de movilizar una lectura crítica (Davis, 2010: 46).

Este ejemplo pone de manifiesto el modo en que la propia obra (al igual que la contemporánea instalación), “instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular” (Groys, 2008: 6), invistiendo de sentido a un espacio particular, que se instituye en espacio significativo. Paralelamente otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndolo en el espacio sino incorporándolo al proceso de construcción representativa.

1.2 – Violencia: de la calle al museo

Algunos años más tarde, en 1973, Romero presenta en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) la instalación ‘Violencia’ (NB: Desde principios del 2012 la instalación VIOLENCIA se exhibe en una sala permanente en el museo

Reina Sofía de Madrid), con la que profundiza la estrategia apropiacionista de ‘Swift en Swift’. La obra consiste en una amplia selección de textos y fotografías provenientes de diferentes fuentes, en especial de las primeras planas de periódicos de la época, que convocan a la reflexión sobre la violencia social, en sus múltiples manifestaciones. El conjunto se completa con afiches que reproducen la misma palabra en grandes caracteres, y tapizan paredes y piso de la sala (Figura 2).

Para los afiches Romero utiliza un sencillo procedimiento de impresión con tipos en relieve, que algunos años antes él mismo empleara para diseñar la gráfica de una agrupación sindical de empleados telefónicos a la que pertenecía, y al que recurre profusamente en su producción artística, hasta la actualidad. Se trata de un sistema utilizado para la publicidad callejera de bajo costo, usualmente de bailes populares (bailantas). De allí que su inserción en los circuitos institucionalizados del arte, unida al modo de exhibición (que emula la estética serial de las pegatinas callejeras) sean parte constitutiva de la misma obra.

Boris Groys (2008, 4) señala que la instalación opera como el reverso de la reproducción, al extraer una copia del espacio abierto y anónimo y relocalizarla en otro, estable y cerrado. Sin embargo, el uso del dispositivo expositivo que emplea Romero, evidencia una clara reivindicación de la reproducción y viene a reforzar su propia percepción de la obra, a la que define como ‘arte de concientización ideológica’. La violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que trama su estructura misma al violentar las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario (Romero; Davis; Longoni, 2010: 128)

Reflexiones finales

En los últimos años el trabajo de Romero ha conseguido parte del reconocimiento que, sin duda, la extensión y coherencia de su trayectoria artística ameritan. La perspectiva elegida en este trabajo revisa, más allá del contenido político de su producción, las estrategias con las que promueve tempranamente una activa participación del espectador, al que convoca a reflexionar sobre las complejidades propias de la dinámica de la estructura social.

En esa línea, tanto la ‘gráfica situacional’ como el ‘arte de concientización ideológica’ pueden pensarse como directos antecedentes de la práctica de la instalación, entendida como “el producto de una selección y concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo” (Groys, 2008: 7); y como una oportunidad de usar cosas e imágenes que circulan en nuestro contexto cotidiano para producir sentido, de una manera subjetiva e individual. Como la

instalación, estas producciones requieren de un público/usuario que las experimente y active, situación que, según Claire Bishop resulta emancipatoria, porque supone una analogía con el compromiso del espectador con el mundo. “Así pues se plantea una relación transitiva entre la condición de espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico” (Bishop, 2006: 82).

Las estrategias apropiacionistas que evidencian los casos vistos, dan cuenta de un proceso de selección, que visibiliza, desoculta y dignifica problemáticas políticas y sociales en el espacio finito de la obra/instalación que, en palabras de Groys, formula y hace explícitas las condiciones de verdad de las imágenes y objetos que la conforman.

Referencias

- Bishop, C. (2006) "El arte de la instalación y su legado" En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- De Duve, T (1987) *Essais datés*. París: La Différence.
- Groys, B. (2008) "La topología del arte contemporáneo" [consult. 20-05-2012] Disponible en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>
- Kabakov, I. y Groys, B. (1990) "De las instalaciones, un diálogo". [consult. 04-03-2012] Disponible en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>
- Larrañaga, J. (2001) *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Romero, JC., Davis, F. y Longoni, A. (2010) *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Romero, H. (2012) "Tipográfico/ Juan Carlos Romero/ Mayo" [consult. 12-12-2012] Disponible en <http://www.carlareyarte.com.ar/Muestras/2012/Tipografico_Juan_Carlos_Romero_Mayo>
- Tejeda, I. (c). (2006) *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo*.

Julián Gil. Órdenes estructurales y cromáticos para series complejas

MARIA CUEVAS

España, artista visual. Investigadora na Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (UCM). Doctora en Bellas Artes.

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

Resumen: Las propuestas conceptuales que originan los proyectos artísticos de Julián Gil, están constituidas por un mundo complejo de estrategias creativas construidas a partir de una manera personal de pensar el espacio y comprender las relaciones proporcionales que se pueden generar a partir del uso de un conjunto de estructuras conocidas y un conocimiento de las reglas que posibilitan la elección de una combinación de colores que cubra las necesidades intelectuales y expresivas del autor.

Palabras clave: arte geométrico / Hickethier / estructuras / proporciones / color.

Title: *Julián Gil. Structural and chromatic orders for complex series*

Abstract: *The conceptual proposals that originate Julián Gil artistic projects, are made up of a complex world of creative strategies built from a personal way of thinking space and understanding proportional relationships that can be generated from the use of a set of known structures and a knowledge of the rules that allow the choice of a color scheme that covers the intellectual and expressive needs of the author.*

Keywords: *geometric art / Hickethier / structures / proportions / colour.*

Introducción

El desarrollo teórico y estético que propone Julián Gil en sus obras tiene su origen en el arte geométrico o concreto que se desarrolló en Europa a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Su obra refleja el vocabulario y el compromiso conceptual y estético que estos movimientos plantearon.

En esta comunicación nos proponemos analizar y profundizar en las estrategias creativas, estructurales y cromáticas, que Gil utiliza para generar sus proyectos. El método de análisis utilizado para comprender mejor el compromiso intelectual del autor con su obra, es agrupar sus propuestas en series de obras

relacionadas bajo un título común que sirve para identificar un mismo sistema de estructuras y un conjunto de relaciones cromáticas coherente.

Para reflejar el proceso constructivo de cada una de las series propuestas en este ensayo se han elaborado un conjunto de dibujos singulares que representan la estructura espacial y cromática de las obras de algunas de sus series.

1. Pensamiento sistemático

La herramienta más útil para organizar y pensar los proyectos artísticos que Julián Gil ha realizado durante los últimos treinta años son los sistemas. Los sistemas le sirven para gestionar procesos de trabajo complejos en donde combina acciones intuitivas y racionales. Los sistemas están formados por un conjunto de conceptos relativos al mundo de las proporciones estructurales y el color que le sirven para experimentar, aprender y comprender las posibilidades estéticas y cognitivas que el propio sistema le puede facilitar.

En su proceder, Julián Gil determina con exactitud cuáles son los métodos que conforman cada uno de los sistemas que utiliza. Apunta qué operaciones utiliza para construir las estructuras necesarias que le permiten desarrollar sus trabajos y qué directrices debe seguir para determinar cada uno de los estados por los que debe pasar la obra para alcanzar un resultado satisfactorio. Descubre las leyes estructurales y cromáticas que rigen sus obras.

2. Proporciones espaciales. Interpretación estructural del espacio

Para desarrollar cada una de sus series, Gil comienza construyendo a lápiz sobre papel un conjunto de retículas complejas basadas en principios estructurales coherentes entre sí, que le permiten elegir dentro de un repertorio grande de posibilidades lineales sólo aquellas que son más oportunas o eficaces para el mejor funcionamiento del espacio plástico que plantea y de forma que las relaciones entre los espacios proporcionales resultantes de la elección estén en sintonía con la sensibilidad estética del autor.

Las líneas estructurales elegidas reflejan un orden y permiten una división lógica y formal de la superficie. Se trata de encontrar un orden no jerárquico que permita que ningún área generada sea preferida o prioritaria sobre las otras.

A lo largo de los años las metodologías de trabajo que utiliza Gil han ido adquiriendo hondura y proximidad a sus planteamientos estéticos y conceptuales. Las series ORT (1995-1998), ESC (1990-1994), HEM (1990-1993), ORT / ESC (1990-1994), ESC / HEM (1993-1997), utilizan una combinación de plantillas estructurales basadas en la posibilidad de subdividir el espacio en 8 016 partes iguales según criterios específicos y de modo que el paso de una serie a otra sea factible. En la serie ORTogonal, el criterio consiste en dividir el espacio de

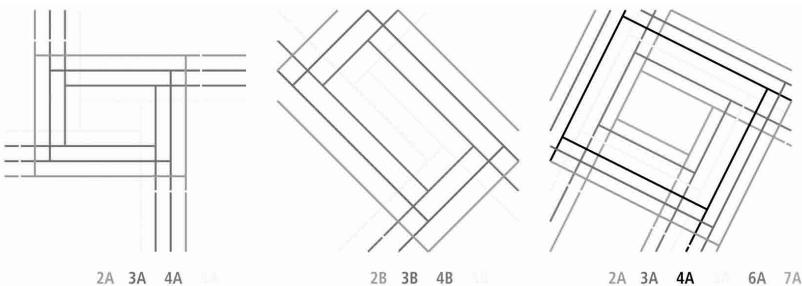
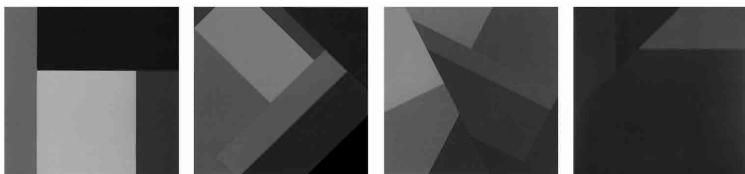
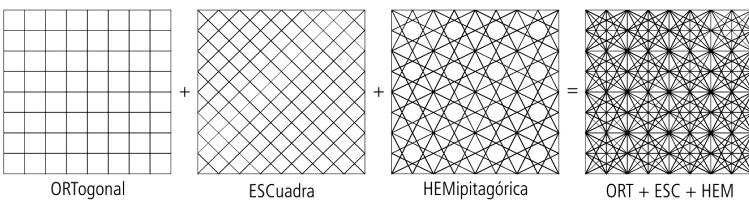


Figura 1 · División estructural del espacio de las series ORT, ESC y HEM.

Figura 2 · Ejemplo de obras realizadas a partir de las plantillas estructurales ORT, ESC, HEM y ORT/ESC.

Figura 3 · Plantillas estructurales ORT, ESC, HEM utilizadas para desarrollar las obras de la serie DR (Doble Rectángulo).

representación con líneas ortogonales entre sí y paralelas a los lados del soporte. En la serie ESCuadra, se divide con líneas a 45 y 135 grados. Y, en la serie HEMipitagórica, se trazan líneas cuya relación con respecto al soporte donde se ubican mantiene una proporción hemipitagórica. El cruce de tres de sus líneas forma un triángulo rectángulo cuyo lado menor mide la mitad que su lado mayor (Figura 1).

Una vez dividido el espacio de acuerdo a estos criterios, la estrategia para elegir un conjunto de trazos que sirva para subdividir el espacio de representación en superficies relacionadas y proporcionales entre sí es diverso. Unas veces, el proceso constructivo propone elegir 2, 3, 4, 5 o más líneas de forma consecutiva y haciendo siempre valer los criterios utilizados en su trazado y los límites a evitar para que el resultado final sea acorde a la propuesta del autor: la no superposición de líneas en el trazado, la alternancia de líneas entre sistemas utilizados en su construcción,... (Figura 2).

Este mismo criterio se utilizó en las series DR (Doble Rectángulo) (2006-2007) donde además se creó un plantilla de posibles rectángulos concéntricos que se atribuían a estructuras ORT, ESC o HEM (Figura 3). También fue fuente de inspiración para las series TONDO (1998-1999), VERBIER (2001-2003) y CUADRADOS CURVAS (1998-1999).

Julián Gil utiliza además otras estrategias constructivas relacionadas con los sistemas de proporciones dinámicas: proporciones raíz de dos y áureas. En torno a esta problemática realiza las siguientes series: RAÍZ DE DOS (1985), RAÍZDEDOS FRAGMENTADO, PLIEGUES RAÍZ DE DOS, ÁUREO (2004-2006), PHI (2004), P.A.C (Proporciones Áureas Cuadrado) (2005-2006) y RA (Relaciones Áureas) (2004).

El punto de partida de la serie PHI, es construir un rectángulo PHI (proporción áurea (1.618)) e incorporarle una estructura interna dinámica que sea lo suficientemente compleja para que posibilite la generación de una gran variedad de obras con organizaciones muy diferentes (Figura 4).

Las obras de las series RA (Relaciones Áureas) y PAC (Proporciones Áureas del Cuadrado), muestran un sistema complejo de elementos estructurales basado en cuadrados divididos en proporciones áureas relacionadas (Figura 5).

3. Pensamiento cromático

Abordar el estudio y análisis cromático de las obras de Julián Gil supone plantear las siguientes preguntas: qué colores forman parte de sus obras; cómo se organizan perceptivamente; qué sistema cromático puede ser útil para, en cada uno de los casos, comprender el mundo de relaciones que generan los tonos implícitos en sus proyectos; qué ocurre en el proceso que se inicia al ubicar

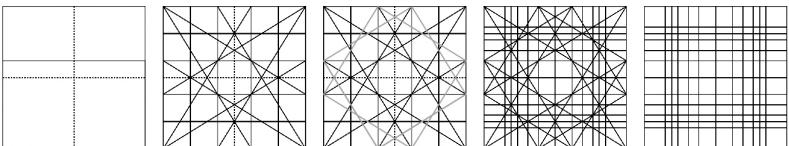
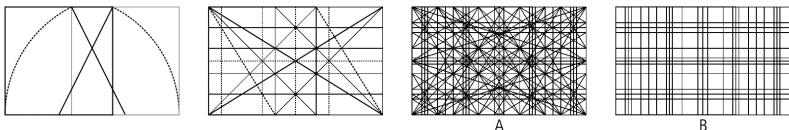


Figura 4 · Creación de la plantilla estructural empleada para desarrollar las obras de la serie PHI. La estructura A, muestra la retícula dinámica resultante del proceso. Como las obras de la serie PHI están compuestas sólo por trazas horizontales y verticales, se utiliza para su creación la estructura dinámica B.

Figura 5 · Estructura dinámica utilizada en las series RA y PAC. Se obtiene al subdividir un cuadrado en su relación áurea. Como las obras de estas series están basadas en la ortogonalidad, se usa una estructura dinámica simplificada en la que se han suprimido todas las diagonales trazadas.

la primera mancha cromática sobre el soporte; cómo se reconoce cromáticamente la obra en cuestión: bajo qué criterios cromáticos se la puede ubicar.

Los planteamientos cromáticos que utiliza Julián Gil para desarrollar sus proyectos están estructurados en torno a un sistema: el cubo de 64 tonos de Alfred Hickethier (Figura 6) y un mundo de posibilidades combinatorias infinitas entre ellos. Su criterio cambia dependiendo de las necesidades intelectuales y expresivas que se le presentan en cada uno de sus procesos.

El análisis cromático de sus obras comienza identificando en el sistema de Hickethier cada uno de los tonos utilizados en sus cuadros con su codificación cromática correspondiente y estableciendo una relación espacial entre ellos. De su disposición en el cubo se pueden aprender la diversidad de estrategias de complementariedad, simetrías, saturación, luminosidad, contraste caliente-frío,... que a lo largo de su trayectoria ha ido utilizando (Figura 7). Es importante señalar también el uso de la codificación que hace continuamente para hallar grupos de parejas de colores complementarios. El criterio para su obtención es aritmético. Dos colores son complementarios en el sistema de Hickethier

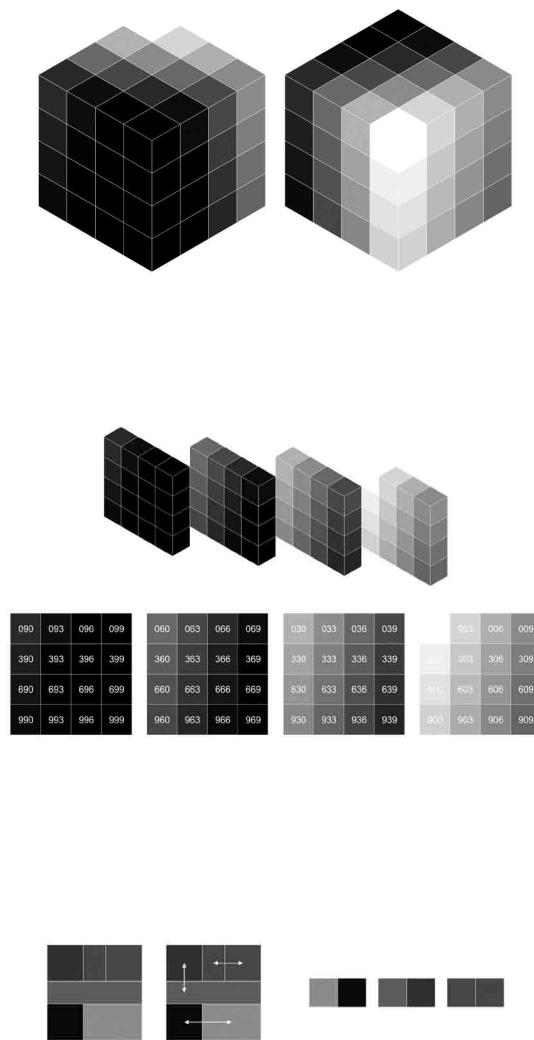


Figura 6 · Sistema de color de Alfred Hickethier.
Cubo de 64 tonos.

Figura 7 · Distribución espacial del Cubo de Hickethier
en 4 planos de 16 tonos cada uno. Codificación de cada
uno de los tonos del sistema.

Figura 8 · Julián Gil, RA Fb 07, acrílico sobre lienzo,
2004.(Doble Rectángulo).

cuento la suma de sus componentes primarios — amarillo, magenta, cyan— suma 999. Esta estrategia tan fácil de implementar, le permite elegir parejas de tonos complementarios relacionados espacialmente que producen efectos visuales de un gran interés perceptivo.

La obra RA Fb 07 está formada por 3 parejas de complementarios: 033 — 966, 360 — 639, 039 — 960. Su aplicación sobre la superficie estructurada del cuadro se realiza respetando la proximidad de las parejas de complementarios y situándolas de forma sucesiva, una a continuación de la otra, siguiendo el sentido de las agujas del reloj (Figura 8).

En algunas obras en las que los criterios cromáticos utilizados no están limitados a la paleta de los 64 tonos de Hickethier, Julián Gil aprovecha su experiencia en el uso del color y de los conocimientos que con el tiempo ha ido adquiriendo sobre las armonías y los contrastes cromáticos que propone Johannes Itten para apuntar aquellas cuestiones que, a su juicio, en ese momento, pueden ser objeto de atención. Es importante señalar, sin embargo, que esta forma de utilizar el color es excepcional en su trayectoria aunque en los últimos años ha ido desarrollándose de forma más intensa.

Conclusión

A lo largo de su trayectoria profesional Julián Gil propone, en cada una de sus obras, un nuevo orden generativo, estructural y cromático, que resulta de un diálogo entre el contenido teórico personal y su propia experiencia y bagaje cultural. Lo importante de este hecho es comprender la enorme variedad de modos de pensar y observar la realidad que presentan sus propuestas. Julián Gil aúna experiencias intelectuales, emocionales, físicas,... Sus proyectos contribuyen a formar en el espectador nuevas experiencias y modos de ver el arte.

Miúdas do Pixiv: jovens criadoras japonesas nas comunidades artísticas online

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA

Portugal, artista plástica. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura na Faculdade na Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL). Estudante do Doutoramento em Belas-Artes e investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

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

Resumo: Num momento histórico em que a cultura pop japonesa se torna, cada vez mais, um fenómeno de pertinência global — também no território da arte contemporânea —, comunidades artísticas virtuais como o Pixiv (ピクシブ) permitem-nos contactar com o trabalho de uma nova geração de autoras nipónicas. Analisarei, brevemente, obras de seis delas, com particular enfoque na apropriação da linguagem visual do manga e do anime, assim como da estética kawaii (“cute”).

Palavras chave:

Japão / Pixiv / Kawaii / Moe / Manga.

Title: *Pixiv Kids: young female Japanese creators in online artistic communities*

Abstract: *At a time when Japanese pop culture becomes, increasingly, a phenomenon of global relevance — in contemporary art as well — virtual artistic communities like Pixiv (ピクシブ) allow us to come into contact with the work of a new generation on nipponese authors. I will briefly analyze works by six of them, focusing on the appropriation of the manga-anime visual language, as well as kawaii (“cute”) aesthetics.*

Keywords:

Japan / Pixiv / Kawaii / Moe / Manga.

Introdução

Num momento histórico em que a cultura *pop* japonesa se torna, crescentemente, um fenómeno global — com a mundialização do *manga* (banda desenhada), *anime* (cinema de animação), da cultura *kawaii* (palavra equivalente ao vocábulo anglo-saxónico “*cute*”), ou mesmo a popularização da gastronomia e *lifestyle* nipónicos —, os seus idiomas têm vindo a contaminar a mundividência

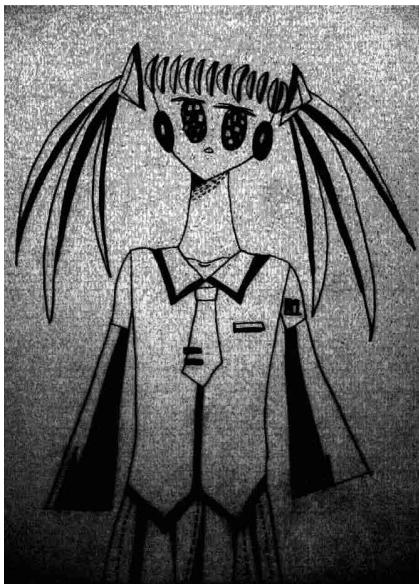


Figura 1 · Aspecto da página inicial do site Pixiv.

Fonte: própria (2013).

Figuras 2 e 3 · Dois exemplos de *fan art* da popular personagem Hatsune Miku. Em cima, à direita: Kanzaki (2008), 冬コミ新刊表紙. Photoshop e lápis. Em baixo, à esquerda: Mizu Machiko, ミクたん. PaintTool SAI e lapiseira.

Figura 4 · Yatou Haruka (2012), 地獄のために踊ってあげる、この虹色の尻で. Lápis e acrílico sobre papel, 29.7 × 21cm.

ocidental, em particular nas gerações mais novas. Esta migração está na origem da formação, no século XXI, de uma juventude ocidental japonizada (Kinsella: 1998) (na qual, enquanto consumidora e criadora, me incluo), levantando questões sobre os mecanismos de exílio cultural, e a(s) identidade(s) contraditória(s) a que deles advêm.

Ademais, com o aparecimento de *sites* japoneses como o *Pixiv* (ピクシブ) (Figura 1), em 2007 — uma comunidade *online* onde artistas e ilustradores expõem o seu trabalho, com mais de 5 milhões de utilizadores registados — e, concomitantemente, de ferramentas de tradução instantânea como o *Google Translate* (que permitem, mesmo não lendo japonês, navegar dentro de páginas escritas na língua nipónica), tornou-se possível entrar em contacto directo, em tempo real e sem recurso à mediação institucional, com um tipo de produção artística *grassroot*, praticada por jovens nipónicos. Trata-se de uma subcultura, ligada à desestruturação do idioma mediático da BD e animação japonesas — e, em particular, das suas representações de *cuteness* — sob a forma de desenho, pintura, arte digital, escultura/objectos e *manga underground*.

O que me proponho realizar, nesta comunicação, é um breve roteiro pela obra de algumas “miúdas do *Pixiv*” (que, dada a juventude das criadoras, é ainda relativamente escassa e desconhecida), com a qual — enquanto autora no lado oposto do planeta —, sinto maior afinidade em termos de postura criativa. Mesmo que algo esteja sempre, inevitavelmente, *lost in translation*.

As miúdas do *Pixiv*

Em comunidades artísticas *online* como o *Pixiv*, é possível sentir as repercuções do movimento nipónico Superflat ou Neo Pop (encabeçado por figuras como Murakami Takashi ou Nara Yoshitomo), no trabalho de uma nova geração de jovens artistas nascidas entre meados dos anos 80 e 90. Agregadas nesta plataforma virtual, que, pela sua estrutura operante, não faz uma distinção hierárquica entre arte original e *fan art* (imagens criadas, por fãs, a partir de personagens pré-existentes), ou ilustração em estilo *mainstream* e trabalhos desestruturativos (Figuras 2 e 3), as “miúdas” estão perfeitamente integradas num *ethos* pós-moderno, típico do *super flatism*, de achatamento da distância entre Arte e *low brow*. Sintomaticamente, a sua gramática visual é fortemente ancorada no cânone de representação derivado do *manga* e do *anime*, mas distorcido através de uma lente psíquica que reflecte tensões e atribulações próprias de cada autora.

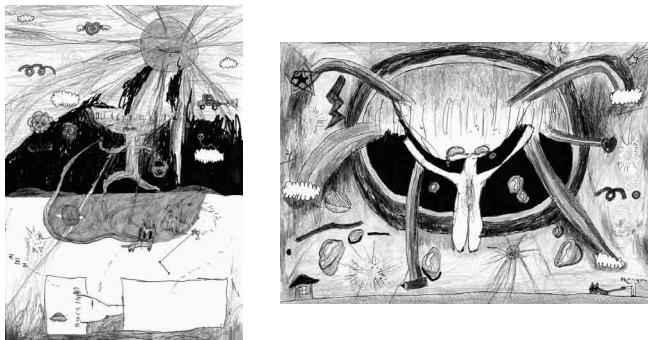
Transversal a estas artistas é, ainda, a apropriação do idioma *kawaii* (“*cutecuteness* remeter, necessariamente, para um imaginário infantil e inocente, o conceito japonês de *kawaii* evoca, não só



Figura 5 · Yatou Haruka (2012), pinturas para a exposição 縁もゆえんもない地獄. Óleo sobre tela.

Figura 6 · Yatou Haruka (2011), 夜の屋上に行って私も十字架をもらった. Lapiseira sobre papel.

Figura 7 · Yatou Haruka (2012), 地獄の海、春. Óleo sobre tela, 45.5 × 53 cm.



Figuras 8 e 9 . À esquerda: Mizui Machiko (2012), 【お外へ】20
12年カレンダー展【スヌム】寝ボケんな～！. Lápis, esferográfica,
lápis de cor e marcadores sobre papel. À direita: Mizui Machiko (2012),
水井マチコと「ずっといいよ」とみんなへ. Lápis, esferográfica,
lápis marcadores sobre papel.

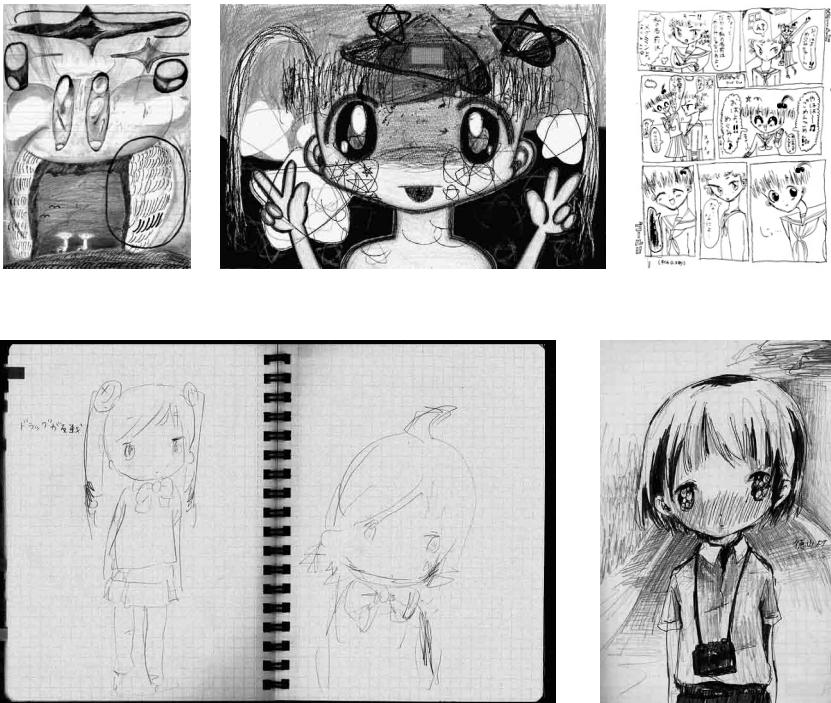
a capacidade de alguém ou alguma coisa suscitar sentimentos de afecto e empatia, mas também sentidos secundários como tímido, patético e vulnerável; inclusivamente, o adjetivo *kawaisouna*, com as mesmas raízes etimológicas, significa patético, pobre e triste, com um sentido eminentemente negativo (Kinsella, 1995: 221). Esta ambivalência do *kawaii* justifica por que:

A cuteness, apesar de ostensivamente desprovida de ironia, não nega as trevas, e pode na verdade ser uma forma de aceder às trevas, porque os personagens se tornam loci de emoção e identificação. (Vartanian, 2005: 11)

É esta paisagem emocional envolta numa escuridão fantasmagórica, *quasi demoníaca*, que encontramos nos trabalhos de Yatou Haruka (*pixivID* 823025). As suas pinturas e desenhos são habitados por grupos de figuras humanoides alongadas que, à maneira de alienígenas num relato de ufologia *new age*, surgem como recortes luminosos em ambientes nocturnos e saturados (Figura 4).

Por outro lado, os corpos angulosos e sintéticos, onde enormes olhos negros ocupam grande parte do rosto, remetem-nos para uma linguagem neoexpressionista, na intersecção, *cute* e sinistra, entre personagens reminiscentes da popular diva digital Hatsune Miku (Figura 2) e a linguagem totémica da escultura japonesa primitiva ou dos ídolos minoicos (Figura 5).

Noutro desenho, uma figura feminina microcéfala, de pé numa plataforma rodeada por muralhas e torres com ameias, parece o cruzamento improvável entre uma heroína de *anime*, uma lolita gótica e um guerreiro medieval (Figura 6).



Figuras 10 a 12 · À esquerda: Mizui Machiko (2012), 穏やかに生まれられない. Lápis, esferográfica, lápis de cor e marcadores sobre papel pautado.

Figuras 13 e 14 · À esquerda: Datsu (2010), ばらスイ～. Lápis sobre papel quadriculado. À direita: Datsu (2010), カメラ. Lápis e marcador sobre papel quadriculado.

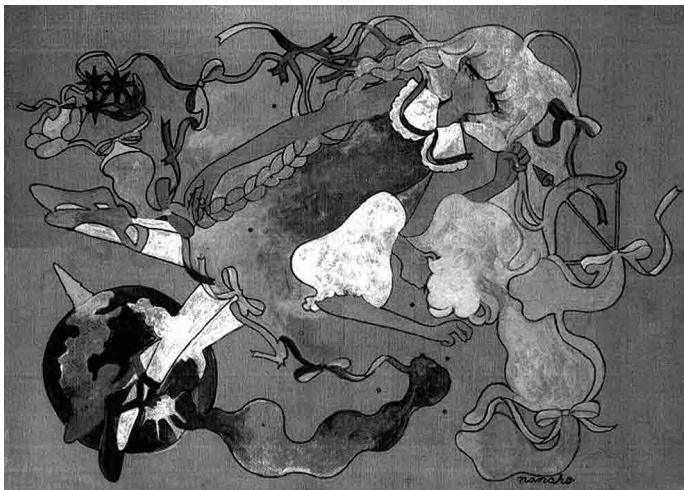


Figura 15 · Datsu (2012), よーつす. Lápis e pastel sobre papel quadriculado.

Figuras 16 e 17 · Em cima, à esquerda: Nanako (2012), 君はうそつき. Em baixo, à direita: Nanako (2012), 重なるエトワール.



Figura 18 · Nanako (2012), 一角のある三姉妹.

Figuras 19 e 20 · À esquerda: Nanako (2012), キス.
À direita: Nanako (2012), おむかえ.



Figura 21 · Amuchimoshii (2012), exemplos da série きようのお葬式. Lapiseira sobre papel, Photoshop.

Figuras 22 e 23 · À esquerda: Amuchimoshii (c. 2012), ナボリタンのお葬列. Custom doll. À direita: Amuchimoshii (2012), ハッシュマグvol.2 コミティア99 2がつ5に. Lapiseira sobre papel, Photoshop.

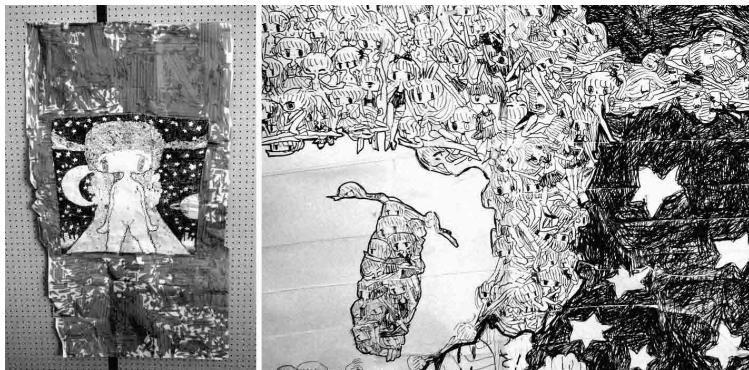


Figura 24 · Hatsumi (2012), チリツモ少女体系.
Caneta e marcador sobre colagem de papéis.

Já na Figura 7, o aspecto angular e maquinal dos corpos dissolve-se, transmutando-se num ambiente impressionista tosco, alusivo a um qualquer tipo de sopa primordial.

Deformação e *cuteness* são, também, conceitos-chave no trabalho de Mizui Machiko (*pixivID* 1057602). Os seus personagens são imediatamente reconhecíveis: espécie de criaturas arboriformes com corpos em forma de troncos e enormes cabeças semicirculares, com pequenos olhos ao centro e cabelo reduzido a apontamentos em linhas paralelas. As composições, claramente evocativas do desenho infantil (algo que é reforçado pela utilização frequente de folhas pautadas), são caóticas e estridentes, marcadas por um *horror vacui* em que todo o plano pictórico é preenchido por corpos, animais, arco-íris, corações, estrelas, casas, nuvens, carros ou simples manchas riscadas, num efeito de planificação em que coexistem diferentes escalas (e, suspeita-se, tempos) de representação (Figuras 7 e 8).

Nesse vórtice psicadélico, colorido, descortinam-se indícios de narrativa, invariavelmente sabotados pela profusão de elementos e fragmentos de corpos incompletos ou partes autónomas, por exemplo, grandes olhos brilhantes que fluem no espaço como sorrisos de um gato de *cheshire* (Figura 10). A relação com a ideografia *manga* é, nesta autora, mais livre, mas ainda assim presente e corroborada pelas suas incursões no território da banda desenhada (Figuras 11 e 12).

Por seu lado, Datsu (*pixivID* 129648) abraça uma filiação mais fiel no idioma do *manga* e do *anime*, em particular na estética *moe*. *Moe* é um termo de jargão da *internet* surgido no seio da subcultura conhecida por *otaku* ("geek"), que é utilizado para definir uma "síndrome da filha" ou da "irmãzinha"; liga-se, portanto, a um culto do vulnerável e do infantil. As personagens *moe* caracterizam-se por



Figuras 25 a 28 · Em cima, à esquerda: Hatsumi (2012), 1は0と∞. Acrílico e marcadores sobre tecido. Em cima, à direita: Datsu (2011), クレパスで紙皿キャンバス 6 . Pintura sobre prato de papel. Em baixo, à esquerda: Yatou Haruka (2011), 1は0と∞. Acrílico e tecido sobre papel recortado. Em baixo, à direita: Nanako (2012), 十字架.



Figuras 29 e 30 · À esquerda: Yatou Haruka (2011), 茶碗. Cerâmica. À direita: Datsu (2010-2012), まゆゆ!. Impressão de desenho digital sobre capa protectora para telemóvel.

uma propensão para a neotenia, *i.e.*, para uma aspecto visual infantilizado, pré-pubescente, pautado pela ênfase nas linhas arredondadas e numa proporção geral das partes que faz as personagens parecer baixas e infantis (pernas curtas, cintura descaída, membros esguios, cabeças grandes, peito pequeno...). Nos desenhos de Datsu — muitos deles executados a lápis sobre papel de bloco quadriculado, evocando o universo escolar — as crianças aparecem-nos como *doodles* inábeis em que os fundos são, ou inexistentes, ou reduzidos a meros apontamentos esquemáticos (Figuras 13 e 14). A *cuteness* exacerbada destas personagens, com gargantuescos olhos redondos preenchidos por bolinhas de brilho, contrasta com os seus corpos precários no vazio de mundos malformados (Figura 15).

Ao contrário de Datsu, Nanako (*pixivID* 1412423) apropria-se do idioma hiperfeminino do *shoujo* (*manga* e *anime* para raparigas), criando ilustrações em que miúdas de íris estreladas e cabelos farfalhudos parecem protagonistas de uma interminável *slumber party*. A paleta suave de tons pastel é complementada por um longo reportório de laços, rendas, sapatos de bailarina, coroas de flores, *teddy bears* e animais de estimação, subtilmente destabilizado pela fusão entre corpos, ou dos corpos com os motivos ornamentais, eliminando contornos separadores e acentuando o carácter híbrido das suas personagens (Figuras 16 e 17).

Esta hibridez, encontramo-las também nas raparigas-unicornio, raparigas aladas, raparigas-gato ou coelho, ou raparigas coloridas em “negativo”, que povoaam o imaginário da autora (Figura 18). Por vezes, vemos emergir um erotismo que evoca as fantasias românticas do género *yuri* ou *girl’s love* (amor entre raparigas), ou insinua um subtexto *kinky*, vagamente desviante, sob a *cuteness* cremosa das imagens (Figuras 19 e 20).



Figura 31 · Mizui Machiko (2011), 魔法
少 女はつだって. Pintura digital.

Em alguns casos, um carácter abjecto torna-se mais evidente, como nos universos sujos e sexualizados de Amuchimoshii (*pixivID* 3049383), em que o *moe* surge retorcido nos corpos intumescentes, suados e corados das personagens, envoltas numa atmosfera que é sufocante e tumultuosa. A extensa série de desenhos de raparigas *cute* a vomitarem (Figura 21) — acompanhadas pela descrição detalhada, para-científica, das características do vómito de cada uma — é um exemplo da componente nojenta e repulsiva no trabalho desta autora, que se estende ao fabrico de objectos e, de forma particularmente eficaz, à banda desenhada (Figuras 22 e 23).

Já em trabalhos de Hatsumi (*pixivID* 1120023), o elemento *cute* aparece como instrumento de acesso a uma plasticidade *uncanny*. Em obras recentes, a autora aplica um “efeito Arcimboldo” à representação *moe*, criando figuras através da acumulação infindável de outras semelhantes, miniaturizadas, e deste modo apontando para uma forma final de acumulação fetichista: uma “*loli de lolis*” (“*loli*” é o termo utilizado para descrever uma rapariga representada em estilo *moe*) (Figura 24).

De destacar é, ainda, o facto das obras destas autoras não se limitarem ao suporte bidimensional e aos materiais tradicionais. Com frequência, encontramos experiências onde jogam com a materialidade do suporte da pintura e do desenho (instalação espacial das obras ou *shaped canvas*) (Figura 25, 26, 27 e 28), ou com a construção de objectos tridimensionais — desde as *custom dolls* de Amuchimoshii, até peças cerâmicas e outros objectos de uso quotidiano (Figuras 29 e 30). As experiências de desenho e pintura digital são, também, uma prática em comum, parecendo funcionar como um território espontâneo de experimentação e ensaio que, em alguns casos, poderá adquirir um valor autónomo (Figura 31).

Conclusão

Em suma, as “miúdas do *Pixiv*” são um conjunto de jovens artistas japonesas, cujo trabalho, colocado em *network* e tornado visível por esta plataforma virtual, dá continuidade à transposição da ideografia visual do *manga* e *anime* para o território das artes plásticas (uma porta aberta pelo movimento Superflat, nos anos 90). Apesar da diversidade dos projectos artísticos — mais *shoujo* ou mais *moe*, mais desestruturados relativamente à forma ou focados numa gramática abjecta —, todos trabalham a estética *kawaii* (“cute”), não só nos temas, mas a partir da própria linguagem plástica e materialidade dos suportes.

Pela sua força, deixam antever possibilidades futuras para a arte contemporânea japonesa; ou, inclusivamente, diálogos com o Ocidente, numa sociedade que é, cada vez, um circuito global.

Referências

- Amuchimoshii (2012) きょうのおゲロその
47. [Consult. 20130113] Reprodução
de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=17949315>
- Datsu (c. 2012) ナポリタンのお葬
列. [Consult. 20130113] Fotografia.
Disponível em <<http://www.ubeful.com/artist/amchimoc/>>
- Amuchimoshii (2012) ハッシュマグ vol.2
コミティア992がつ5に. [Consult.
20130113] Reprodução de desenho.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24804828>
- Datsu (2010) ばらスイ～. [Consult.
20130113] Reprodução de desenho.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=11710407>
- Datsu (2010) カメラ. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=11704877>
- Datsu (2012) よーっす. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=25354291>
- Datsu (2011) クレパスで紙皿キャンバス
6. [Consult. 20130113] Reprodução
de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=12574340>
- www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=17949315>
- Datsu (2010-2012), まゆゆ！. [Consult.
20130113] Fotografia. Disponível
em <<http://datsuo.tumblr.com/post/32520192724/on-twipic>>
- Hatsumi (2012) チリツモ少女体系. [Consult.
20130113] Reprodução de desenho.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=27685890>
- Hatsumi (2012) 1は0と∞. [Consult.
20130113] Fotografia. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=31041436>
- Kanzaki (2008) 冬コミ新刊表紙. [Consult.
20130113] Ilustração digital. Disponível
em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=2456818>
- Kinsella, Sharon (1995). Cuties in Japan. In:
Brian Moeran e Lise Skov, ed. 1995.
Women Media and Consumption in Japan.
Honolulu: University of Hawaii Press,
220-254.
- Kinsella, Sharon (1998). The Japanization
of European Youth. In: Carlo Branzaglia,
ed. 1998. *NightWave97*. Milão:
Costa&Nolan.
- Mizui, Machiko (2010) ミクたん. [Consult.
20130113] Ilustração. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=12574340>

- Mizui, Machiko (2012) 【お外へ】20
12年カレンダー展【スヌム】寝
ボケんな～！. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24381037>
- Mizui, Machiko (2012) 水井マチコと「ずっといいよ」とみんなへ. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28039530>
- Mizui, Machiko (2012) 穏やかに生まれられない. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28733246>
- Mizui, Machiko (2011) 大丈夫って言うんだよっ☆. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=18272483>
- Mizui, Machiko (2011) アスレチックでしょでしょ. [Consult. 20130113]
Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=23268643>
- Mizui Machiko (2011), 魔法少女はいつだって. [Consult. 20130113] Ilustração digital.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=16826220>
- Nanako (2012) 君はうそつき. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30928284>
- Nanako (2012) 重なるエトワール. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=27757036>
- Nanako (2012) 一角のある三姉妹. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=26419539>
- Nanako (2012), キス. [Consult. 20130113]
Reprodução de pintura. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24867301>
- Nanako (2012), おむかえ. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=25032100>
- Nanako (2012) 十字架. [Consult. 20130113]
Reprodução de pintura. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30764664>
- Vartanian, Ivan (2005) *Drop Dead Cute*. S.Francisco, Califórnia: Chronicle Books.
ISBN: 978-0811847087
- Yatou, Haruka (2012) 地獄のために踊つてあげる、この虹色の尻で. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=29037233>
- Yatou, Haruka (2012) 個展のお知らせ. [Consult. 20130113] Fotografia.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30613593>
- Yatou, Haruka (2011) 夜の屋上に行って私も十字架をもらった. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=21017064>
- Yatou, Haruka (2012) 地獄の海、春. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura.
Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28892830>
- Yatou Haruka (2011) 1は0と∞. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=21725905>
- Yatou Haruka (2011) 茶碗. ∞. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em
<http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=31981198>

Contactar a autora:

ana.matilde.sousa@gmail.com

Las librerías de Antoni Muntadas en el proyecto *On Translation* (2001)

LILA INSÚA LINTRIDIS

España, artista visual. Profesora en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Bellas Artes.

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

Resumen: La obra de Antoni Muntadas *On Translation: The Bookstore* (2001) consiste en un grupo de fotografías tomadas en grandes librerías comerciales de Nueva York y Londres. Estas fotografías llaman nuestra atención hacia las señales genéricas, sus nomenclaturas, que se utilizan para identificar las diversas secciones de la librería. Juntos, cartografián las categorías generales y estandarizadas en las que se organizan los contenidos.

Palabras clave: archivo / categorías / genealogías / lectura / cultura.

Title: *The libraries of Antoni Muntadas in On Translation's project (2001)*

Abstract: *The artwork *On Translation: The Bookstore* (2001) of Antoni Muntadas consists in a group of photographies taken in big commercial bookshops of New York and London. These photographies call our attention to the generic signals, his nomenclatures, that use to identify the diverse sections of the bookshop. They make the general cartography organising the categories and standardised the contents.*

Keywords: *archive / categories / genealogies / reading / culture.*

Introducción

¿Cuáles son los factores determinantes en la investigación artística? ¿Cuáles son sus peculiaridades? Algunas de las que podemos citar son los estudios de caso que se establecen en exposiciones y obras que suponen una referencia o genealogía con la que nos relacionamos en los procesos de creación. La particularidad en la lectura de estas obras, desde el punto de vista de los creadores, reside en que se establece un diálogo en el que la acción forma parte de la lectura, conformando así una lectura performativa propia de los creadores de arte. En este artículo propongo la aproximación a la obra *On translation: The Bookstore*, que Muntadas realizará en el año 2001 (Figura 1). Para ello trazaré un contexto



Figura 1 · Fotografía de Antoni Muntadas delante de la obra *On Translation: The Bookstore* (2001).

referencial a su trabajo y algunos de los presupuestos conceptuales que maneja, centrando la atención en el archivo como práctica artística. Posteriormente trazaremos el contexto de la obra *On Translation*, como serie genérica de la que forma parte *The Bookstore* para acercarnos finalmente a este trabajo con las peculiaridades y reflexiones que nos suscita.

1. Con/textos

Considerado internacionalmente como uno de los primeros artistas que se interesó por el *media art* en plena década de 1970, los experimentos iniciales de Muntadas con la televisión y el vídeo fueron intervenciones directas en el “paisaje mediático”, tal como el artista los denominaba entonces. Destaca especialmente su proclamación de que el arte y la vida estaban inextricablemente unidos (arte = vida) Una convicción que subyace en toda su obra, así como la serie de carteles que realiza en 1989 que toma forma de adhesivos y rótulos con la declaración “**ATENCIÓN: LA PERCEPCIÓN REQUIERE PARTICIPACIÓN**” (Figura 2) con la que obliga al transeúnte a responsabilizarse de su implicación, que va más allá de la mera crítica para identificar y participar en nuevas alternativas que definan su rol.

La práctica artística de Muntadas ha tomado prestadas de las ciencias sociales metodologías como la observación y las entrevistas informales. Muntadas estudia sensaciones, gestos, recuerdos, percepciones, interacciones y representaciones a través de la observación de individuos, lugares, hechos y objetos. “Al abordar su práctica artística desde un estado de “no pertenencia”, ha sido capaz de destapar algunas de las complejidades de los discursos y las estructuras sociales contemporáneas” (Augaitis, 2012: 2011). Tienden a comunicar ámbitos de información que pueden reorganizarse según una tipología, interculturalmente. Para Antoni Muntadas la práctica artística implica una investigación



Figura 2 · Antoni Muntadas: *Warning: perception requires involvement*, Ginebra (1999).

Figura 3 · Antoni Muntadas: *La mesa de negociación II*, (1998-2005).

delimitada y en muchas oportunidades propuestas específicas para el espacio público. Sus obras se exponen en ocasiones en algunos de estos lugares como Internet, un museo o la calle.

2. El archivo

El archivo, especialmente durante la última década se ha convertido en una categoría exhaustivamente revisitada por la estética y la filosofía, aunque muchos artistas de los años 60 y 70, dentro de las prácticas desmaterializadas, utilizaron mecanismos cercanos a las metodologías archivísticas. En el caso de Muntadas la noción de archivo ha estado muy presente desde el comienzo de su trayectoria, pero es en los años 80 cuando intensifica su análisis de la sintaxis, los arquetipos y la arquitectura del paisaje mediático, así como su preocupación en desentrañar las dicotomías entre lo público y lo privado, lo subjetivo y lo objetivo, lo estándar y lo específico, adoptando una posición de “subjetividad crítica” con un interés cada vez más profundo por la tensión entre estos opuestos. Es entonces cuando inicia una serie de investigaciones a largo plazo sobre las estructuras y los códigos de control, especialmente en el propio ámbito artístico (Figura 3).

Entre las numerosas obras de Muntadas que trabajan con el archivo hay que destacar los diferentes aspectos y aproximaciones de los que se vale. Una serie de acumulaciones, colecciones y tipologías, hacen referencia a un proyecto fundamental entre sus trabajos, es la obra *The File Room*, un archivo online que documenta actos de censura en el arte. Estamos de acuerdo con el planteamiento de aproximación que se trazaba en la exposición Entre que tuvo lugar el año pasado en el Centro de Arte Reina Sofía y que marcaba cuatro líneas de análisis que trazan la estructura de trabajo de Muntadas en torno al archivo. Una que comprende el archivo como un sistema para articular estructuras de colaboración complejas; otra que explora y cuestiona los sistemas clasificatorios, entendiendo que cualquier mecanismo de ordenación es, al mismo tiempo, un filtro (en el que se enmararía la obra *On Translation: The Bookstore* (2001); otra más que investiga el valor del documento, sus características y sus significados simbólicos y la última que confronta los imaginarios políticos expandidos a lo largo del tiempo y que también registra sus implicaciones en la memoria social.

3. On Translation

La traducción lingüística es, para Muntadas, una metáfora de otras tantas traducciones a las que nos vemos enfrentados día a día, en particular, aquellas que involucran a los sistemas tecnológicos. Hace referencia, por ejemplo, a la transcodificación de imágenes y textos en los sistemas digitales, la



Figuras 4 y 5 · Antoni Muntadas: vista general de la exposición *On Translation*: *I Giardini*, Venecia (2005).

interpretación de un producto cultural en el contexto de otra cultura, la transcripción de un mensaje generado en un medio en otro o a la manipulación de los códigos genéticos, que forman parte cada vez mayor de nuestra realidad cotidiana. Todas las prácticas de transcripción suponen un espacio intermedio entre la fuente y su traducción. *On translation* se interna en ese espacio indagando en los procesos que conducen de un extremo al otro, y en la particular figura de sus habitantes: los traductores (Figura 4).

El terreno de la traducción es también el ámbito en el que cobra cuerpo la lucha entre las comunidades culturales y lingüísticas dominantes y las marginales. La necesidad de traducir implica un estado de inferioridad en relación a aquellos que pueden acceder al texto original sin necesidad de intermediarios; la traducción es el territorio privilegiado de las luchas de poder entre comunidades lingüísticas. La perspectiva de Homi Bhabha respecto a la diferencia cultural relacionada con la agitación social plantea que estos “espacios intermedios proporcionan el terreno para elaborar estrategias de individualización que promueven nuevos signos de identidad y espacios innovadores de colaboración y de protesta, en el proceso de definir la idea misma de sociedad” (...) “el hecho de ocupar estos “pasajes intersticiales (...) abre la posibilidad de un hibridismo cultural” (Bhabha, 1994: 1). Así queda planteada la posibilidad de resistir desde la diferencia y plantear espacios en los que evidenciar la mirada neocolonial que se ejerce en ciertos ámbitos de la cultura (Figura 5)

4. On Translation: The Bookstore (2001)

La obra de Antoni Muntadas *On Translation: The Bookstore* (2001) consiste en un grupo de fotografías tomadas en grandes librerías comerciales de Nueva York y Londres (Figura 6).

Estas fotografías llaman nuestra atención hacia las señales genéricas, sus nomenclaturas, que se utilizan para identificar las diversas secciones de la librería. Juntos, cartografían las categorías generales y estandarizadas en las que se organizan los contenidos de la tienda: literatura, arte, historia, ciencia ficción, juegos, humor, religión, informática, espiritualidad, astrología, ficción, animales, crímenes reales, negocios, viajes, novela rosa, motor, salud o estudios metafísicos. Esta distribución al parecer arbitraria del campo de las ideas, en que la “literatura” y el “crimen real” tienen el mismo peso, parece derivar claramente del enfoque de marketing sobre el que depende el éxito económico de la empresa. Sin embargo Muntadas nos muestra que los términos establecidos no responden a la “objetividad” del personal que los ha organizado. Cada libro es “traducido, interpretado y definido” con un solo término que probablemente no abarcará su contenido. Muntadas prefiere utilizar una estética informativa

sumamente gráfica y textual que se hace eco de las técnicas y las tecnologías del entorno mediatizado que analiza. Este proceso de distanciamiento no sólo se centra en el contenido sino que expone los medios subyacentes en el mensaje, revelando lo que reside "entre líneas". El hecho de reproducir las taxonomías clasificadorias de una librería genérica, incita a reflexionar sobre las motivaciones que orientan los distintos criterios de clasificación, cómo son traducidos y filtrados y, finalmente, de qué manera incide la interpretación personal sobre unos códigos pensados para ser entendidos de forma global (Figura 7).

En *On Translation: The Bookstore* (2001), el cambio en el estado de agregación de la información implica una reconstrucción de la forma tradicional de entender los archivos como sistemas que permanecen inmunes a lo que contienen en su interior. En esta obra, Muntadas contrapone un modelo de representación del conocimiento del siglo XVIII (basado en categorías estables entre las que se incluyen ámbitos heterogéneos de conocimiento) con las críticas que ha suscitado este modelo en el siglo XX. Al presentar estas fotografías, Muntadas confronta la estabilidad abstracta de las categorías universales bajo las que se agrupan los libros con la absoluta heterogeneidad de los formatos incluidos en las mismas. El choque que se produce por el montaje de estos dos elementos se traduce visualmente como la contraposición de una trama (la forma básica de un archivo concebido como un contenedor vacío) con los contenidos desorganizados de las imágenes de las que se compone. Con esta obra y tal y como señala Sven Spieker "El archivo de conocimientos universales del siglo XVIII (...) ha de competir con la ineludible entropía de lo que pretende contener" (Spieker, 2012: 237). Cada soporte de archivo produce una implicación específica del lector. La consulta y manipulación de papeles u objetos, establece cierta relación con lo sensible, un tipo de relación táctil e inmediata influye en gran medida en esa atracción del archivo que tan acertadamente describe Arlette Farge (Farge, 1991). El archivo temporal que se presenta en una librería comercial varía según los intereses de las editoriales comerciales que ponen en venta unos contenidos u otros, visualizando los intereses que existen en el mercado editorial. Las librerías se muestran entonces como un espacio de ocultación pero también y ante todo un depósito.

A modo de conclusión

Los cruces entre medios y culturas potencian el repertorio de saberes. Aprendimos que más información no implica más comprensión. El artista puede vaciar los espectáculos publicitarios sobresaturados, ironizar sobre bancos y banderas, exhibir los simulacros políticos y sospechar de las conferencias sobre seguridad y protección. Puede reconstruir los sistemas de traducción y



Figuras 6 y 7 · Antoni Muntadas: *On translation: The Bookstore* (2001).

Figura 8 · Antoni Muntadas: *vista general de la exposición On Translation: I Giardini, Venecia* (2005).

mantenernos, una y otra vez, en guardia ante sus operaciones de fingimiento. Muntadas cuestiona y critica la comprensión tradicional del archivo como repositorio estable de conocimiento. Se interesa por los archivos que desafian nuestra presunción de que el conocimiento almacenado es inmune al cambio o que incluso puede concebirse como tal fuera del proceso dinámico de transmisión, traducción o comunicación. Como ha señalado el mismo Muntadas, el modo de "interpretar la información tiene que ver con nuestro procesamiento objetivo y subjetivo de la información tal como la encontramos. La naturaleza y el volumen de la transmisión y de nuestra recepción, junto con nuestras concepciones culturales, históricas y espaciotemporales afectan a nuestra determinación del carácter del mensaje" (Muntadas, 1979) (Figura 8).

Al contextualizar la información con la que trabaja, el artista demuestra que no existe tal cosa como la información universal; sólo ha información en formatos y contextos específicos, ligada a modos igualmente específicos de emisión y recepción.

Referencias

- Augaitis Daina, (2012) "Muntadas: Entre." en la exposición *Entre.Between* Madrid: MNCARS [cat.exp.]
- Bhabha, Homi K., (1994) *The Location of Culture*. Londres: Routledge [cat.exp.]
- Farge, Arlette (1991) *Le goût de l'archive*, París: Le Senil, 1989 (Ed. Cast., La atracción del archivo, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo).
- Muntadas, Antoni (1979) *Personal/Public Information*, [cat.exp.] The Vancouver Art Gallery, 17-marzo-16 de abril de 1979.
- Muntadas, Antoni (sd) [Consulta 13-01-2013] Disponible en <http://www.thefileroom.org/>
- Spieker, Sven (2012) "Los archivos entrópicos de Muntadas" en la exposición *Entre.Between* [cat.exp.] Madrid: MNCARS.

Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda

TERESINHA BARACHINI

Brasil, artista visual e escultora. Bacharel em Escultura, Instituto das Artes da Universidade federal de Rio Grande do Sul (IA — UFRGS) Porto Alegre. Mestre em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Frequentou o doutoramento em Poéticas Visuais (IA-UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Professora no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (CAL-UFSM) Rio Grande do Sul.

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

Resumo: Este artigo trata da busca de um entendimento sobre a maciez como qualidade aglutinadora na obra da artista Leda Catunda (São Paulo, 1961). Foram escolhidos alguns trabalhos do período de 1991 a 2002, que tensionam os limites tênues entre sua pintura e objetos moles, independentemente dos mesmos serem apropriados do cotidiano ou construídos pela artista.

Palavras-chave: Catunda / pintura-objeto / maciez / mole.

Title: *Softness, bonding presumption of the painting-object of Leda Catunda.*

Abstract: *This article tries to seek an understanding of softness as bonding quality in the oeuvre of the artist Leda Catunda (São Paulo, 1961). Some works from 1991 to 2002 were chosen for they work on the thin edge between painting and soft objects, independently of being taken from daily life or made by the artist herself.*

Keywords: *Catunda / painting-object / softness / soft.*

Introdução

Ao participar da exposição polêmica *Como vai você, geração 80*, no Rio de Janeiro, em 1984, a artista Leda Catunda (São Paulo, 1961), que já fazia parte do mercado de arte nacional desde 1981, firma-se como pintora, representando uma nova geração de artistas brasileiros. Em 1983, 1985 e 2000, marca presença nas Bienais de São Paulo e, em 2003, defende sua tese de doutorado em Artes na ECA-USP — São Paulo, sob a orientação de Julio Plaza, com o memorial descriptivo: *Poética da Maciez: Pinturas e Objetos Poéticos*.

Através de procedimentos que associam tecidos com estampas prontas

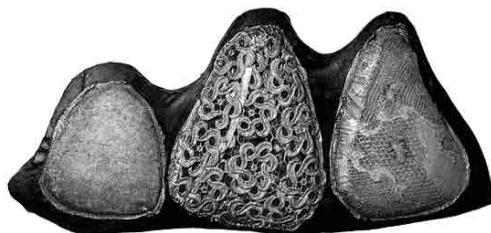


Figura 1 · Leda Catunda, *Pequena Almofada Amarela* (1991),
acrílica s/ tecido, 27 x 44 cm (Catunda, 1991).

Figura 2 · Leda Catunda, *Três Montanhas* (1993), acrílica s/ tecido,
23 x 51cm (Catunda, 1993a).

como propulsores de suas criações e matérias moles como suporte e como estrutura de suas pinturas, a artista constrói e defende sua *Poética da Maciez*. A reflexão aqui posta busca o entendimento das conexões possíveis entre pintura e objeto, entre moleza e maciez na produção de Leda Catunda durante a década de 90, pois a utilização de materialidade amolecida sugere uma pintura que se transmuta em objeto, sem no entanto, deixar de se potencializar como tal.

1. Maciez tridimensional na pintura de Leda Catunda

A ênfase dada pela pintora na escolha de tecidos de procedência industrial, com estampas figurativas de estilizações grotescas, de baixa resolução, considerado estilisticamente de gosto duvidoso, evidencia o acesso visual de grande parte da população brasileira para compor suas vestimentas e ambientes decorativos. Na apropriação dessas imagens, Leda Catunda (2003: 8) cria ‘associações entre a função original do objeto e o conteúdo reelaborado através da ação da pintura’, e desta forma aproxima os diferentes públicos ao passar pela memória cotidiana compartilhada por todos. E, ao somar-se a esta iconografia exuberante, a utilização de materiais e objetos de características moles, Leda Catunda, mesmo sem transpor o espaço bidimensional, segundo Cochiaralli (1998: 27) trabalha em uma ‘região limítrofe entre pintura e escultura’ e, assim sendo, segundo ele, ‘é possível afirmar que os trabalhos de Leda são na verdade, relevos pintados.’

Se no primeiro momento, os materiais e objetos amolecidos eram utilizados como suporte para reforçar a ideia de uma estamparia narrativa, a partir da década de 90, eles passam a propor o amolecimento como ideia de maciez, e o relevo pintado passa a ser denominado pela artista como pintura-objeto. Tendo, portanto, a pintura como ponto de partida e de chegada, Leda Catunda encontra na ‘maciez’ o sensível que atravessa e age como elemento aglutinador de sua poética. A maciez passa a incorporar os seus discursos plásticos pela materialidade dos tecidos, ou dos objetos escolhidos como elementos potencializadores de reconhecimento visual-tátil de suas pinturas objetualizadas.

Considero que existam três momentos em que o trabalho de Leda Catunda se direciona mais fortemente para tridimensionalidade, são eles compostos por: trabalhos com características de relevo, trabalhos que tendem a se aproximar efetivamente do discurso do objeto e os trabalhos que se aproximam de uma inserção mais efetiva no espaço de exposição.

Entre as pinturas-relevos, encontramos *Almofadas Amarelas* (1991) e *Almofadas Azuis* (1992), que tem suas estruturas definidas por um plano ortogonal e pelo jogo compositivo das almofadas que recheiam a suas superfícies. Diferentemente, o trabalho *Pequena Almofada Amarela* (1991) (Figura1) de formato

ovaloide, disforme, firma-se pela leveza e delicadeza despretensiosa. Convida o nosso olhar a tatear entre o desenho das costuras que insistem na limitação dos gomos semiciegos e as estampas que tentam se esconder abaixo da vedação transparente de tinta amarela, em uma insinuante precariedade construtiva.

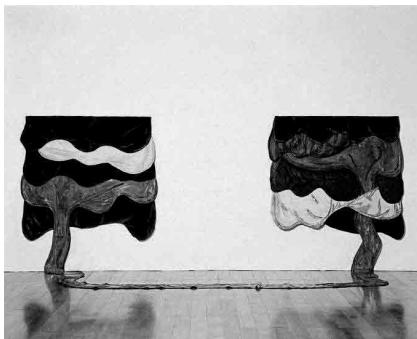
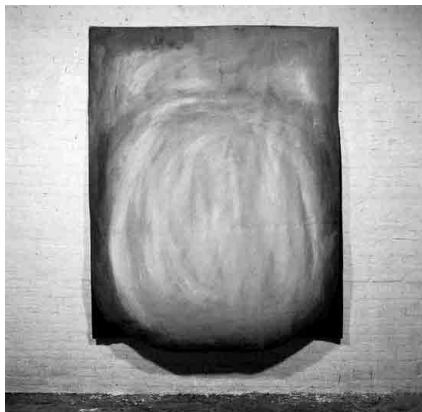
Três almofadas, três montanhas, pintura com contornos irregulares fixos na superfície vertical da parede formula uma paisagem macia e áspera que beira a uma colagem abstrata volumétrica sobre um fundo plano recortado. *Três Montanhas* (1993) (Figura 2) sistematiza a repetição de uma ideia sobre uma mesma superfície, deflagrando uma pintura-relevo penetrável pelo olhar feito da individualidade texturizada dos tecidos de cada parte que compõe o todo. Estes dois trabalhos — *Pequena Almofada Amarela* (1991) e *Três Montanhas* (1993) — rompem com o lugar ortogonal da pintura, desviando nossa percepção para uma tridimensionalidade extrínseca aos mesmos.

Em entrevista cedida a Lilian Tone (2009), Leda Catunda diz que seus trabalhos com maior volume são como inchaços e barriguinhas, e que eles, ‘são prisioneiros da parede... Trabalho espesso, que passa a existir como objeto’ e afirma que o seu raciocínio ‘depende do plano vertical, e da força da gravidade’. São como um ‘corpo mole que pende da parede’ (Catunda, 2003: 72) transformando as pinturas em barrigas, insetos, línguas e gotas.

Sem tecidos estampados ou texturizados, com um único volume exagerado, protuberante, saliente, *Barriga* (1993) (Figura 3) exacerbá as qualidades da maciez e reafirma o pictórico, dramatizando a forma através do tratamento de superfície. Para Catunda, *Barriga* (1993) representa o início da sua poética da maciez, porque além de ser construída de forma simplificada, o que permite o reconhecimento do tema de pronto, este trabalho representa uma ‘ideia de preguiça, do que está relaxado, solto, em repouso’ (Catunda, 2003: 48). A maciez pesa e dilacera a superfície tensionada, tornando-a reminissiva ao que representa.

Barriga (1993) é um hiato formal em meio à abundante produção de superfícies figurativas. O volume deste trabalho é reencontrado em representações imagéticas de trabalhos como *Mosca III* (1994), *Inseto II* e *Mosca IV* (1996). Com seus filetes de tecidos dobrados, em sobreposições contínuas assimétricas, *Casca* (1997) (Figura 4), mesmo lembrando o volume de *Barriga*, traz à tona a ambiguidade em se definir como algo que protege o mole interno ou ser o próprio objeto macio e frágil. Ao ser um objeto devorador do volume construído pela superfície pictórica, não pressupõe gravidade, mas ausências.

Quando nos deparamos com planos amolecidos, recortados, entrelaçados e/ou sobrepostos uns aos outros em obras como *Capas com Lago* (1998), *Siameses* (1998) (Figura 5) e *Derretido* (2002) (Figura 6), percebemos que o volume



Figuras 3 e 4 · À esquerda: Leda Catunda, *Barriga* (1993) acrílica s/ tela, 205 × 165 × 30 cm. (Fonte: Site oficial de Leda Catunda). À direita: Leda Catunda, *Casca* (1997), acrílica s/tela e tecido, 140 × 130 × 20 cm (Catunda, 1993b).

Figura 5 · Leda Catunda, *Siameses* (1998), acrílica s/tecidos, 165 × 180 / 167 × 180 cm (Catunda, 1998).

Figura 6 · Leda Catunda, *Derretido* (2002), acrílica s/ tela e veludo, 425 × 288 × 254 cm (Catunda, 2002).

perde força e dá lugar à potência líquida sugerida pelas formas e pelos materiais. Se *Siameses* invade o chão, demarcando um território de passagem e de fluxo entre as suas partes, *Derretido* escorre da parede para o chão, invadindo o espaço do espectador de maneira contumaz. Nele, as camadas amolecidas sedem à gravidade e mesmo que represente 'um espalhamento, aspira à ordem e à concentração' (Catunda, 2003: 100). A maciez aqui se torna novamente pesada, verticalizada e previsível.

Conclusão

A extravagância, o exagero das imagens que carregam em si a maciez que a pintora defende em suas obras, vem da vontade do tático visual que suas pinturas suscitam no outro. Segundo Jacopo Crivelli Visconti (2011), o desejo que o observador tem, de 'tocar, apalpar as superfícies, comprovar com a mão o que o olho sugere, mas não se atreve a garantir, isto é a maciez dessas obras' de Leda Catunda.

Cabe aqui ressaltar, que volumes ou planos de materialidade mole ou que tenham a representatividade do amolecimento, não são sinônimo de maciez. E, volumes transformados em massas ou indicativos de peso em relação direta com a gravidade, não determinam que este ou aquele trabalho possa ser então considerado um objeto. As pinturas-objetos de Leda Catunda são essencialmente pinturas. Pinturas quase em sua totalidade amolecidas, por vezes, volumosas, com contornos nem sempre ortogonais, mas todas macias, mesmo quando negam a sua própria maciez.

Referências

- Catunda, Leda (1991). *Pequena Almofada Amarela* [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disp. em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=9>
- Catunda, Leda (1993a). *Três Montanhas*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=11>
- Catunda, Leda (1993b). *Barriga*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=20>
- Catunda, Leda (1997). *Casca*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=15>
- Catunda, Leda (1998). *Siameses*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=16>
- Catunda, Leda (2002). *Derretido* [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=20>

Catunda, Leda (2003) *Poética da Maciez: Pinturas e Objetos*. Tese (Doutorado em Artes) Orientador Prof. Dr. Julio Plaza. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Chiarelli, Tadeu. (Org.) (1998). *Leda Catunda*. São Paulo: Editora Cosac & Naif. ISBN:8586374199

Tone, Lilian (2009) *Lilian Tone — Leda Catunda: Entrevista Comentada*. São Paulo, Exposição Pinacoteca do Estado,

(01-01-2009) [Consult. 2012-12-10] Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=37>

Visconti, Jacopo Crivelli (2011) O circo pegou fogo, in *Leda Catunda* (catálogo). Paulo Darzé, Galeria de Arte, Salvador. [Consult. 2012-12-11] Disponível em: <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=32>

Renascente: A memória da água

JULIO CESAR DA SILVA

Brasil, artista plástico. Estudante de doutorado no programa Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporaneo na Universidad de Granada, Espanha. Afiliação atual: Universidade Federal do Espírito Santo.

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

Resumo: O presente texto trata-se das reflexões geradas a partir do acompanhamento como orientador do projeto: Entre Saudades guerrilha, do artista Piatan Lube realizado em 2011/2012 num período de nove meses, no embate do artista com a produção da obra.

Palavras chave:

memória / intervenção / paisagem.

Title: *Source: the water memory*

Abstract: *The present study is about the reflections created from the attendance as the project advisor: “Entre Saudades guerrilha”, from the Artist named Piatan Lube held in 2011/2012 in nine months, in the shock of the Artist with the work production.*

Keywords: *memory / intervention / landscape.*

Introdução

O texto que apresento possui uma particularidade de ser fruto de uma relação íntima com a produção e construção da obra a que se refere, particularidade esta proporcionada pela orientação, o que me coloca como um leitor particular no que diz respeito as reflexões que se anteciparam a realização de cada movimento em direção a realização do trabalho do artista. Contando hoje com 28 anos Piatan Lube possui graduação em artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e foi contemplado em 2010 com premio nacional Arte e Patrimônio patrocinado pelo IPHAN o artista vem desde então atuando em propostas que relacionam memória e espaço em intervenções externas em áreas urbanas e rurais.

A obra a que se refere trata-se de uma intervenção na paisagem e a ocupação de uma galeria, acolhido pelo programa de Residência Artística: *Mas que arte cabe numa cidade?* na galeria de arte Casarão, *Entre Saudades e guerrilha*, projeto original apresentado pelo artista para o edital 11- SECULT ocuparia a

galeria e uma área de pastagens num sitio conhecido como Morro do Elói (figura 1) na cidade de Viana. Morro este em que seriam plantadas três mil mudas de espécies nativas que no passado ocuparam aquela paisagem. Estas plantas estariam organizadas neste pequeno território de forma a redesenhar cada uma das sete letras da palavra saudade escavadas no solo previamente preparado em uma escala que poderiam ser vistas a um quilometro, dariam formação uma pequena floresta num futuro imprevisível já que dependem da resistência de cada uma das mudas ali plantadas sujeitas as intempéries do lugar.

1. Paisagem oculta

Como podemos imaginar, haveria como resultado final nesta ação uma espécie de monumento recortado na paisagem que a sustentaria de uma forma convencional como sendo quase um objeto, uma escultura. Outro fator preponderante, que durante o período da mostra a intervenção estaria atrelada a Galeria de arte do Casarão (figura 2) o que evidenciaria a relação direta com o fazer artístico. Na galeria Casarão seria escavado em um dos salões a palavra *Guerrilha* numa ação análoga a realizada no campo e em seguida as letras seriam preenchidas com água, alusão clara a fonte de vida que representa este elemento. Mantivemos um prolongado debate sobre a participação da galeria no projeto frente a natureza da intervenção na área externa, de como ela poderia atuar como um agente ativo, não passivo, somente um espaço expositivo.

As sugestões que surgiram foram a de abrir um poço semi-artesiano no solo abaixo do imóvel e dali extrair a água que inicialmente alimentaria as mudas na intervenção no morro do Eloi, isto transformaria a galeria num espaço dinâmico, gerador de vida, ligada à palavra/monumento por um cordão umbilical, (figura 3) ductos, fornecendo a água inicial para a germinação e sustento de cada uma das futuras arvores. A água originada do subsolo do imóvel revelaria assim um pouco do passado do lugar sua vocação para nascente, abordamos este elemento universal por uma propriedade singular, de forma simbólica nos apropriamos desta imagem da memória da água, como se nela contivesse todo o histórico de seu percurso, de seu ciclo de um passado remoto ate os dias de hoje, como se contivesse disperso fragmentos de todos os elementos e lugares por onde tenha passado, nela diluídos.

O elo entre a galeria e o exterior tencionam os dois espaços semânticos da proposta, a galeria espaço ideal de representação e o morro do Eloi, lugar sem outra função senão servir de pastagens para o gado do proprietário. Ao perfurar o solo dentro do espaço expositivo haveria esta infiltração uma intervenção no oculto, aquilo que não podemos ver apenas imaginar os extratos que compõe a capa superficial desse planeta. Podemos somente supor a existência



Figura 1 · Realizando demarcação topográfica no Morro do Elói, Viana. (Foto do autor, 2010)

Figura 2 · Uma das salas expositivas onde seria realizado a perfuração do poço, Galeria de arte Casarão, Viana. (foto do autor, 2010)

desse lençol freático. A galeria antes este cubo dimensionado pela arquitetura familiar ganharia uma outra escala real pois fazendo parte do que a mantém no espaço, a dimensão planetária e histórica que no passado estava ali a flor da superfície, um olho d'água a jorrar ininterruptamente esta informação foi confirmada pela pesquisa feita junto aos arquivos públicos da cidade.

A proposta sucumbiu frente as intempéries imprevistas do poder publico e do privado, na área negada pelo proprietário para a intervenção externa e na impossibilidade de perfuração no solo da Galeria por tratar-se de espaço em vias de tombamento, porém já não haveria porque realizá-lo diante da inexistência da intervenção na paisagem. Diante do exposto devemos considerar a dificuldade do artista para lidar com as dimensões da obra proposta, que no inicio, na sua origem está na motivação palavra chave, que aparentemente ficou na impossibilidade de mover-se do individual para o coletivo, assim como surgiu na mente do artista, esta dimensão intima que deveria chegar ate o outro para se tornar publica. Dependente da capacidade do artista em convencer por meio de argumentos e atitudes deflagrando o que vamos chamar do desejar estar na ação, na transformação do espaço coletivo. Tudo isso faz parte da obra, a motivação transformadora que faz migrar gestos e atividades banalizadas pelo cotidiano funcional para a dimensão de um gesto transformador.

1.1 Uma hidrografia sentimental

No que resultou ao final da jornada de idas e vindas deste projeto aproxima-se das práticas de reflorestamento empreendidas pelo governo e largamente propagadas por instituições não governamentais a favor do meio ambiente. Se analisarmos as práticas elas tem como resultado os mesmos aspectos materiais. A motivação também foi o que moveu o artista em busca de uma saída estratégica, de Entre Saudades e Guerrilha para uma outra configuração que denominiei Renascente, e todo este caminhar ate a fonte torna-se processo, então faz parte da obra no jogo de tentativas e acertos, mas não devemos esquecer que ele não chega ate ali sozinho, e isto já torna coletiva esta construção de lugares, surge da orientação em direção ao elemento gerador da vida neste planeta, a água sugerida no poço semi-artesiano que alimentaria as mudas e que aludia ao passado do lugar e nas conversas diárias com sitiantes do seu círculo de convivência, que possuindo as nascentes em suas propriedades, tornaram-se agentes ativos dentro da seguinte proposta: as mudas seriam transplantadas para quatro nascentes em torno de cinqüenta metros a volta de cada uma delas, ha uma lei de recuperação destas nascentes que praticamente obriga os proprietários a realizar este pequeno reflorestamento do em torno isso facilitou a negociação com os proprietários e os incluiu de forma efetiva na proposta. Do primeiro

ciclo da projeto nem tudo fora negado, o artista conseguiu junto a INCAPER as três mil e quinhentas mudas que transplantadas tiveram sua estadia na galeria durante todo o processo, transformando o lugar em um berçário. (figura 4) Vários voluntários foram cooptados pelo artista para os mutirões que se seguiram durante os três meses antes da abertura da mostra.

É possível construir mentalmente uma imagem destas quatro nascentes unidas numa mesma rede/artérias comunicantes que apesar de distantes umas das outras a água que pela gravidade vai recortando esta cartografia mental busca suas depressões, parece unir num mesmo desenho estas tantas futuras árvores que seguras ao solo pelas raízes, também artérias, estarão logo unidas a todo o sistema. Estamos aqui falando da imaginação íntima com a matéria, esta mesma de que fala Bachelard quando afirma em seu livro "A água e os sonhos": "No fundo da matéria cresce uma vegetação escura; na noite da matéria florescem flores negras. Já trazem seu terciopelo e a formula de seu perfume."

Toda a simbologia por trás deste elemento, principalmente em se tratando de fontes de água doce, pureza e purificação são dois significados presentes.

Renascente retoma a participação coletiva, que flertava como proposta em Entre Saudades e Guerrilha, ela torna-se aqui seu eixo principal, a contaminação se da pela via verbal, o artista lutou por disseminar sua motivação entre aqueles que ouviram o seu pedido, esta contaminação não está limitada apenas a angariar forças para a sua execução mas dar a ela a dimensão do gesto criativo através da interlocução entre seus vários agentes, ai esta ela a motivação reescrevendo seu ciclo, a diferença entre esta ação migrando do gesto transformador dos entes para um gesto transformador dos seres que outras formas de abordagem poderiam suscitar. Muito mais do que uma intervenção na paisagem Renascente (figura 5) trata-se de uma intervenção no cotidiano das pessoas que lidam com o em torno diariamente mas de forma a utilizá-lo nas suas necessidades materiais, aqui se da a ruptura de como cada movimento que fazemos em direção a objetificação das coisas podem ser transfigurados a partir de um estado de consciência da dimensão de todo sistema onde somos mais um dos fenômenos a somar nestas conexões, nas relações que formam a matéria desse planeta, em *pensadores de sistema* do grande sistema vivo que é este mundo. Assim podemos perceber como se amplia nossa percepção e por conseguinte nossa noção de lugar. Cada uma destas futuras árvores como parte de um sistema de trocas sazonais, ligadas a terra e ao céu gerando vida compartilhada com aves e insetos nos religando a esta teia.

A memória da água, esse talvez seja o tema, a lógica de tudo o que estamos vendo à nossa volta, as plantas que Piatan Lube propôs como ligadura entre o humano e este elemento vital como determinação de um lugar. A partir destes

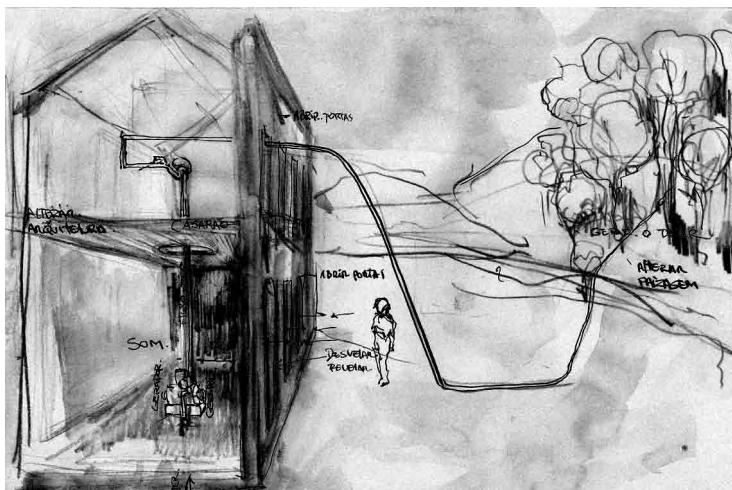


Figura 3 · Ligação entre a galeria e o campo. Desenho do autor. (Aquarela s/ papel, 29 x 21 cm, 2010)

Figura 4 · Berçário com as mudas nativas e voluntários (Foto do autor, 2010)



Figura 5 · Material de divulgação, (*busdoor*).

implantes, ao considerarmos quatros fontes, então quatro lugares, prefiro afirmar que estes se fazem compor num mesmo lugar, a fonte onde floresce a origem dessa ideia.

Tão fluido quanto água é o pensamento, que é capaz de estruturar arquiteturas dentro de uma racionalidade previsível e, ao mesmo tempo, não se manter sempre no mesmo leito, assim como um rio vai encontrando os obstáculos com os quais redesenha sempre suas margens.

Conclusão

Vamos recordar a guerrilha que foi o início desse projeto de residência, que tinha tão certo como meta a interferência na paisagem de Viana. Assim como um rio, as águas/pensamento foram alterando seu curso, encontrando outras vazantes. Na sala de vídeos, podemos flagrar estes instantes. Ali o processo da obra torna-se a obra em si, leito alterado, olhar deslocado da paisagem da sua forma convencional de horizonte para uma busca da intimidade de um olhar oblíquo sobre a superfície da água brotando da terra, num fluxo tão singelo, mas potente o suficiente para alterar de forma irreversível o entorno. Nessa matéria flui nossa experiência no inconsciente, recolhemos com cuidado na palma da mão uma porção dessas memórias quando encontramos com os proprietários destas terras na lida diária com esse elemento; reconfiguramos sua dimensão simbólica, agora no trato da terra na extensão desses veios, na forma de uma artéria que sustenta cada sitiante, sua fixação no lugar. Estas relações renascentes buscam dar à memória o frescor das fontes. O ciclo prossegue, e as águas encontram seus continentes dentro e fora das famílias ali reunidas; então, é o

afeto que se mostra produzindo sentidos, nomina seu lugar. As plantas ainda imberbes são fixadas ao solo na esperança de que venham a fazer parte desses guardiões num futuro, protetores daquela que os alimenta numa troca favorável que envolve a memória dentro deste gesto eu te alimento, você me alimenta, numa troca incessante de fluidos. A obra não trata do replantio destas áreas, mas do que nesta vivência transcende a função destas futuras árvores; o plantio real dá-se na troca entre os seres envolvidos na tarefa de juntos, mentalmente, construírem esta nova hidrografia sentimental, na relação com o espaço agora constituído em lugar construído no ciclo do habitar”.

Referências

- Bachelard, Gastón [2002] *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Duque, Felix [2001] *Arte publico y espacio político*. Madrid: Akal, S. A.
- Farah, Ivete [2008] *Poéticas das arvores urbanas*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ.

Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

Espanya, artista visual. Doctora en Belles Arts, Departament de Pintura, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

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

Resumen: La memoria plástica de Elena Asins se instituye en el tránsito del tiempo, la lectura del espacio y el mundo de las relaciones concatenadas. Precursora entre los artistas que trabajan con el cálculo, la semiótica y los sistemas basados en el ordenador, este artículo recorre diferentes estadios de sus reflexiones teóricas confluyendo en la memoria visual, interacción entre procesamiento de datos y procesamiento conceptual.

Palabras clave: Elena Asins / arte computacional / geometría / percepción visual / memoria visual.

Title: *Naming the memory: the countable fragments of Elena Asins*

Abstract: *The expressive artistic memory of Elena Asins is consolidating throughout the times: Asins is a pioneer of the artists that work with algebra, semiotics and computer based systems. This paper analyses her different stages and theoretical approaches, encompassing visual memory and the interaction between data processing and conceptual thinking.*

Keywords: *Elena Asins / computer art / geometry / visual perception / visual memory.*

Nombrar la memoria

Nombrar y numerar para recordar. Es posible que sean necesarias estas tres acciones para establecer el contexto de la extensa obra de Elena Asins (Madrid, 1940). Galardonada con el Premio nacional de artes plásticas en 2011, sigue siendo dentro del panorama español una artista al margen que prosigue su propio cauce. Entre los precursores que trabajaron con la teoría del cálculo, la semiótica y los sistemas basados en el ordenador su obra fluye continua y tenaz, paralela a la sensibilidad específica de la geometría, sostenida por la hipótesis

que la creación, sea cuál fuere su época, no se crea para los sentidos, sino para la conciencia.

La atracción por una obra de apariencia críptica, durante el recorrido de las salas del Centro de Arte Reina Sofía a raíz de la retrospectiva titulada *Fragmentos de la memoria*, induce este artículo que a través de las complicidades compartidas, intentará acercar el sentido experimental, radical y en continua innovación de esta artista, dilucidando, las probabilidades de su imaginario sobre la memoria como sistema cognitivo.

Imbuida por las reglas de funcionamiento equiparables a los sistemas operativos computerizados alterna desde las experimentaciones lingüísticas, la poesía concreta, a los dibujos generados año tras año serialmente, a lápiz o bajo el control de programas; a la dinámica de la edición de vídeo o la escultura, siempre singulares por su depuración formal y rigor compositivo.

La persuasión por lo hermético, por lo insondable, se traslucen durante la línea que traza su carácter silencioso: “los ritmos, las líneas, los espacios o los encuentros requieren tiempo”. Asins nos deja porciones de ilusión proyectada en el tiempo, que nos devuelve en forma de eco ordenado fracciones de lo arcano, lo secreto, lo innombrable. Nominar esos estadios silentes y visualizarlos delineados perfectamente en episodios manuales o en ciclos de apariencia computerizada, es tarea emprendida por Elena Asins y a su vez, la voz que declama su memoria, nombrando las diferentes etapas reflexivas que la van configurando. Como sucede en la linealidad discursiva del lenguaje, los fragmentos de este singular camino son modelados en base a las nociones de espacio y tiempo, patrones constantes de su preocupación creativa, compleja y fractal.

Numerar la memoria

Deambulando por la exposición, interrumpiendo el recorrido convenido, los pasos vuelven sobre sí mismos, conducidos por la trascendencia de las reglas generativas que transmite esta cosmogonía. Esta visión, dispuesta a mi parecer, como una línea quebrada, la que se dice compuesta de varias rectas, muestra las inquietudes de la artista pendiente de su obra mientras se muestra a los visitantes como un objeto sereno.

Inmersa en esta geometría propia que crea un espacio no euclíadiano, aconditado y abierto a la vez, un espacio como Asins confiesa: “creado acorde a la necesidad” que se convierte en estructura, voy memorizando títulos: *Strukturen, Preludio, Paradigm, Metanoia...*

En 1975 la artista ya escribía “una estructura es una evolución”. “No guarda ningún sentido universal humano, como sostén, no es despliegue dialéctico, es una evolución real, ocurrida. Es una evolución que desvela ascensos y descen-

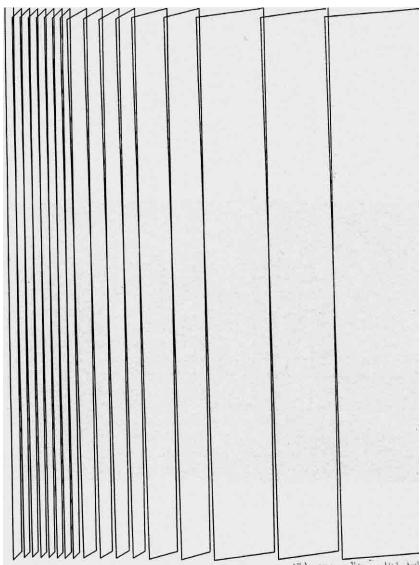


Figura 1 · Elena Asins (1978) *Estudio n°14 para Cuartetos prusianos*. Tinta sobre cartulina.
70 × 54,5 cm. Imág. cat. Elena Asins. *Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.

sos, desviaciones, ramificaciones, arranques, recaídas, etc" (Asins, 1975). Esta afirmación revela un patrón fractal: de la estructura a la evolución, de ésta a la memoria, de los estratos memorísticos al fragmento, del fragmento a la memoria visual. Así, nombrando y enumerando, se disponen las diversas figuras compuestas de infinitos elementos siempre evolucionando, sin alterar ni perder sus propiedades, sea cuál sea la escala en que son observados. Para Asins el tiempo es el espacio de la evolución humana.

Bien sea desde la bidimensionalidad del papel, o desde el relieve de las construcciones escultóricas, no es posible la lectura a primera vista, sus trabajos necesitan tiempo para ser contemplados y retenidos, y como apunta Madreuelo (1979), leídos como la música. Indispensable acercarse y pasar los ojos por el cuadro, por el dibujo, como si nos dispusieramos ante una partitura para interpretar, convirtiendo el espacio en tiempo. También es necesario el tiempo para aprehenderlos.

El compromiso de Elena Asins hasta conseguir formalizar sus estructuras conlleva más de veinte años de desterrar lo nimio. Destilar y sedimentar. Destilar y sedimentar sugieren fases asociadas también a los procesos de cálculo electrónico. La mano alzada y la mente que dirige. La mente que dirige la mano alzada y ordena procesos dibujísticos a la par en medios computerizados. También son maneras alternadas de numerar la memoria. Crear arte desde las coordenadas del cálculo matemático se percibe bajo un halo de complejidad añadido. Nuestra memoria analógica nos recuerda que la memoria digital está

dotada de una gran capacidad y metodología para el tratamiento de la información, capacitada para resolver problemas matemáticos y lógicos sirviéndose del automatismo de la informática. Los destinatarios parecen ser mentes aptas para la síntesis.

Dibujar es una forma de indagar, y el primer impulso genérico a dibujar se deriva de la necesidad humana de búsqueda, de marcar ciertos puntos, de situar las cosas y situarse uno mismo. Uniendo los nodos primordiales, enlazando fragmentos y estratos, así aborda la artista su búsqueda de largo recorrido en pos de la estructura, alcanzando con el dibujo la evidencia en complejas secuencias analíticas, diáfanas, desmaterializadas, a pesar el bagaje de su corporeidad. La memoria plástica de Elena Asins se instituye en el tránsito del tiempo, la lectura del espacio y el mundo de las relaciones concatenadas.

Siguiendo este itinerario reflexivo la artista manifiesta que “cualquier análisis riguroso sobre arte debe hacerse desde dentro del arte y no desde un punto de vista psicológico, ni histórico, ni tampoco bajo un juicio valorativo de lo bello” (Asins, 1996: 31).

Recordar: diagnóstico y pronóstico

De manera no exenta de cierto humor Gómez de Liaño apunta que “desde el primer poeta concreto quedó roto el tinglado simbolista, vivencial, subjetivo de la poesía, el poema pasó a ser un objeto, un acontecimiento lingüístico, un modelo reducido de lenguaje” (Gómez de Liaño, 1968).

Asins refiere lo que nos rodea, bien sea cotidiano, frecuente o extraordinario, como percepción, sentimiento y pensamiento, fenómenos que conciernen a un procesamiento de información concreto. Con anterioridad al significado, la creación se hace evidente como significante, como realidad autónoma: “La obra de arte sólo se representa a sí misma, es por completo autónoma, y no tiene nada que ver con el mundo y la clase de sentimientos que habitualmente sentimos” (Asins, comun. personal). La sentencia citada se ajustaría a la tesis kantiana de belleza como *finalidad sin fin*, una *forma final subjetiva* sin ningún propósito especial, una pura *forma* que tiene su fin en la misma representación (Kant, 1991: 173).

En esta tendencia, Hegel sostiene que “sólo es posible fundar la estética y el juicio estético cuando se discute la obra de arte fuera de la esfera de los sentimientos que ella es capaz de suscitar; más exactamente, que el problema del arte es distinto e independiente del problema moral y del problema del bien” (Hegel, 1989: 28 e ss.).

Las imágenes nos descubren lo presente en el mundo, también su emplazamiento. Al almacenarlas constituyimos un registro del que hacemos uso

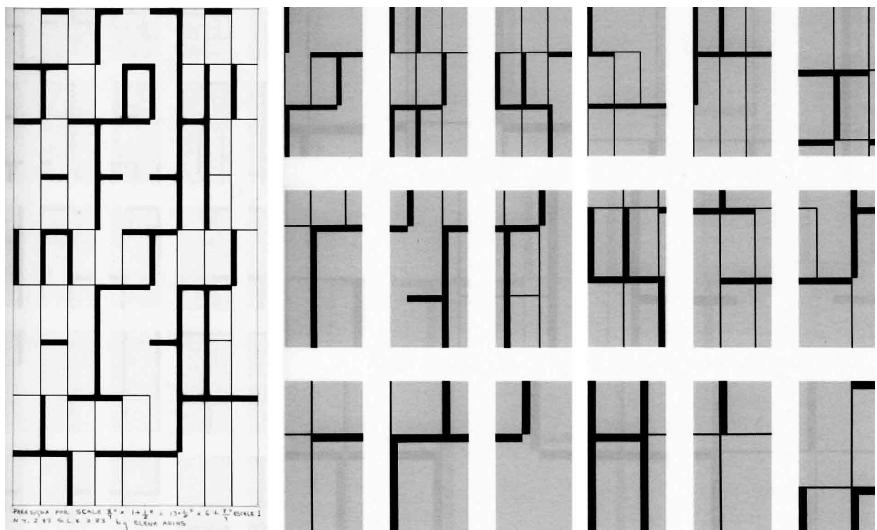
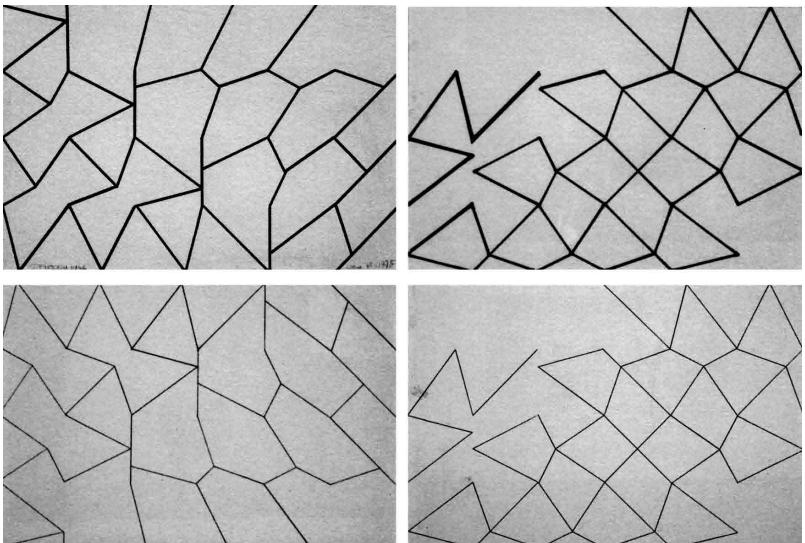


Figura 2 · Elena Asins (1982-83) *Paradigma [Paradigm] for Scale*. Lápiz, tinta y esmalte sobre papel vegetal. 272 dibujos de 42 x 29,5 cm c/u. Imág. cat. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.

Figura 3 · Elena Asins (1975) *Strukturen KV 48*, Rotulador sobre papel 12,6 x 19 cm / *Strukturen KV 46*, Rotulador sobre papel 12,6 x 19 cm / *Sin título*, Tinta sobre papel. 12,5 x 19 cm / *Strukturen KV 49*, Tinta sobre papel 12,6 x 19 cm / Imágenes cat. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.



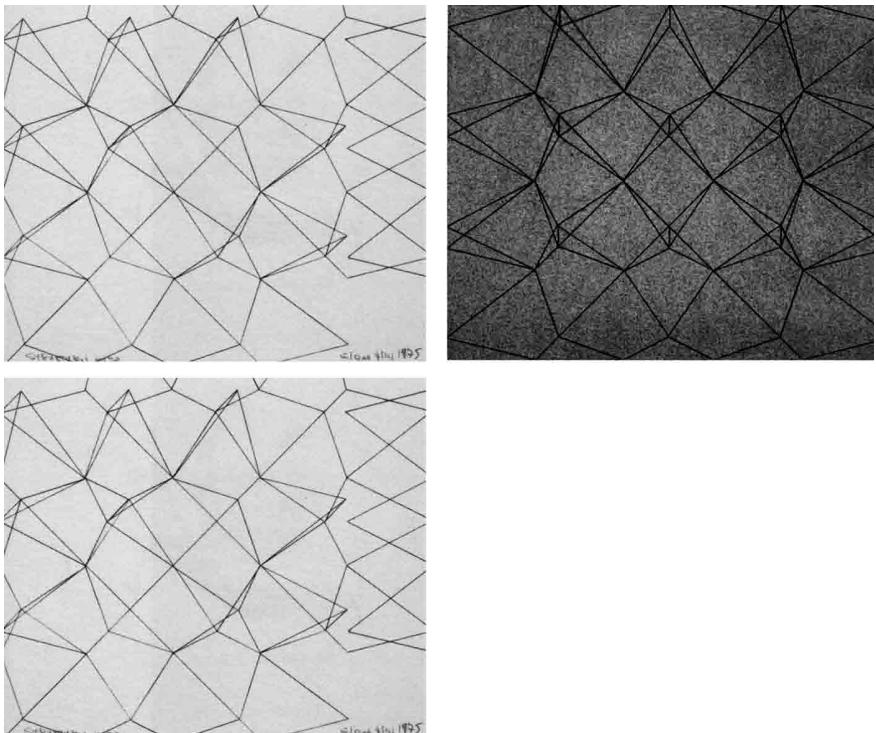


Figura 4 · Elena Asins (1975) *Strukturen KV 52*. Tinta sobre papel 13,1 x 15,7 cm / Sin Título, copia heliográfica sobre papel / *Strukturen KV 51* Tinta sobre papel 12,7 x 19,1 cm Imágenes cat. Elena Asins. Fragmentos de la memoria. MNCARS, 2011.

en el momento oportuno y es por excelencia, memoria visual. Estructurar la memoria visual deviene el cometido de Asins, al definir que “los valores de la estructura son: número, magnitud, forma y disposición. El número y la magnitud pertenecen al campo cuantitativo. Forma y disposición al campo cuantitativo analógico y compositivo. Forma y disposición articulan asimismo la figura que puede ser dada de manera sucesiva o simultánea. El número y la magnitud cualifica las variables de proporción, situación, extensión, lugar, momento, intensidad, repetición, etc. Y la extensión, a su vez, por una dialéctica de cambio implica forma, cantidad, distribución-relación, magnitud.” (AAVV, 2011). “Todo aquello referente a la visión como memoria almacenada, idea *versus* imagen, es una conceptualización del cerebro, como exploración de la naturaleza, de las representaciones internas mediante las que captamos toda información” (*Memoria Visual*, s.d.).

Elena Asins define la memoria visual como una interacción entre el procesamiento de datos y el procesamiento conceptual, que conlleva inevitablemente planteamientos constructivistas o analíticos de la percepción.

Conclusión

Siguiendo los apuntes que hacía Ignacio Gómez de Liaño en 1968: “todo hubo de ser replanteado, para crear los nuevos signos había que destruir los viejos, y Elena Asins recomienza esta aventura, procede de la pintura, por la concreción de unas formas, por sus posibilidades de juego, de composición, de aleatoriedad, de desglose dimensional, pero sus trabajos cuentan siempre con el espectador, no se los impone, se limita a ofrecer unas indicaciones” (Gómez de Liaño, 1968). Asins declaraba en 1996: “El objeto artístico es tan sólo el envoltorio que encierra la verdadera imagen, la idea básica sustancial, que no puede ser fabricada, ni ser vista, ni ser dicha, sino tan sólo *ser pensada*” (Asins, 1996: 31).

Referencias

- AAVV (2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Catálogo exposición.
- Asins, E. *Historia y reflexión*, conferencia citada.
- Asins, Elena (1975). *Sin Título*. Cat. exposición Galería Sen, Madrid
- Asins, Elena (1996). “Una arqueología del pensamiento”, *Revista Navarra de Arte*, nº 11, nov 1996, pág. 31.
- Asins, Elena (1996). «Una arqueología del pensamiento», *Revista Navarra de Arte*, nº 11, nov 1996, pág. 31
- Gómez de Liaño, Ignacio (1968). *Elena Asins: De la pintura a la poesía concreta*. Catálogo de la exposición del Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.
- Gómez de Liaño, Ignacio (1968). *Elena Asins: De la pintura a la poesía concreta*. Catálogo exposición. Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal. pág. 28 y ss.
- Kant, I (1991). *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa Calpe. pág. 173.
- Maderuelo, Javier (1979). *La rigurosa pintura de Elena Asins*. Profesión médica, Madrid.
- Memoria visual [Consult. 2013113] Dispon. en <http://www.elenaasins.es/memoria.html>

Obra cerâmica de João Carqueijeiro. Expressividade matérica evocadora de uma vitalidade primogénita

TERESA ALMEIDA
& JOÃO CUNHA E COSTA

Teresa Almeida: Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas Pintura, FBAUP. Master of Arts/Glass, University of Sunderland, UK e Doutoramento em Estudos de Arte, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Investigadora no i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e no VICARTE (Vidro e Cerâmica para as Artes) FCT/UNL.

João Cunha e Costa: Portugal, artista visual. Licenciatura em Design de Interiores pela ESAD e Mestrado em Escultura pela FBAUP. Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

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

Resumo: Os materiais geológicos são a matéria-prima da cerâmica e os respectivos processos de transformação piroplástica são análogos aos fenómenos que originam as rochas ígneas. A relação entre geologia e cerâmica é uma relação umbilical e a cerâmica contemporânea tem reflectido esse facto em termos estéticos, como é o caso da obra cerâmica de João Carqueijeiro que este trabalho apresenta.

Palavras chave:

João Carqueijeiro / cerâmica / matéria e feno-menologia geológicas / carácter estético.

Title: João Carqueijeiro's ceramic art work: Physical expressivity that evokes a primal vitality

Abstract: The geologic materials are the raw material of ceramics and its transformation into ceramic material by heat treatment is analogous to geological phenomena that create igneous rocks. Geology and ceramics has an umbilical relation and contemporary ceramics has reflected this fact in aesthetic terms, as it is the case of the ceramic work of João Carqueijeiro that this work presents.

Keywords:

João Carqueijeiro / ceramics / geological materials and phenomena / aesthetic character.

Introdução

Este trabalho apresenta uma selecção da obra cerâmica de João Carqueijeiro, que se destaca pela forte expressividade matérica (Vivas, 2011), evocadora da energia telúrica contida nos materiais manipulados. A relação entre cerâmica e matéria geológica é salientada, promovendo assim, o questionamento dessa relação. João Carqueijeiro nasceu em Angola em 1954 e conclui o Curso Superior de Desenho na Cooperativa Árvore no Porto em 1982, sob orientação de Sá Nogueira. O seu currículo é extenso e prestigioso (Carqueijeiro, 2013), tendo o seu trabalho ganho um lugar de destaque no panorama da escultura cerâmica portuguesa.

O trabalho cerâmico deste artista é marcado pela intensão de potenciar, em termos estéticos, a vitalidade de que tão humilde matéria é portadora. A matéria cerâmica não é, neste caso, exclusivamente um meio de representação, que deverá recolher-se e quase anular-se debaixo dos significados projectados, pois referencia a sua origem e, sendo assim, referencia-se a si mesma. Material e representação coincidem, colocando o primeiro no centro da cena.

1. Construção de uma identidade artística

Vários factores participaram na construção da identidade do trabalho artístico de Carqueijeiro.

Antes de mais a sua biografia com o seu início de vida em África, cuja vivência proporcionou a experiência das imensidões geográficas, características da savana africana, vazias de sinais de presença humana, mas habitadas e preenchidas pela natureza selvagem, sedutora e desafiante.

Carqueijeiro iniciou a sua actividade artística no início da década de 80, época em que se destacava o trabalho escultórico de Alberto Carneiro (1937—) no contexto da arte no Porto, que foi uma influência marcante, nomeadamente, ao referenciar a sua experiência pessoal da natureza e dos materiais como uma fonte essencial do seu trabalho (Melo, 1991).

Ainda na mesma época, Carqueijeiro conhece e explora as práticas cerâmicas do Raku. Esta técnica de origem japonesa foi muito transformada pelo norte-americano Paul Soldner (1921-2011), que, no final da década de 60, alargou as possibilidades expressivas envolvidas (Wall, 2003: 163). O enquadramento conceptual associado valoriza a informalidade, o “acidente” e um tipo de expressividade que tem a natureza como referência não mimética, mas processual.

Referência essencial é também o trabalho em cerâmica de Peter Voulkos (1924-2002) caracterizado pela espontaneidade do gesto e pelo informalismo conotado com os pintores da Abstracção Expressionista (Préaud e Gauthier, 1982: 194).

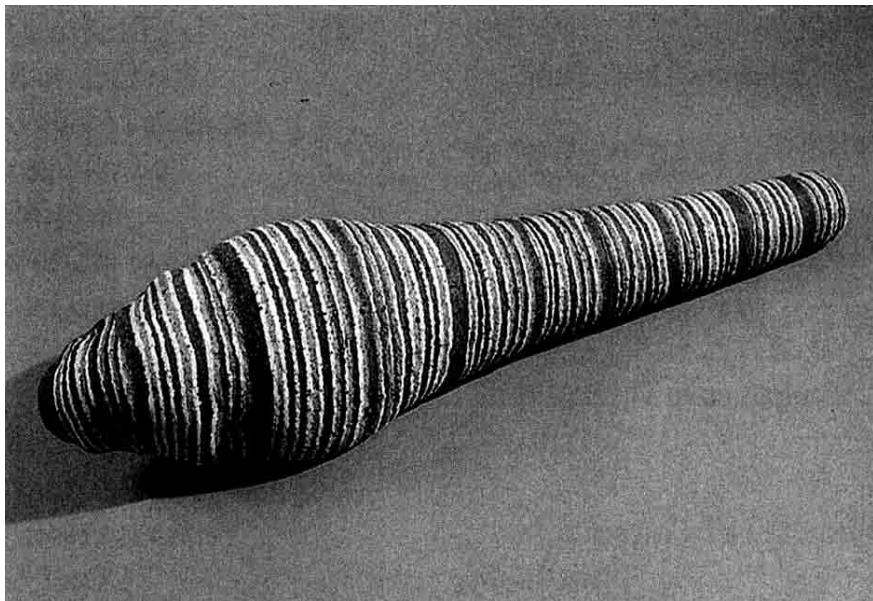


Figura 1 · J. Carqueijeiro (1988), s/título;
90 × 35 × 23 cm. Fonte: *Symposium Internacional de Cerâmica de Alcobaça* (1987).

O percurso do artista são essenciais para a definição da identidade única do seu trabalho e refiro a familiaridade com os materiais e com os respectivos processos de transformação, a sistemática atitude experimentalista, a ousadia que motivou a adopção de escalas grandes, assim como, a forma como explorou a relação entre cerâmica e a geologia e cito o próprio:

A matéria geológica, é de facto, um ponto de partida para pensar o meu trabalho. O próprio material é por si uma referência predominante do que são os resultados finais e de uma forma mais alargada, referencia o solo e a geografia que se habita. O facto do próprio material ser a referência essencial trás o processo de realização para o centro do processo criativo (Carqueijeiro, 2011).

2. A matéria e a fenomenologia geológicas como referência estética

Já em 1987, uma das peças que Carqueijeiro apresenta no âmbito do Symposium Internacional de Cerâmica de Alcobaça (fig. 1), referencia os processos de estratificação geológica, de forma clara, demonstrando a direcção que o seu trabalho tomava.

Carqueijeiro, que se deixava encantar pelas pedras que recolhia nos seus passeios a pé, por intuição, experimentou submetê-las a cozeduras de alta temperatura. Começou a olhar para os materiais geológicos que o rodeavam enquanto possibilidades cerâmicas e descobre empiricamente o expressivo comportamento piroplástico da ardósia, ou o mais problemático comportamento do granito. O autor trabalhava no concelho de Gondomar onde estes materiais geológicos são abundantes. Proporcionou-se um frutuoso cruzamento entre a prática profissional e o espaço que se habita, transformando significativamente, a prática profissional.

No final dos anos 80 e início dos 90 ensaiou a combinação destes materiais com as pastas cerâmicas (fig. 2 e 3).

Foi o comportamento piroplástico da ardósia e não o do granito, que o interessou mais, tornando-se naturalmente, numa das marcas mais fortes do trabalho deste artista (Pernes, 1991), pela forma como configurou boas respostas às suas intensões e ao desenvolvimento do que já era a sua característica linguagem plástica. Este material apresenta uma expressividade que nos espanta, enquanto afirmação de vitalismo (Costa, Almeida e Gomes, 2012).

Para além, da sua combinação com pastas cerâmicas de diferentes cores, outras possibilidades foram sendo exploradas com bons resultados expressivos como demonstra a figura 4.

Nesta peça, a ardósia depois de ser piroexpandida foi serrada no seu topo e trabalhada, ficando exposta a sua massa interior, que é de características muito

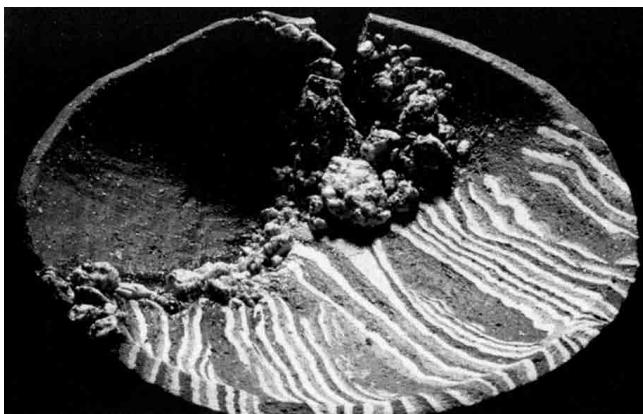
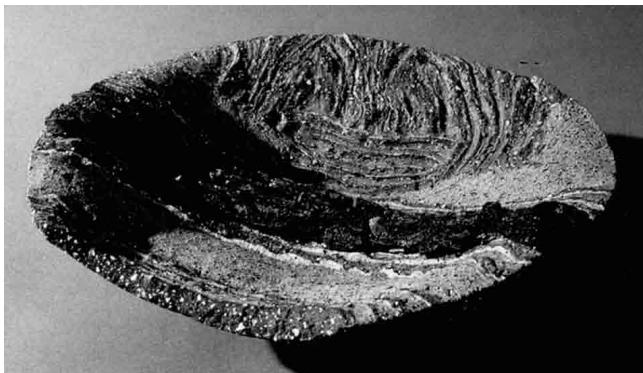


Figura 2 · J. Carqueijeiro (1989) s/título; mistura de pastas e ardósia piroexpandida; 1250°C; 57 cm. Fonte: Flickr (2011a).

Figura 3 · J. Carqueijeiro (1990), s/título, mistura de pastas e granito calcinado; 1280°C; 57 cm. A relação resultante remete para a relação entre as rochas e a terra, configurando-se estas peças como paisagens miniaturizadas, maquetes de fragmentos geográficos. Fonte: Flickr (2011b).

diferentes da sua pele exterior. O interior é caracterizado pelo coração preto e pela estrutura esponjosa, enquanto a pele é uma camada resistente de matéria vitrificada de cor ferrosa. O estriado com que foi marcada a superfície que resultou do corte encontra alguma correspondência na restante textura da ardósia piroexpandida, proporcionando-se um contraste de superfícies bem articulado com a própria forma.

Por outro lado, o pé da peça é um bloco de ardósia, associando o material original e o material transformado. O bloco de ardósia não tem aqui uma função eminentemente utilitária como suporte para ardósia piroexpandida, o que é confirmado pelas irregularidades e marcas que apresenta. Assim, assume-se como presença expressiva de carácter simbólico, pois é nesses termos que os dois materiais estão aqui associados.

“Deambulatório” (fig.5), que foi apresentada na XIV Bienal de Cerveira em 2007, é a obra deste artista onde a referência à matéria e à fenomenologia geológica ganha uma maior densidade e plenitude.

Esta obra composta por sete peças, de configuração totémica, referencia claramente os materiais geológicos e vários tipos de fenómenos deste teor.

As partes em cerâmica de pastas de diferentes cores parecem resultar de fenómenos geológicos de carácter ciclónico, como são a sedimentação e compactação de diferentes materiais, como se expressassem a variação dos anos e a sua passagem, tal como acontece com a ardósia. Mas a sua forma cónica e a sua coloração por finas camadas irregulares de contrastes fortes, indicam o movimento de rotação em simultâneo com o movimento de atracção ao centro, como a sua origem.

A ardósia piroexpandida, cuja expressão aproxima-se da do magma arrefecido, reflectindo as temperaturas elevadas a que foi submetida, refere o vulcanismo (fig.6). Ao ser colocada ao centro entre os dois referidos elementos, parece ser o resultado da pressão excessiva, exercida pelos referidos elementos de cerâmica e pela força que também os pressiona.

No centro da peça, a matéria extravasa e ganha o carácter da informalidade dispersante e libertadora da energia contida, em contraste com as partes superior e inferior, onde a matéria está fortemente aglutinada em torno do eixo vertical e confluindo para o centro. A ardósia piroexpandida torna-se o foco visual desta peça pela sua posição, pelas suas características, mas também pela sua conjugação com os restantes elementos, pois assume-se como o fulcro congregador e desagragador da energia de carácter físico que esta peça evoca de forma muito efectiva. Poderíamos chamar-lhe vórtice.

A sua escala, claramente superior à escala humana com o seu topo superior a 2.70 metros de altura, amplia a potência expressiva, superando-nos em



Figura 4 · J. Carqueijeiro (2004), s/título: 50 × 37 × 22 cm. Fonte: Flickr (2011c).



Figura 5 · J. Carqueijeiro (2007), *Deambulatório*; mistura de pastas e ardósia piroexpandida; 1220 °C; 210 × 70 × 60 cm. Fonte Flickr (2011d).

termos simbólicos. Sem pretender ser mimética, parece referir-se ao nosso planeta, enquanto geodinâmica o que é reforçado pela sua colocação em suspensão, que lhe confere uma qualidade de autonomia dinâmica liberta da força da gravidade. Refere-se ao fenómeno geológico como algo de actuante, vivo.

A multiplicação por sete desta forma e a sua distribuição pelo espaço, aumenta exponencialmente a dimensão da obra, configurando-se como um teatro onde se representa um sistema de corpos celestes em permanente movimento e interligados entre si.

Esta obra foi titulada. O título, *Deambulatório*, apresenta-se como um convite para caminharmos à volta e entre as peças, concretizando, assim o movimento que estas sugerem.

Carqueijeiro continua a explorar outras possibilidades expressivas da ardósia piroexpandida, nomeadamente, através da aplicação de vidrados e engobes, assim como, de inclusões de pastas cerâmicas. Esperamos para breve a apresentação de obras que reflectam estas novas direcções.

Conclusões

Os materiais geológicos são a matéria-prima da cerâmica e a sua transformação em matéria cerâmica por tratamento térmico é análogo aos fenómenos geológicos que originam as rochas ígneas.

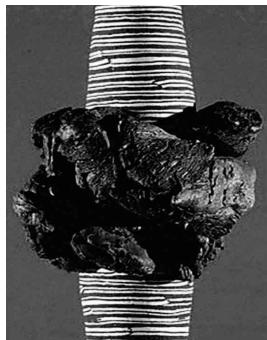


Figura 6 · Fragmento da peça da Figura 5.
Fonte Flickr (2011e).

A casualidade dos fenómenos geológicos encontra paralelismo na teleológica intervenção humana no que diz respeito à matéria e aos processos. Em vez de rochas de carácter informal temos objectos de carácter utilitário e/ou simbólico, com características formais definidas adequadamente aos seus fins.

Estes dois termos, rocha e objecto, contrapõem-se e parece que se excluem mutuamente, no âmbito da dicotomia natureza e cultura. O trabalho de Carqueijeiro baralha os dois termos, questionando a referida dicotomia. Não são imagens da natureza, mas são os seus processos. Mais do que parecer, pretendem ser como a natureza. Mais do que o seu domínio, é a consciência desta, o que é posto em perspectiva.

A utilização da matéria e da fenomenologia geológicas como referência estética no âmbito da produção artística cerâmica, religa a cerâmica à sua origem, afirmindo e questionando a sua natureza.

Referências

- Carqueijeiro, João (2011); Entrevista realizada a João Carqueijeiro por João C. Costa em 28-9-2011, não publicada.
- Costa, João C.; Almeida, Teresa; Gomes, Celso S. F. (2012); *"Uma relação operacional entre Arte e Ciência: As rochas xistosas piroexpandidas"*; Actas da ARTECH 2012, 6th International Conference on Digital Arts, decorrido em 8 e 9 de Novembro de 2012 em Faro. (Costa, Almeida e Gomes, 2012)
- Flickr (2011a) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113] Fotografia. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6039982101/>
- Flickr, (2011b) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6039981843/>
- Flickr, (2011c) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6043773997/>
- Flickr, (2011d) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6044325034/>
- Flickr, (2011e) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6060134367/>

- João Carqueijeiro; Curriculo;*, [Consult. 2013113], disponível em <http://www.joaocarqueijeiro.com/artista.html>. (Carqueijeiro, 2013)
- Melo, Alexandre (2003) *in catálogo da exposição na Porta 33 e no Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Alberto Carneiro*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, Maio de 2003; [Consult. 2013113], disponível em <http://www.porta33.com/old/exposicoes/ac/tcatp.html>.
- Pernes, Fernando (1991); *João Carqueijeiro – Obra Cerâmica*; [Consult. 2013113], disponível em <http://www.joaocarqueijeiro.com/obra-ceracircmica.html>
- Préaud, Tamara; Gauthier, Serge (1982), "La céramique: Art du siècle XX", Freibourg, Office du Livre SA. 194
- Vivas, António (2011) "Escultura cerâmica Hoje – 5 Autores Portugueses."; in Revista Cerâmica, nº 121, Madrid; apud [Consult. 2013113], disponível em <http://sofiabeca.blogspot.pt/2011/07/escultura-ceramica-hoje-5-autores.html>
- Wall, Edmund de (2003); "20th century ceramics"; col. World of art, London, Thames and Hudson, 163.

Pedro Cabrita Reis — A Diferença da Repetição

ANTÓNIO FERNANDO SILVA

Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas — Pintura (Escola Superior de Belas Artes do Porto, ESBAP); Mestrado História da Arte (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, FLUP). Afiliação actual: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

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

Resumo: No seu ensaio “Porquê Ler os Clássicos” Italo Calvino começa por afirmar que clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...” (Calvino, 2009) Deste ponto de vista, o prefixo iterativo “Re” põe-nos na condição de ter havido já um antes e de se estar, agora, numa condição de repetição. Na coerência própria da obra de Pedro Cabrita Reis, o espectador é confrontado com objectos comuns, reconhecíveis, onde é possível descobrir o novo no conhecido e reconhecer, antes de conhecer.

Palavras chave:

Contemporâneo / clássico / ordem / conhecimento / reconhecimento / criação.

Title: *Pedro Cabrita Reis: The Difference of Repetition*

Abstract: *In his essay “Why Read the Classics”*

Italo Calvino begins by stating that classics are books that usually hear “I’m rereading...” and never “I am reading...” (Calvino, 2009). From his point of view, the iterative prefix “Re” points to the idea that there has already been “a before” and so we find ourselves in a state of repetition. Within Pedro Cabrita Reis coherent work, the viewer is confronted with common, recognizable objects, being able to discover “the new” in the recognizable and recognize before knowing.

Keywords: *Contemporary / classic / order / knowledge / recognition / creation.*

Introdução

Vivemos num tempo sem fulgurações, um tempo de repetição. (...) A ideia da repetição é o que permite ao presente alastrar[-se] ao passado e ao futuro, canibalizando-os (Santos, 2006).

Pedro Cabrita Reis desde a sua afirmação como artista, nos anos 80, constrói uma obra com os restos do desabamento do edifício das utopias estéticas e ideológicas do modernismo.



Figura 1 · Pedro Cabrita Reis. *Untitled (17 Car Tires)*.
2011 (Reis, 2011).

Figura 2 · Pedro Cabrita Reis. *Fábrica*, 2003.
82 × 62 × 32 cm. Caixas de ferramentas em madeira,
encontradas. Col. Artista (Reis, 2011).

Figura 3 · Pedro Cabrita Reis. *Natureza morta*, 1998.
60 × 90 × 25 cm. Ventilador encontrado, aço, vidro
e espelho. Col. João Pinharanda (Reis, 2011).

O contemporâneo, como um tempo que reúne todos os tempos, caracteriza-se pela acumulação e a síntese. É retrospectivo, enquanto o moderno era prospectivo (cf. Ardenne, 1997).

Para Agamben o contemporâneo possui *uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo*, num jogo de coincidência que cega, ou de anacronismo que, porque se distancia, vê. Deste modo, há nesta atitude uma acção que se empreende e que falha, porque estar no ponto de fractura do tempo é o que nos possibilita estar e falhar, mas é também o lugar de um encontro e de um confronto entre os tempos e as gerações (Agamben, 2010).

Pretende-se indagar uma vontade clássica na obra de PCR, que afirma recolher a informação da contemporaneidade e a emoção, do tempo todo (cf. Almeida, 2008), através de um permanente deslumbramento do olhar, um olhar filosófico, que origina um processo de conhecimento que se organiza a partir de uma dimensão poética. A sua acção, coerente e programática, assenta num léxico vasto e ecléctico de formas e de múltiplos entendimentos que recuperam um passado pré-moderno, em que se incorpora um arcaísmo e a busca de um fôlego romântico para a criação (Pinharanda, 1999). Em toda a sua obra demanda o gesto fundador que ambiciona a unidade e procura o reencontro da harmonia primordial, procurando superar o sentimento de perda através de um trabalho de construção da beleza, numa busca de uma cosmogonia própria e primordial que procura um lugar para o Homem no mundo.

Estranheza e conhecimento

No seu ensaio *Porquê Ler os Clássicos* Italo Calvino começa por afirmar que clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...” (Calvino, 2009). Deste ponto de vista, o prefixo iterativo *Re* põe-nos na condição de ter havido já um antes e de se estar, agora, numa condição de repetição.

Na coerência própria da obra de Pedro Cabrita Reis, o espectador é continuamente confrontado com objectos comuns, reconhecíveis, que se apresentam, contudo, num *corpus* de obra orgânico, físico e poético. Esse é, no entanto, um reconhecimento que provoca ao mesmo tempo uma estranheza. Esta tensão, produzida pela obra, entre o que se conhece e o que, simultaneamente, surge como estranho, pode constituir-se como uma possibilidade de encontro facultando dar forma às experiências futuras, fornecendo modelos, conteúdos, termos de comparação, (...) paradigmas de beleza (Calvino, 2009).

É uma obra que se alimenta da matéria do mundo, sem contudo procurar uma estetização dos materiais, humildes e simples que transportam e afirmam

um sentido originário. Os lugares que constrói têm uma depurada linguagem e a sua construção mobiliza arqueologias do quotidiano que se organizam numa tensão entre mistério e revelação, luz e sombra, obscuridade e transparência. A partir de restos constrói uma arte que busca o que é vital.

O primeiro corpo que os lugares que constrói abrigam é o seu e cada obra revela sempre uma espessura e uma marca autoral que é, simultaneamente, a do construtor.

Decifra o trabalho realizado no espaço, mede-o, mapeia-o, passando os objectos criados a terem uma presença, uma lógica interna, passível de transmitir um conhecimento não racionalizável e onde a marca da mão é deixada como uma abertura para uma subjectividade que se mantém secreta e misteriosa.

E, assim, cada trabalho seu constitui-se menos como obra e mais como processo de descoberta e de ordenação contínua.

Deste modo o seu trabalho revela uma acção de rigor e de equilíbrio, exercendo *uma influência especial (...) mimetizando-se em inconsciente colectivo ou individual* (Calvino, 2009) abrindo-se a novas leituras e a novas descobertas, porque sempre incompleto.

Cabrita Reis transfere a questão da “*assemblage*” dos materiais para os processos de construção e para um discurso poético que encontra algumas das suas principais referências numa história íntima e pessoal (Hegyi e Todolí, 1999) onde é possível admitir essa qualidade que cada *releitura* oferece como primeira descoberta, abrindo um novo modo de ver o já olhado e, pelo sentido da composição da obra que transmuta os materiais, possibilita que a primeira leitura seja já uma releitura, por oferecer um reconhecimento, que se constitui como um rumor de continuidade no tempo.

Organiza, assim, metáforas a partir de arquétipos colectivos. Daí a *casa* ser fulcral na sua obra. Esta é erigida como um segundo corpo a partir do qual o Homem pode situar-se no mundo. Por isso constrói unidades mínimas, *lugares favoritos*, em que a marca do corpo, do seu corpo, ao dar forma à construção, ao conferir-lhe uma dimensão antropométrica, incorpora também uma dimensão antropológica.

Nunca as obras de Cabrita Reis se apresentam como evidências ilustrativas. Na sua natureza, ocultação e revelação caminham a par sugerindo mais que impõe. Assim, é possível descobrir o novo no conhecido e reconhecer, antes de conhecer. Contudo este reconhecimento não retira o mistério à obra, antes o adensa.

O espectador é confrontado com uma estranha familiaridade e o autor expõe, assim, a possibilidade de ter um cúmplice que complete a poética ou que consiga incorporar novos modos de ver. Como o próprio afirma:

Um dos meus anseios mais profundos é que, após verem uma coisa minha, as pessoas identifiquem a realidade através dos meus trabalhos. Isto é, vêem a escada, o Posto de Observação, vêem a Catedral e, depois, ao passarem por um prédio em construção numa colina, não poderão jamais desligar-se do que viram. A arte, se se pretende como meio ou instrumento para expandir a inteligência ou a percepção do mundo, tem aqui uma função unificadora (Cabrita Reis, 2000).

Este convite à unificação com o acto de criação pode estender-se, também, aos seus pares no sentido em que Walter Benjamin afirmava que:

É decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores (Benjamin, 2006).

Conclusão

Neste jogo de construção-desconstrução abstrai sem, contudo, isolar. Os lugares que constrói, porque reconhecíveis, admitem e convocam o espectador apropriar-se da obra através de um pensamento corporal e a tornar-se parte da construção e, também, construtor. Nesse processo de apropriação completa a obra e aproxima-se da acção criativa potenciada pela simplicidade, reconhecida, dos processos.

A construção a partir de *ferro-velho poético* (cf. Rimbaud), organiza o caos numa vontade de ordem cosmogónica. As obras, transformadas em totalidades, abrem-se a uma compreensão só alcançável por via da iluminação poética. A sua obra não duplica o mundo mas reorganiza-o e reconstitui-o a partir de um acto originário de criação que revela e partilha, na própria obra, os meios da sua produção (cf. BENJAMIN, 2006). Faculta, assim, ao espectador não só reconhecer mas identificar o potencial de *conseguir fazer*. Ao expor a obra e os seus processos oferece, também, a condição de liberdade da criação.

Esta capacidade de usufruir dos materiais e objectos comuns revela um optimismo do olhar devolvido pelo acto construtivo que dá a ver uma beleza erigida contra a natureza. A consciência de separação, de perda e afastamento da natureza que não se domina, tem no trabalho de construção, porque se desenvolve no tempo, uma possibilidade de *re-ligaçāo*. Através do trabalho, em que a pintura é a matriz a partir do qual exerce uma inteligência que produz conhecimento do mundo e sobre o mundo adoptando o modelo da poesia como instância superior, o pensamento materializa-se. Ao ganhar uma dimensão de

imobilidade a arte erige-se *no tempo e contra o tempo* (Steiner, 1992) e configura-se *como equivalente ao universo, tal como os antigos talismãs*, numa ideia de obra total (Calvino, 2009).

Combina memórias e gestos de acções da vida quotidiana, que acentuam a força metafórica das suas obras como uma viagem que olha o lado obscuro das cidades dando a ver as suas construções inacabadas, os seus despojos e acumulações. Construções simples para as quais olha, reconhecendo nelas uma linhagem e um gesto fundador porque, por mais simples e efémeras, se constituem como unidades mínimas de espaço, de abrigo, que aliam o trabalho e o engenho. Assim, cada obra de PCR pode ser uma homenagem e a partilha de uma *visão*, que é a marca do autor transformada em dádiva que reconhece e se inscreve numa genealogia de construtores, questionando incessantemente o lugar onde está.

Desta forma aproxima-se duma noção de clássico porque, no ritmo de vida actual que *não reconhece tempos longos, nem a respiração do Otium humanista* (Calvino, 2009) consegue criar ao ritmo do respirar combinando, nas suas obras, a actualidade, quer como ruído de fundo quer construindo, com as ruínas dessa actualidade, um tempo que persiste para além dele (*durée*), arriscando uma construção que sintetiza o passado e inventa o futuro.

Referências

- Agamben, Giorgio (2010) *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água. p.20
- Almeida, Marta Moreira de; Moura, Eduardo Souto; Seabra, Augusto M. [et al.] (2008) *Uma conversa no campo, entrevista conduzida por Augusto M. Seabra e Eduardo Souto Moura, in Pedro Cabrita Reis: colecções privadas*. Tavira: Câmara Municipal, pp.79-126.
- Ardenne, Paul (1997) *L'Âge Contemporain, Une Histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- Benjamin, Walter (2006) "O Autor como produtor" in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 287-288
- Calvino, Italo (2009) *Porquê ler os clássicos?* Lisboa: Teorema
- Hegyi, Lóránd & Todolí, Vicente (1999) Pedro Cabrita Reis. Milão: Charta / Museum Moderner Kunst Stiftung Wien / Museu Serralves.
- Pinharanda, João (1999) "O Artista no Centro do Mundo". *Público*, 19 de Novembro"
- Reis, Pedro Cabrita (2000) *Realidades utópicas* [entrevista conduzida por José Sousa Machado] in *Arte Ibérica*. N° 32 (Fevereiro), pp. 68-74
- Reis, Pedro Cabrita (2011) *One after another, a few silent steps*. Catálogo. Museu Coleção Berardo 4 de Julho — 02 de Outubro de 2011.
- Santos, Boaventura Sousa. (2006) *A Gramática do Tempo, para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.
- Steiner, George (1992) *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa. Relógio d' Água.

Projeções: significações poéticas em um lugar (uma prática plástica entre a alta e a baixa tecnologia da imagem)

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

Brasil, artista visual. Graduação em Desenho pela Universidade federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado (MFA) pela City University, Nova York. Doutorado pela Universidade de Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Afiliação actual: UFRGS — Instituto de Artes.

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

Resumo: O artigo trata de uma intervenção artística em um lugar no litoral do Brasil, buscando salientar a ultrapassagem de uma etapa da evolução da tecnologia da imagem, da teatralização ao vídeo, onde o cinema não teve lugar. Ao analisar esse fato, busca-se uma relação entre o emprego de alta e baixa tecnologias na arte, e do princípio de projetividade da imagem.

Palavras chave: Projeção / sombras / fotografia / transporte e ficção.

Title: *Projections: Poetic significations in a place. (An artistic experience between high and low image technology)*

Abstract: *This article conveys about an artistic experience in a place at the seashore of Brazil, where the technology of the image had a process of change in a different direction, from the dramatic art directly to the video, where the motion picture theatre was eclipsed. The analysis of high and low technology of the image and the principle of the projection are focused.*

Keywords: *Projection / shadow / photography / transport and fiction.*

Introdução

A projetividade da imagem, fenômeno luminoso de transporte de uma imagem, e a passagem através de dispositivos ópticos a uma tela de projeção envolve questões que passam por ciências como a geometria, e pelo campo da arte e da ficção. A proposição da artista Elaine Tedesco, ligada ao Instituto de Artes

da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, e apresentada em sua tese ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma Universidade consiste em interrogar as imagens imateriais das projeções cinematográficas e fotográficas. Em experiência realizada em um lugar na cidade de Mostardas, onde nunca houve uma sala de cinema, ela une o princípio projetivo de imagens fotográficas e em movimento à questão de lapso histórico do lugar a tal experiência. O objetivo é o de dramatizar a representação trazendo elementos históricos e ficcionais entre o passado e o presente do lugar.

1. O lugar

Um istmo, faixa de terra cercada pelo Atlântico e pela Lagoa dos Patos, é a condição que provocou durante muitos anos o isolamento do lugar. Isolados, principalmente nos longos períodos de inverno, os habitantes de Mostardas, a cerca de 250 km de Porto Alegre, aprenderam a conviver com essa condição de ilha. Durante muito tempo, a população originada de Açorianos no século XVIII viveu sem o acesso ao cinema. Se estes existiram alguma vez nos séculos XIX ou XX, foi graças a algum projecionista ambulante em viagem durante o verão. Antes disso, apenas o teatro representava à população o meio de viver experiências ficcionais, além da literatura.

O advento das novas formas de imagem e dos meios de comunicação modificaram a condição do lugar, assim como a maneira de viver do lugar. A tecnologia do vídeo, e mais tarde os dispositivos virtuais, fazem com que lá se observe um fenômeno raro no processo evolutivo das imagens: Um salto a uma etapa da evolução dos dispositivos da imagem óptica. O cinema, com toda a sua condição de magia de uma sala escura, é uma tela em branco na memória dessas pessoas, lembrado apenas no imaginário ou nos relatos de alguém que viajava a centros maiores.

Um questionamento sobre o princípio da projetividade da imagem aparece como interrogação nessa pesquisa. O facho de luz, seu percurso no espaço, sua desmaterialização na sala escura e sua reaparição na tela que o intercepta, é pura matéria de ficção. Sabemos que projeções e “lanternas mágicas” já eram bem conhecidas antes da invenção da fotografia, mas continuam a fascinar até hoje mesmo com o advento das tecnologias da imagem.

1. 1. O paradoxo das sombras

O fenômeno projetivo não faz uma imagem, ainda que ele esteja presente nas etapas do cinema e fotografia. Mas seu uso traz um curto-círcuito nas representações, conforme Alan Fleischer (Fleisher,1997:6) Surgia o novo veículo da imagem e da ficção, metáfora do pensamento e da imaginação. Era a encenação



Figuras 1 e 2 · Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

do desejo de ver o nosso destino em bola de cristal, ver passado e futuro. Sempre a partir da penumbra. Aventura que produz ficção, que etimologicamente significa acariciar, afagar e fingir. É o fio que une o profano e o sagrado. Como em histórias do imaginário do lugar.

Uma delas conta que os habitantes locais faziam um teatro de sombras nas dunas, lanternas mágicas de atrair navios como iscas em dias de mau tempo. Ao conduzir bodes sobre dunas, eles simulavam uma vila. Ao ver luzes e sombras projetadas, a tripulação em dificuldades nos dias de tempestade tentava se aproximar à procura de porto. Invariavelmente encalhava. Mal os marinheiros alcançam terra firme, nativos saqueiam a nau. Mas há um fato que ficou na história como *A Questão Christie* que de alguma maneira sustenta a lenda.

1. 2. A Questão Christie

Em 2 de abril de 1861, o navio inglês *Prince of Wales* zarpou de Glassgow, na Escócia, carregado. Entre os dias 5 e 8 de junho, encalha em Mostardas. Enquanto os marinheiros buscam abrigo, o navio é saqueado. Ao ver o prejuízo, apresentam os ingleses reclamação ao seu embaixador no Brasil, William Christie, que a encaminha ao imperador Pedro II, com indenização. A resposta é negativa.

Christie contra-ataca: com pedido negado, a Inglaterra bloquearia a entrada da baía de Guanabara. A resposta do Brasil: a nação está pronta para a guerra. Em abril de 1862 a Inglaterra manda uma esquadra comandada pelo almirante Warner que bloqueia o porto de Rio Grande e exige o pagamento imediato de 3,2 mil libras. Enfurece-se a população: represálias são feitas os Ingleses no Brasil.

As relações ficaram tensas, e passa-se a arbitragem a uma corte internacional. O rei Leopoldo, da Bélgica, tio da rainha Vitória, da Inglaterra, é nomeado julgador. Acreditando ser o veredicto contrário aos interesses nacionais, D. Pedro II paga antecipadamente. Ao tomar conhecimento de que os ingleses haviam perdido a causa. Pedro II passa a exigir a devolução do dinheiro. Não consegue.

As relações entre Brasil e Inglaterra só seriam restabelecidas dois anos mais tarde, diante de uma aliança na Guerra do Paraguai.

1. 3. Camadas de significações do sublime

Em 2008, Tedesco apresenta uma tese intitulada *Um processo de sobreposição no espaço urbano* (Tedesco, 2008). Ela trata de sobreposições de projeções na arquitetura, intervenções com projeções de imagem sobre a paisagem onde o espaço público é um atelier aberto. Habitantes de Mostardas acompanham a ação da artista. (figuras 1 a 4)

A projeção consistia em uma espécie de ação luminosa que lança a imagem sobre arquitetura colonial da cidade, onde tinha anteparo, impregnando-o.



Figura 3 · Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

O objetivo é o de provocar os espectadores, mudando os parâmetros do espaço físico. As estratégias da artista tem como referência as intervenções de Krzysztof Wodiczko (Wodiczko, 1995). A sobreposição no trabalho de Tedesco, possui caráter imaterial de memória, sobrepondo lugares e tempos que, segundo a artista, “sobreponha recordação e esquecimento”. São, para ela, “camadas de transparência que indicam diferentes espaços/tempo”, resultando um amálgama entre as imagens que buscam relações entre imagem projetada e arquitetura de anteparo. Uma espécie de contaminação entre objetivo (imagem e arquitetura) e subjetivo (pensamento, imaginação).

1.4. O Aleph

Quantas vezes, ao entrar na sala com o filme já iniciado, ou ao ingressar no interior de um quarto escuro para trabalhar na revelação de fotografias, não se sente medo primitivo, da possibilidade de queda no escuro? Quantas vezes o cone de luz que se desprende da cabine de projeção de um cinema lembra o caleidoscópio, o Aleph de Borges? (Borges, 1975)

O Aleph é o conto de Jorge Luís Borges dos anos 40. Borges, sintomaticamente, usa seu próprio nome para o narrador. O contexto é a vida moderna de



Figura 4 · Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

Buenos Aires. No meio disso, Borges joga uma luz alucinatória sobre o Aleph. O dispositivo em questão, uma esfera de vidro, um brinquedo, um caleidoscópio, encontra-se no escuro porão da casa de Beatriz Viterbo, que está prestes a ser demolida. A matriz emocional da história é o amor de Borges por Beatriz, já morta, e todo um trabalho de luto e sua consequente transformação em imagens. A superação do luto através do ato de representação e projeção de imagens.

A convite de Carlos Argentino, o primo de Beatriz, Borges visita a casa da amada. A criada o faz entrar, dizendo que tivesse a bondade de esperar. “O menino”, diz ela ao se referir a anfitrião, “encontra-se como sempre no porão, revelando fotografias”. Na pequena sala onde Borges espera, estão pendurados diversos retratos de Beatriz, como se fossem ex-votos: Beatriz menina, no dia do casamento, de perfil, frente, sorrindo. Este conjunto de pequenos fragmentos da amada faz com que Borges inicie um diálogo com Beatriz. Carlos Argentino aparece, e logo convida Borges para descer ao porão: “- Desce”, diz ele. “Muito em breve poderás falar de verdade com todas as imagens de Beatriz”.

Borges deita-se na escuridão e experimenta uma espécie de transe, de vertigem. Ele descreve o Aleph como uma pequena esfera de vidro onde os fragmentos de todo o espaço cósmico estavam presentes. Um ponto que une todos os pontos. Do cristal, um espelho, seriam projetados e unidos todos os fragmentos de imagens vistos por Borges: da América do Sul a Europa. Do oriente o ocidente. Da escuridão a possibilidade da iluminação eterna através da projeção.

Conclusão

Um texto de Beaujelaire chamado *A moral dos brinquedos* trata da dialética do jogo e da imagem. Ele fala da loja de brinquedos como um imenso mundo, espaço saturado onde “o teto desapareceria sob os brinquedos que eram

estalactites maravilhosas". E fala desta experiência como um fenômeno originário para a arte: "a iniciação da criança à arte", escreve, "e ao conhecimento" (Baudelaire, 1975). Georges Didi-Hubermann retoma este tema, classificando as lanternas mágicas de instrumentos de procura pelo conhecimento: "O mundo dos brinquedos não teve por acaso um papel fundamental no desenvolvimento das artes das luzes e sombras que são o cinema e a fotografia?" (Didi-Hubermann, 2002) pergunta o autor.

A projeção possui história mal conhecida, de raízes na psicanálise, geometria, ótica e representação pictórica. Pojetar significa imaginar, premeditar, prever, expulsar, jogar, lançar. Designam atividades psíquicas e corporais. A criança que se projeta enquanto brinca. A projeção, quer cinematográfica ou de vídeo, requer penumbra. Como se a pureza do fenômeno artístico tivesse um oposto, um negativo. Um teatro de sombras. Seria esta a causa da projeção ser considerada através dos séculos como *a arte da impostura*, às luzes da moral e da religião? Impostura sempre foi o assunto predileto de Duchamp. A arte, ou a necessidade de projetar e criar imagem do mundo, também estaria próxima a idéia de impostura, de *crime perfeito*.

A verdade é que este mesmo princípio construtivo do calidoscópio, transformar os pequenos fragmentos em uma coleção de imagens, assim como uma fotografia, associada à outra pode, projetada, reconstruir um movimento no cinema, está também presente no lugar que a adere. Tudo isto remete ao trabalho realizado por Tedesco na cidade de Mostardas, e às idéias de Walter Benjamin (Benjamin, 1990), que associou o caleidoscópio à queda, numa experiência onde o sujeito se transforma em um brinquedo de seu próprio movimento. Há, logo depois, o surgimento de imagens projetadas, a cada passo renovadas, como se fosse um jogo físico com a própria queda. O resultado de tudo, mesmo misturando a alta tecnologia das imagens digitais com a mais primitiva tecnologia da lanterna mágica é a constituição de um conhecimento- ou até de uma sabedoria- que traz como consequência imediata um outro movimento- a vontade da criação em arte.

Referências

- Agostinho, Santo (1984) *Confissões*. São Paulo: Paulus.
- Ricoeur, Paul (2006) *Percuso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola.
- Salles, Cecília (2000) *Crítica Genética*. São Paulo: EDUC.

Quando verdejar

SÓNIA LEITE DE ASSIS FONSECA & ROSVITA KOLB

Sónia Leite de Assis Fonseca: Brasil, artista visual. Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais (EBA, UFMG).

Rosvita Kolb: Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica pelo Centro Universitário Feevale, Mestrado em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora da Escola Balão Vermelho e professora efetiva da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foi professora do curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Experiência em Ensino de Arte, Educação Artística e formação de professores.

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

Resumo: A obra “Quando verdejar”, que é de cunho autobiográfico, tem uma relação direta com a vida. A artista apresenta um processo de criação onde matéria e memória se confundem. Fazem parte da sua obra 50 cadernos, 1095 desenhos de flores. Envolvida por um sentimento de perda, ela segue com o desejo de atravessar lembranças, construindo 1095 potes de gesso que abrigam 1095 flores de hibisco.

Palavras chave:

Arte / Autobiografia / Memória.

Title: When greening: an auto biographic work

Abstract: The autobiographical work “When greening” has a direct relationship with life. The artist presents a creation process where matter and memory mingle. Part of her work consists in 50 notebooks and 1095 drawings of flowers. Taken by a sense of loss, she follows with the desire of crossing memories, building 1095 plaster pots that house 1095 hibiscus flowers.

Keywords:

Art / Autobiography / Memory.

Introdução

Scheilla Ramos, jovem artista, mineira, brasileira, de jeito simples, é pessoa/coração, é sorriso que cativa, é pura poesia. “Quando Verdejar” é o título da sua obra de cunho autobiográfica.

Scheilla dedica seu trabalho ao tempo e ao outro, principalmente às mulheres. Inicia sua trajetória artística durante seu curso de Educação Artística na Escola Guignard, Escola de Arte da Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil.



Figura 1 · Coleta de material. BH, 2011.

Fonte: Acervo da artista.

É uma artista que busca em camadas submersas da arte e da vida os momentos de espera e solidão, o que traz à tona reflexões e discussões da arte contemporânea, da arte relacional, entrelaçando a vida com a arte.

A sua obra inspira-se no artista brasileiro José Bechara e na francesa Sophie Calle. É composta de repetições que constroem a métrica de uma mostra com infinitas possibilidades, ao colecionar 1095 flores de hibisco (Figuras 1 e 2). São flores sobre papéis; papéis que viram cadernos, cadernos com manchas de flores e flores como lembranças de sua mãe — “quando verdejar”! Apresenta mil e noventa e cinco vezes — desenhos, mil e noventa e cinco — projeções em mesas vitrines, em mesas recheadas, entrelinhas que testemunham um viver intenso, desnudada na terra em transe.

1. A matéria da memória

A artista/professora apresenta em seu processo de amadurecimento artístico, um inquieto processo de criação onde matéria e memória se confundem. Fazem parte da sua obra muitos cadernos onde pigmentos de flores oxidaram e, posteriormente, sugeriram novas formas para as flores redesenhadadas. Segundo a artista:

As flores brotam em outra superfície promovendo a alteração de um estado aprisionado da espera. As 1095 flores depositadas ao fundo de potes de gesso, sua aura transposta a 50 cadernos e a eternização de memórias compostas de 1095 desenhos solidificam a exposição na Galeria de arte Archidy Picado do governo de Paraíba que teve abertura no dia 10 de novembro de 2011.



Figura 2 · Caderno de artista: processo de oxidação das flores. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

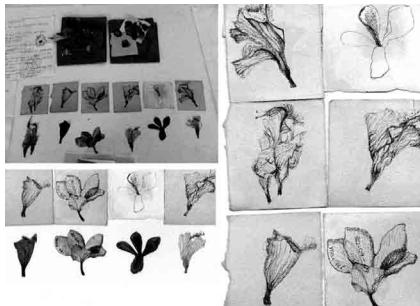


Figura 3 · Caderno de artista: Flor de Hibisco — desenho e colagem. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

Seus cadernos, para além das oxidações, são também testemunhos de sua busca, são como a potência contida em escolhas, um misto de dor, tristeza, alegria, poesia em estado de busca (Figura 3). Segundo Salles

A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços e planos. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização deste processo de contínua metamorfose. (Salles, 2000: 22).

Envolvida no seu sentimento de perda, por conta de uma desilusão amorosa, ela segue com o desejo de atravessar lembranças, construindo 1095 potes de gesso que abrigam as flores mortas, promovendo a alteração de um estado de espera para a eternização de suas memórias.

Foram 1095 desenhos, 1095 flores, 1095 dias de convivência com o outro.

Segundo a artista, a exposição autobiográfica “Quando verdejar”, entrelaça a sua obra com a vida, ao expor seus objetos, desenhos, pinturas. A artista revela a sua intimidade ao afirmar que “No momento de expor a minha obra, desfaço e divido as minhas memórias com os outros, provocando um sentimento de desnudar-me” (Ramos, 2011: 41; Figura 4).

Se por um lado, ela desvela a sua intimidade, a sua dor, por outro lado, os impulsos oferecidos para a construção da sua obra têm uma relação direta com a vida. Ela transpõe para o papel a essência das flores mortas, coletadas,



Figura 4 · Scheilla Ramos, flores de Hibisco sobre potes de gesso 6 x 9 cm. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.



Figura 5 · Scheilla Ramos, desenho de caneta esferográfica. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

guardadas, procurando, como ela mesmo destaca, “[...] não procuro apenas o registro, mas a alma do que já deixou de ser.” (Ramos, 2011: 31). Essa relação direta com a vida que se manifesta na sua obra, faz com que nosso olhar vire-se para outros artistas brasileiros como Rivane Neuenschwander, Alexandre Siqueira, José Bechara e da francesa Sophie Calle, que de alguma forma, trouxeram nas suas obras questões que foram fonte de inspiração para esta jovem artista. E é neste sentido que ela destaca que, “Me espelho em Calle por me portar como sujeito/objeto da própria vida sobre mim. Meu arquivo particular é aberto ao olhar do outro e minhas fragilidades e impossibilidades podem ser vistas” (Ramos, 2011: 42).

Como forma de dar continuidade à sua obra autobiográfica, observamos a presença do desenho de uma cadeira no canto da página em um de seus inúmeros cadernos. A cadeira-desenho nos revela nada mais do que um processo de observação, de continuidade e espera em que a presença e, também, a ausência, confirmam a ação do tempo sem atrelar a ele a ideia do antes e do depois, num estado absoluto de acolhimento.

Segundo Agostinho “[...] a pobreza da inteligência humana se manifesta na abundância de palavras porque a busca requer mais palavras que a descoberta [...]” (1984: 361).

Assim, a intensidade contida nos seus cadernos, com os desenhos, marcas, escritos sobre tecido, demonstra que a artista está para além da pobreza da inteligência humana, conforme apontado por Agostinho (1984), quando indica que para o crítico pesquisador o processo criativo insiste na abundância do fazer que desnuda a si próprio. A artista obedece aos impulsos da sua memória, da

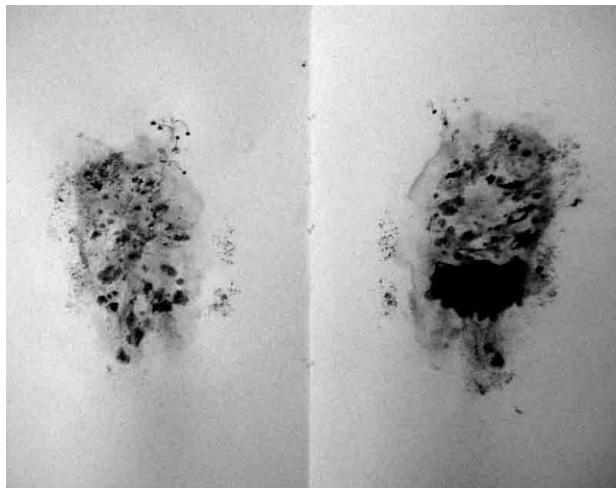
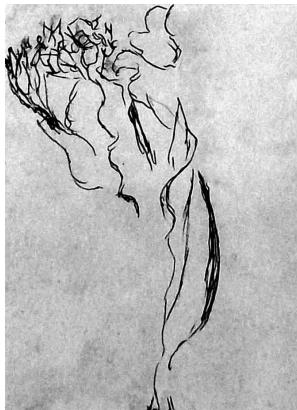


Figura 6 · Scheilla Ramos, caneta esferográfica sobre papel manchado com café. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.
Figura 7 · Scheilla Ramos, caderno de artista: oxidação das flores. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

identidade do tempo, da transposição, da travessia, e principalmente do afeto (Figuras 5, 6).

Ainda segundo Agostinho que registrou em sua obra “Confissões” que a sua busca e a sua angústia serviam para a compreensão de matéria, verdade, céu e Deus; Scheilla vai de encontro a esse pensamento ao registrar a substância da criação artística, sua forma, sua verdade, sua origem. Não existe intenção de igualá-la a estes autores, mas a de criar identidades no estado de sua busca, e assim uma indagação surge aqui: de onde provém o impulso criativo de Scheilla? Como se fomenta esse processo nesta artista? Da dor? Da desilusão amorosa? Do desejo de produção artística e, dessa forma, todos os impulsos são apenas pontos de partida?

Quanto à memória, na problemática do reconhecimento, Ricoeur assume que “[...] nós nos aproximaremos ainda mais do que gosto de chamar de pequeno milagre do reconhecimento se discernirmos a solução do mais antigo enigma da problemática da memória, a saber, o da representação presente de uma coisa ausente” (2006: 136).

Concluímos este artigo, afirmando que o espaço mágico que eclode do ser sensível da artista predispõe uma obra onde a memória se traduz na escolha da matéria que reconstrói a coisa ausente (Figura 7). Não importa se a representação corresponde ao objeto da memória, mas com ela se constrói a poética, sempre presente que em algum lugar misterioso se alojou em sentimentos.

SAUDADE, uma dimensão aporética na obra de Julião Sarmento

MANUELA BRONZE

Portugal, artista plástica e figurinista. Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Fac. de Belas Artes Pontevedra, Universidade de Vigo. Afiliação actual: Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Instituto Politécnico do Porto.

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

Resumo: Questionando a possibilidade de um registo visual da Saudade no âmbito das artes plásticas, esta reflexão considera a obra de Julião Sarmento como paradigmática desta inscrição. A partir de estudos de referência sobre a singularidade e problemáticas deste sentimento, é no cruzamento de afirmações e de obras de Sarmento que se pretende reconhecer o modo como essa possibilidade se justapõe ao discurso do próprio artista.

Palavras chave: Saudade / Julião Sarmento / memória desejo.

Title: *SAUDADE, an aporetic dimension in the work of Julião Sarmento*

Abstract: *Questioning the possibility of a visual record of Saudade within the visual arts, this reflection considers the work of Julião Sarmento as paradigmatic of this inscription. From reference studies and issues about the uniqueness of this sentiment, it's at the intersection of Sarmento's assertions and work that one intends to recognize how this possibility overlaps to the discourse of the artist himself.*

Keywords: *Saudade / Julião Sarmento / memory / desire.*

Introdução

Julião Sarmento, nascido em Lisboa em 1948, vive e trabalha em Portugal, expondo frequentemente e com reconhecimento internacional, em Galerias e Museus nacionais e estrangeiros.

Sobre a sua obra, sobejamente comentada e analisada, muito foi dito e escrito contextualizando e enformando o nosso pensar; todavia, as suas narrativas da memória e do desejo assumem-se, entre outras, como referências próximas descodificáveis mesmo ao olhar do espectador mais desprevenido.



Figura 1 · Julião Sarmento, *A Human Form in a Deathly Mould*, escultura em resina e fibra de vidro, tecido, corda. Ca. 146,5 × 44 × 34 cm, 1999.

A deriva do espaço que nos fez sair pelo mar e para outros mundos contribuiu para que, na distância do tempo e do lugar, nos encontrássemos no estado dual — passivo e motor — que se manifesta como um sentimento fundador da nossa essência idiossincrática. Uma espécie de designio de portugalidade reside nessa pulsão ontológica que é a Saudade. Localizado na expressão de domínio do tempo, o registo passivo (memória) aparece como verdade do conhecimento na ausência, enquanto o registo motor permanece como condição de imortalidade (desejo). Sentimento inconformado de perda que deseja a presença do ausente, é uma lembrança em constante expectativa do devir. Demasiado próxima à instância dos afectos, enquanto intimidade exposta, a Saudade repercute-se amplamente na lírica ibérica. Mas uma intimidade exposta não se canta apenas. Que transcendência visual incorpora ou configura a experiência desse sentimento para lá das palavras e dos sons?

Na verdade, não temos saudades, é a saudade que nos tem, que faz de nós o seu objecto. Imersos nela, tornamo-nos outros. Todo o nosso ser ancorado no presente fica, de súbito, ausente (Lourenço, 2011: 114).

1. “Nunca penso em termos de passado...” Não sou saudosista, não sou melancólico (...) Estou sempre à espera do que vou fazer amanhã” (Sarmento/Espiral do Tempo, 2012).

Não será este carácter regressivo e passadista, lugar-comum que o vazio encerra, mas a simultaneidade da expressão nostálgica, carregada do desejo latente de completude (também esboçada nesta afirmação), que nos interessa reconhecer na obra de Julião Sarmento. Se a saudade na sua singularidade



Figura 2 · Julião Sarmento, *Parasite*, instalação vídeo, BetaCam Digital transferido para DVD, p&b, som, 13'51"19F. Dimensões variáveis, 2003.

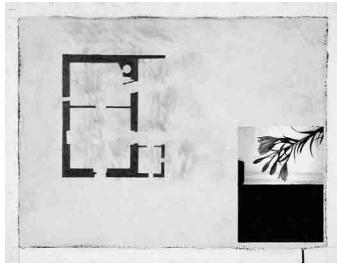


Figura 3 · Julião Sarmento, *House, Plant, Black and Cream*, acrílico, colagem e grafite s/ papel, 50 × 63,5 cm, foto Photo: José Manuel Costa Alves © 2011 Julião Sarmento, 2008-9.

compreende o abrigo do futuro, ‘unha transcendencia volitiva’ (Piñeiro, 1984: 38), enquanto sentimento nostálgico, é essa positividade que a afasta da fixação obsessiva no passado a que se submete, irremediavelmente, a melancolia.

Na vertigem de um acontecimento, esta escultura (Figura 1), como que instalada à ‘margem do mundo’ (Lourenço, 2011: 88) instaura uma relação ambígua entre pudor e exibição: um vestido preto envolve o volume de um corpo de mulher, descalça, sem cabeça; uma corda contorna-lhe o pescoço, esticada de um ponto da parede. A depuração mórfica dos elementos adensa o mistério provocado pela narrativa fragmentada, qual *frame* de um filme; um desejo contido na história do personagem que vemos amarrado a uma memória qualquer. Enquanto memórias objetais presentificadas, as narrativas pessoais que se fazem transportar no vestuário dão lugar a cruzamentos anacrónicos. Estes cruzamentos, delimitados na tensão entre esquecimento e lembrança, podem identificar-se nos valores semânticos e plásticos depositados tanto nas matérias têxteis como nos objetos e instalações que os contextualizam. A produção artística é essa capacidade que temos de escolher um novo *continuum* material (Eco, 1993: 211) ao qual se atribui uma função sínica que transforma ideia em forma. ‘A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória’ (Stallybrass, 1999:14) que, na associação de ideias e na exposição cénica, cria uma possibilidade de leitura substantiva de equivalências plásticas e sinestésicas.

2. “Por vezes há quem considere que o meu trabalho é erótico; acerca do desejo... Será verdadeiramente isso? Sinceramente, eu próprio me questiono se, realmente, trabalho sobre o desejo? Penso que não mais do que qualquer outra pessoa.” (Sarmento/ Klonarides, 2006)

Como falar destas formas imbricadas de memória e de desejo, sem mencionar Saudade? Será porventura impossível aceitar que a resolução desse impasse relacional, que a Saudade encerra, não possa inscrever-se definida e visualmente em cada uma destas esculturas ou nas suas pinturas? Será apenas preconceito? Não será a Saudade um modo de ser complexo que inventamos para nós?! Enquanto sentimento, a saudade, torna-se matriz referencial, ideia e mito que nos permite ficcionar um devir em constantemente recusa da realidade (Figura 2). Algo que nos revela de forma paradoxal que ‘a intimidade não é, em saudade, estar em si, mas é ser excedência, procurando-se fora de si, em aperfeiçoamento ontológico’ (Pereira; Rodrigues, 2008: 211)

3. “Tudo em mim passa pelo corpo. Pelo sentido do toque. Pelo sentir das coisas. (...) Permanece intacto o sentido do Desejo. E reflete-se no trabalho. É mutante” (Sarmento/Ribeiro, 2012).

Toda a questão sensorial que emanada do objecto, acontece por via do autor, que não pode inventar-se outro. J. Sarmento desloca a reconfiguração da esfera privada para o olhar do espectador, como se se tratasse uma alteridade íntima. Trata da intimidade do corpo, apresentando-o sempre como um entidade fragmentária e depurada, as mais das vezes, vestido de negro; qual ruralidade ou sofisticação enlutada por grafite, carvão, linho, algodão ou cetim. Trata da intimidade doméstica, desenhada nas casas, onde os limites do traçado de planta apenas, já só abrigam ausências de silêncios compassivos (Figura 3). Trata da intimidade solitária da leitura, como uma afirmação plasmada do pensamento que se desenha. “A saudade (que mais podia ser?) é apenas isto: a consciência da temporalidade essencial da nossa existência, consciência carnal, por assim dizer, e não abstracta, acompanhada do sentimento subtil da sua irrealdade” (Lourenço, 2011: 116).

O vazio nostálgico, “(...) profundo ensimesmamento, com abandono de alteridade, como se o saudoso vivesse absorto nas imagens passadas,” distanciase da saudade pelo seu carácter de cessação. “A saudade como mesmidade aceita a alteridade, tal como o mesmo aceita o outro, sem o qual o mesmo não sabe que é o mesmo” (Gomes, 2008: 82).

4. “Apenas utilizo os meios segundo as suas propriedades... para chegar a um sítio... o importante é que chegue. O que me interessa é o discurso ...” (Sarmento/ Máxima, 2012)

Já as grandes pinturas brancas, ‘que não são exatamente pinturas’ (Celan/Sarmento: 1997, 148) e que não são exatamente brancas no sentido acético do termo, são brancas no sentido orgânico e vivido do humano, tal com a espuma dos dias

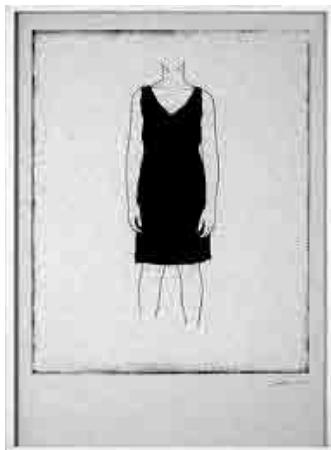


Figura 4 · Julião Sarmento, *Joane*, escultura, alumínio, molde de resina, tapeçaria de veludo, tecido. Dimensões variáveis, 2006.

Figura 5 · Julião Sarmento, *Tempo*, 2011/2012. Serigrafia em papel 300 g Canson Edition "Rag", 80 x 50 cm.

(Figura 4). Carregadas de material, as telas recebem, a negro, grafismos de episódicas narrativas, Inscrições que podem ser-nos muito íntimas, fragmentos do tempo onde a memória gera o desejo. Assim, neste jogo de contrários, fica por saber se a dimensão física da pintura é o limite ou se as configurações figurais desenhadas e preenchidas a negro são os verdadeiros limites do desassossego.

Com efeito, nas esculturas (figura 4), instaladas em ‘espaço branco’, é o espectador quem, verdadeiramente, define o limite. Ora se aproxima, ora se afasta, ora toca essa forma de mulher translúcida e vestida de negro simplesmente, na escala 1:1. Uma eminência que separa e que relaciona, transfigurando a transitória dade do desejo na presença da memória, “...uma referência a uma rapariga, num quarto, com um vestido-camiseiro. Estava a vestir o vestido. Foi uma imagem que me ficou. Ela a apertar os botões, de cima para baixo...” (Sarmento/Ribeiro, 2012) como em ‘O raio sobre o lápis’, o livro que JS ilustrou para M^a Gabriela Llansol.

5. “É uma mulher à espera, constantemente à espera. Nunca vai a lado nenhum e nunca chega a lado nenhum” (Sarmento/Ribeiro, 2012).

Mais uma vez, traduzir a ideia de tempo na ideia de espera pressupõe uma reflexão sobre a não apropriação do tempo, isto é, sobre o verdadeiro sentido da suspensão, que anula a convenção linguística do antes e do depois, deste modo desconstruindo o que há de racional na utilização do relógio (Figura 5). Como se

fosse numa evocação, o tempo)Figura 5) é uma presença ausente para a mulher que espera, uma espécie de matéria do desejo.

O tempo da Saudade é, portanto, um tempo sem passado, sem presente e sem futuro, a sua vivência, dando-se ao nível da consciência, anula a importância de qualquer marcação de duração de extensão. Diríamos, pois, que a extensão da Saudade é puramente temporal, e que essa temporalidade é a experiência imediata do confronto com a irreversibilidade como verdade (Noronha, 2007: 203).

Conclusão

O que nos revela e torna fascinante a obra de J. Sarmento é o que ela releva da sua capacidade de se pensar e de se ficcionar. Coisa, aliás, pouco comum à matriz do imaginário português e que de modo algum garante a coincidência entre o discurso do sujeito criador e a interpretação do sujeito leitor. Com base nos excertos das entrevistas, identificámos tópicos que geram a tensão relacional dos opositos que caracterizam o seu discurso visual. J. Sarmento tem uma linguagem própria, onde o jogo dos contrários é uma constante. Um modo seu que é diverso do dos outros e que, por ser profundamente genuíno, “se vai buscar à vida (...) uma forma de aprender a partir das sensações, do prazer, do conhecimento e de tudo aquilo que, conjugado, ajuda a construir uma nova realidade” (Sarmento/Templon, 2012) para revelar um conjunto de realidades e vivências que configuram uma pulsão radicada na experiência da ausência.

Não se corre grande risco ao afirmar que, de um modo geral, qualquer artista começa por surpreender-se com o seu próprio trabalho, para depois se surpreender ainda com as descobertas do espectador. Há o olhar do artista e o olhar do espectador. Contudo, uma prolongada série de exposições remete o artista ‘a viver fora de si mesmo’ (Lourenço, 2011: 22) e com um outro olhar. Olhares que se cruzam, assim questionando ‘a distância entre o artista e a obra, a distância entre o espectador e a obra, a distância entre o espectador e o artista’ (Sarmento/Lacasaencendida, 2012).

Nas obras de Julião Sarmento a representação do corpo feminino é metáfora da própria Saudade, esse ‘supremo ícone da cultura portuguesa’ diria Pascoaes) como se a mulher fosse o lugar (presente) onde se inscreve a improvável coincidência da aporia, com toda a sugestão das suas conotações semânticas. Rodeada de suspensões que lhe conferem toda uma carga dramática, a uma camada de dimensão pessoal na esfera da sua individualidade constitutiva, vem sobrepor-se essa outra que traz consigo uma certa ideia de portugalidade, como se a persistência geográfica do artista se tivesse, literalmente, contaminado pelo espírito do lugar.

Referências

- AAVV (2008) *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra, Zéfiro.
- Celant, Germano (1997) *Julião Sarmento: una rivelazione sensuale, (ensaio/entrevista)"* Julião Sarmento, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eco, Umberto (1993) *Tratado Geral de Semiótica*, 2º ed., Lisboa: Editorial Presença.
- Gomes, J. Pinheiranda (2008) "Saudade, Esperança e Metanóia" *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra: Zéfiro.
- Lourenço, Eduardo (2011) *Portugal como destino/Mitologia da Saudade*, 4ª ed., Lisboa: Gradiva.
- Noronha, Maria Teresa de (2007) *A SAUDADE: Contribuições fenomenológicas, lógicas e ontológicas*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pereira, Paula C. e Vera Rodrigues (2008) "A Saudade: Gramática e Espaço-Horizonte da Intimidade" *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra: Zéfiro.
- Piñeiro, Ramón (1984) *Filosofía da Saudade*, Vigo: Ed. Galáxia,
- Sarmento/Máxima (2012) entrevista. [Consult. 2012-01-13] Disponível em <<http://videos.sapo.pt/TqZd9hqZEZhLZm4huY1>>
- Sarmento/Espiral do Tempo (2012) entrevista. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.espiraldotempo.com/2012/05/28/3187/>>
- Sarmento/Klonarides (2006) *Filme Noir*, CGrimesGalery, entrevista. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=pEhWeaQsC8U>>
- Sarmento/Ribeiro (2012) [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.maxima-xl.pt/entrevistas/14323-as-artes-de-julião.html>>
- Sarmento/Lacasaencendida (2011) *Distancias Cortas*. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=DJ-Rms3PgCE>>
- Sarmento/Templon (2012) *Quelques Jeux Interdits*, Galerie Daniel Templon, Paris. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=59KcwtUFrvY>>
- Stallybrass, Peter (1999) *O Casaco de Marx: Roupas, memória, dor*, Belo Horizonte: Autêntica.

Contactar a autora:

manuela.bronze@gmail.com

Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& RAMÓN BLANCO BARRERA

Yolanda Spínola Elías: España, artista visual. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes, "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" (MECAD/ESDI y Universidad Ramón Llull), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" (Universidad Complutense de Madrid), Máster en Comunicación y Crítica del Arte" (Universidad de Girona).

Ramón Blanco Barrera: España, artista visual. Asistente Honorario por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Máster en Comunicación y Crítica del Arte" (Universidad de Girona) / Licenciado en Bellas Artes, "Máster en Arte: Idea y Producción" y Máster en Educación (Universidad de Sevilla).

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

Resumen: Este artículo reflexiona sobre los sistemas colaborativos de trabajo a través del análisis conceptual de algunas obras de Santiago Sierra (Madrid, 1966) que exploran sintáctica y semánticamente los límites entre las prácticas de creación participativa, el empleo y la explotación desde las contradicciones y paradojas del sistema capitalista.

Palabras clave: arte / sociedad / trabajo colaborativo / empleo / explotación.

Title: *Santiago Sierra and the collaborative working systems*

Abstract: *This article deals with collaborative working systems through conceptual analysis of some artworks of Santiago Sierra (Madrid, 1966) exploring syntactically and semantically the limits between participatory creation practices, employment and exploitation from the contradictions and paradoxes of capitalist system.*

Keywords: *art / society / collaborative work / employment / exploitation.*

Introducción

Este trabajo centra su análisis en aquellas obras de Santiago Sierra concebidas hacia o desde la participación ciudadana. Hoy en día cada vez es más habitual ver cómo los individuos pertenecientes a determinados colectivos se entremezclan y comparten ideas que resultan comunes a otros grupos en contextos



Figura 1 · Santiago Sierra, 465 personas remuneradas (1999) Fuente: Santiago Sierra.



Figura 2 · Santiago Sierra, Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas (2000) Fuente: Santiago Sierra.



Figura 3 · Santiago Sierra, Obstrucción de una vía con un contenedor de carga. (1998) Fuente: Santiago Sierra.

sociopolíticos análogos. Es este factor de lo colectivo lo que les motiva a perseguir sueños y metas, a realizar proyectos donde la colaboración, la participación o la cooperación adquieren un papel fundamental.

Estas masas, a su vez, no dejan de ser instrumentalizadas de una manera u otra por los grandes magnates del sistema capitalista. Sierra toma conciencia de ello trasladándonoslo en sus obras a través de la recreación de situaciones incongruentes y/o abusivas de dichos colectivos en base, entre otras, a regímenes laborales o legislaciones impuestas. Este artículo indaga sobre ello con interrogaciones como hasta qué punto existe tal colaboración y de cuántos tipos, cuándo realmente empieza la participación, el empleo o la explotación.

El primer apartado define y clasifica los términos involucrados en los sistemas de trabajo colaborativo para comprender los límites conceptuales entre los que se mueve la obra de Sierra, el segundo, examina en ella las estrategias que utiliza para manifestar sus mensajes. La metodología seguida ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de las fuentes consultadas.

1. Límites y periferias: términos para la actuación y la reflexión crítica sobre la participación ciudadana en el sistema laboral capitalista

Según el diccionario de la Real Academia Española, “colaborar” significa ‘trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra; “emplear” es ocupar a alguien, encargándole un negocio, comisión o puesto; y “explotar” utilizar en provecho propio, por lo general de un modo abusivo, las cualidades o sentimientos de una persona [...]’ (RAE, 2012).

Podemos diferenciar así la *colaboración participativa*, el *empleo remunerado* y la *explotación* como elementos definitorios en los sistemas de trabajo manejados en la obra de Sierra. Contextualizándolos en su producción, apreciamos cómo la separación entre éstos se bifurca en una fina línea casi inapreciable. Proyectos como *Público transportado entre dos puntos de la ciudad de Guatemala* (Ciudad de Guatemala, 2000) o *100 personas escondidas* (Madrid, 2003) se caracterizan, además de por haber sido resueltas con la ayuda de otras personas, por poner de relieve los límites existentes entre el abuso de un sistema laboral impuesto socialmente aceptado (Albarrán, 2012: 283). Él mismo argumenta:

Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente “ahora tenemos buenas relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo”. Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte “calla” (VV.AA., 2012:14').

2. Prácticas artísticas para la colaboración.

Santiago Sierra, ¿héroe o villano?

Gran parte de la obra de Santiago Sierra siempre ha estado pues, basada en gran parte por un claro ejemplo de reivindicación social en contra de los abusos de poder y las desigualdades laborales de nuestro actual y contradictorio sistema capitalista. Para Sierra, la experimentación con la gente le hace expresar esto de una manera clara. ‘*Soy un artista y no un activista. Si te gusta lo que hago estupendo pero no te lo creas mucho porque al final el arte termina en casas de buena familia.*’ — declara Sierra (Achiaga, 2011).

A continuación analizamos algunas de sus estrategias:

3.1. Remuneración y sin sentido

En *465 personas remuneradas* (Méjico D.F., 1999) (Figura 1), *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000) u *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán — Méjico, 2001) cuestiona significados tan importantes como el de dignidad, miedo, control, abuso, censura,

provocación... Incluso a veces el concepto de frontera o nación provisionándose de un “sentimiento apátrida” (Moriente, 2009), o del mismo valor del arte, ya que la mayoría de sus acciones son temporales y efímeras. Estas personas colaboraron con Sierra para que sus proyectos pudieran ser materializados, pero a cambio de un salario, de forma que además de una obra creaba empleo. En la mayoría de los casos eran contratadas para realizar tareas absurdas e incongruentes como dejarse cortar el pelo o encerrarse en una sala (Debroise, 2006: 436).

3.2. Abuso

En *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (Méjico D.F., 2000) (Figura 2), instala un muro de tabla y roca en una galería que al mismo tiempo está sostenido por personas que lo mantienen a un ángulo de 60 grados con respecto al suelo. 4 personas lo sujetan mientras otra que se va relevando cuida de la inclinación. Estas 5 personas fueron contratadas para trabajar durante 4 horas al día durante 5 días, recibiendo 35 pesos mexicanos (unos 2,05 €) por hora trabajada.

El mismo artista, con esta obra, quiso dejar entrever de una manera más que definitiva este abuso, que las personas están en venta y acceden a llegar a hacer cosas insospechadas. Aquí se extralimita y deja ver claramente cómo el sistema monetario puede presionar tanto como para que la desesperación humana no tenga límites. Según Sierra:

Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. [...] Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (Iraizoz, 2004: 09').

Irónica y矛盾ctoriamente, son los propios instrumentos del sistema los que utiliza este artista para criticar estos hechos. Denuncia las prácticas que él mismo manipula en la realización de sus piezas. Pero no todos han sido encargos remunerados ni abusos laborales los utilizados para sus desarrollos artísticos.

3.3. Participación

En *No proyectado sobre el Papa* (Madrid, 2011) o *El graffiti más grande del mundo* (Campo de refugiados de Smara — Argelia, 2012) colabora con algún otro artista o institución. En este caso, ya no nos referimos a retribuciones sino que tratamos con claros ejemplos de colaboración participativa como método de trabajo comunitario, con autorías o procedimientos compartidos.

Sin embargo y siguiendo el hilo de hasta dónde llega un sistema u otro de

trabajo, en *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga* (Méjico D.F., 1998) (Figura 3) pidió prestado un tráiler a una empresa, con su respectivo conductor, supuestamente remunerado por la misma. La idea consistía en colocar durante 5 minutos el camión perpendicular a una calzada de tal manera que lo que hacía era obstruir. El conductor, a pesar de intuir que lo que iba a hacer era ilegal y arriesgado, accedió sin más. Pudo ser contratado y pagado, probablemente de manera abusiva por parte de la empresa, pero a pesar de hacer algo que podría traerle problemas y a lo cual podía haberse opuesto, decidió colaborar de manera participativa. En esta obra, una vez más, critica los sistemas dados o impuestos, obstruyendo literalmente una de las representaciones del flujo de mercancías capitalista: la autopista. ‘*De no haber sido artista, yo por mí con tal de no ser trabajador y no tener que levantarme a las 6 de la mañana ni tener que llevar esa vida, lo que sea.*’ — apunta Sierra (Díez, 2011: 01’).

Conclusiones

Gran parte de las obras de Santiago Sierra se mueve constantemente entre los límites de la participación, la contratación de trabajadores y el abuso de éstos. Indiscutiblemente utiliza el propio sistema (sociopolítico, económico y cultural) para cuestionarlo. Efectúa una labor muy crítica y con mucha fuerza pero en muchos casos también deshumanizada en base a cómo utiliza a las personas.

Según el teólogo alemán Hermann Busenbaum “el fin justifica los medios” (O’Neill y Domínguez 2001: 187). Para el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, “[...] *A veces la guerra está justificada para conseguir la paz.*” (Del Pino, 2009) Pero las guerras conllevan bajas civiles, inocentes que caen víctimas en detrimento de una lucha por la defensa de un mensaje o unos ideales. En este caso, Sierra, en una especie de grito artístico, opta por abusar de trabajadores para denunciar que están siendo explotados y que nadie hace nada por cambiar, ni siquiera los afectados.

Sus últimas obras están más dedicadas a la colaboración participativa, una colaboración más sana, equitativa, acorde a la propia inercia de los tiempos que corren: los de la era de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación), la multidisciplinariedad, la ‘sociedad red’ (Castell, 1997). En definitiva, la sociedad de los sistemas colaborativos de trabajo, donde cada vez más, las personas se ayudan intercambiando sus conocimientos para un fin común.

Referencias

- Achiaga, P. (2011) *Santiago Sierra*. Madrid: El Cultural de El Mundo. [Consult. 2012-

11-23] Disponible en <URL: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1377/Santiago_Sierra>

- Albarrán, J. (2012) *Del fotoconceptualismo al fotableau fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Castell, M. (1997) *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura, Vol I La Sociedad*. Red. Madrid: Alianza Editorial.
- Debroise, O. (2006) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México D.F.: UNAM.
- Del Pino, D. (2009) Obama: "A veces la guerra está justificada para conseguir la paz". Madrid: Público. [Consult. 2013-01-10] Disponible en <URL: <http://publico.es/276936/obama-a-vezes-la-guerra-esta-justificada-para-conseguir-la-paz>>
- Díez, J. (2011) *Conversación entre Santiago Sierra e Isidoro Balcárcel Medina*. Madrid: Asociación Cultural Madrid Abierto. [Consult. 2012-03-11] Documental. Disponible en <URL: http://www.youtube.com/watch?v=5OvqnQrv9Xg&feature=share&fb_source=message>
- Iraizoz, A. (2004) *Metrópolis — Santiago Sierra*. Madrid: RTVE. [Consult. 2012-11-23] Documental. Disponible en <URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>>
- Moriente, D. (2009) *Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación*. Huesca: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte [Consult. 2012-03-11] Ensayo. Disponible en <URL: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>
- O'Neill, C. y Domínguez, J. (2001) *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, Vol. 1. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Sierra, S. (1998) *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*. México D.F., México: Anillo Periférico Sur. [Consult. 2012-11-23] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.santiago-sierra.com/987_1024.php>
- Sierra, S. (1999) *465 personas remuneradas*. México D.F., México: Museo Rufino Tamayo, Sala 7. [Consult. 2013-01-07] Fotografía. Disponible en <URL: http://santiago-sierra.com/993_1024.php>
- Sierra, S. (2000) *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*. México D.F., México: Galería Acceso A. [Consult. 2012-11-23] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php>
- VV.AA. (2012) *Santiago Sierra 'In Conversation'*. Londres: LissonGallery. [Consult. 2012-09-22] Entrevista. Disponible en <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hiAkzanXRbc>>

Hélio Oiticica e o cinema

ANA TEREZA PRADO LOPES

Brasil, artista visual. Diploma de Graduação em Artes Plásticas, École Supérieure D' Art Visuel, Genebra, Suíça. Pós-graduação LATO SENSU. Certificado do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Linguagens Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

Resumo: Este artigo pretende apresentar o trabalho Cosmococa de Hélio Oiticica e pensar a presença do cinema na obra deste artista. O cinema é visto neste artigo como pensamento, deflagrador de questões no campo das artes visuais.

Palavras-chave: cinema / arte contemporânea / experimentação.

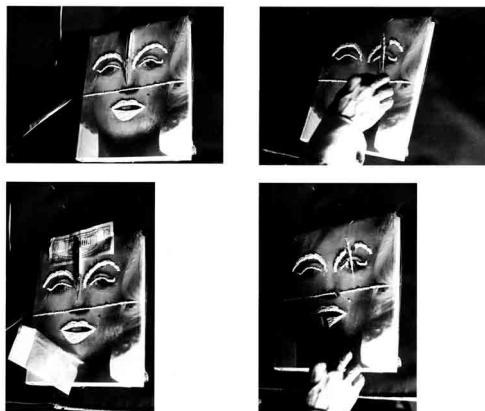
Title: *Hélio Oiticica and the cinema*

Abstract: This article intends to present the work *Cosmococa* by Hélio Oiticica and discuss the presence of the cinema in the oeuvre of this artist. The cinema is seen in this article as thought, a trigger of questions in the field of the visual arts.

Keywords: *cinema / contemporary art / experimentation*

Uma breve apresentação da poética de Oiticica

Hélio Oiticica foi um artista brasileiro que trouxe questões fundamentais à arte nos anos 50-70, ainda hoje debatidas. Preocupado com o caráter experimental da arte, não se cansou de inovar. Faz parte do grupo Neoconcreto junto com Lygia Clark entre outros importantes artistas brasileiros. Além de trabalhar com diferentes linguagens ao longo de sua carreira, entre elas, a pintura e o cinema, escreve textos que falam de sua obra e participam na construção de seu pensamento. Nos anos 60 cria o *Parangolé* (1964), misturando artes visuais, performance e samba, transgredindo limites estéticos, sociais e conceituais. Outras experiências de trabalhos como *Bólides* (1963) e o conceito de *Crelazer* (1969), revelam a importância do espectador para Oiticica, para quem, sem ele, não há trabalho de arte, sendo esta a base da construção de um pensamento *Suprasensorial* que integre arte e vida. Neste artigo, nosso foco será um dos seus últimos



Figuras 1 e 2 · Slides 21, 22, 25, 26
da instalação CC3 MAILERYN, Centro de Arte
Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2005.

trabalhos, as *Cosmococas*, instalações que questionam o cinema como linguagem pensando o indivíduo numa sociedade em que a informação e a comunicação já se anunciaavam como participantes das práticas artísticas. Oiticica cria outro tipo de cinema com as *Cosmococas*. É nosso interesse pensar a atualidade deste trabalho.

1. Cosmococas

As *Cosmococas: programa in progress* (1973/4), realizadas com o cineasta Neville D'Almeida, são para Oiticica, blocos de experiência. Blocos, pois não há continuidade entre uma instalação e outra. Um dos últimos trabalhos do artista, as *Cosmococas* trazem questões discutidas na arte contemporânea, entre elas: a imagem como experiência, a exploração do espaço expositivo, a valorização da presença do espectador, o uso de diversas linguagens, a relação arte e vida e o diálogo com o cinema.

Cada instalação leva a abreviação CC, seguida de um número, que marca a seqüência cronológica da sua criação, e um título, como em CC3 MAILERYN. É a invenção de um espaço multisensorial formado por slides, objetos e uma trilha sonora, uma arquitetura em que as imagens fixas projetadas simultaneamente em looping se diferenciam das imagens em movimento da sala de cinema, projetadas uma de cada vez numa única tela, um *Quasi-cinema*, como Oiticica escreve. As *Cosmococas* são fundadas na relação artista — espectador — trabalho de arte. Crítico do cinema-espetáculo e da passividade do público defende o “cinema — instrumento”, a partir do qual o espectador seja inserido,

e torne-se, então, “participador”, aquele que participa da criação do trabalho e que se transforma a partir de sua relação com ele. Segundo Oiticica, o cinema traz a possibilidade da criação de mundos simultâneos, de formas produtoras de comportamentos e de integração entre arte e vida.

Não era a narrativa cinematográfica que interessava Oiticica, e sim, a “NÃO NARRAÇÃO”, como parece em seus escritos, constituída de imagens que não contassem história alguma, mas que criassem diferentes maneiras do espectador se relacionar com o tempo. Uma escrita fragmentada que se torna ela mesma imagem. Desdobrando-se em uma escrita-imagem, slides de Marilyn Monroe e Jimi Hendrix, cobertos pela cocaína, droga presente em todas as imagens, tomam o espaço expositivo. O tempo se torna aqui um dispositivo ele mesmo. Cada slide é um “momento-frame” como ele nos diz, no qual ocorre a fragmentação e a interrupção do fluxo do cinetismo das sequências cinematográficas. Momentos-frame são sequências que operam por contiguidade de um cinema feito com imagens fotográficas.

2. *Program-specific*

Programa in progress é o termo usado pelo artista para pensar a ideia de experimentação que está presente nas instalações, de algo que possui uma estrutura aberta, que está sempre se transformando e que é da ordem do inacabado. O cinema de Oiticica presente nas *Cosmococas* converge diferentes questões que atravessaram toda a sua obra. O artista pensa o trabalho de arte como “SITUAÇÃO”, isto é, como campo semântico, expresso nessas instalações na condição de programa que anuncia a produção de um texto aberto que vislumbra a experimentação.

Miwon Kwon diferencia trabalhos de site specific segundo suas estratégias e contextos histórico e artístico sinalizando que os primeiros trabalhos a tratar da especificidade do sítio surgem na época do aparecimento do minimalismo, trazendo questões relacionadas à fisicalidade do lugar em que o trabalho era instalado. Segundo Kwon, nesses trabalhos a presença do espectador no espaço e sua relação com o trabalho, lidam não mais com uma observação contemplativa, mas sim, com a observação participativa desse espectador, inaugurando uma nova maneira de se relacionar com o trabalho de arte. A autora estende a noção de site specific aplicando o conceito de *site* não só a espaços físicos, mas também a espaços semânticos e termina seu artigo propondo um uso do site specific que demarque uma prática relacional.

No Programa *Cosmococas* de Oiticica, o espaço da galeria é ocupado por imagens, sons e objetos, convidando o espectador a explorar a instalação de formas diferentes. Almofadas, redes, colchões e outros objetos são colocados

na galeria para que o espectador interaja no ambiente e experimente novas maneiras de se relacionar com o trabalho e de lidar com o tempo e espaço. Para cada *Cosmococa*, Oiticica anotava instruções para a ocupação do espaço e propostas de performances, que acompanhavam as projeções, chamadas por ele de “situação-espacó-PERFORMANCE”, cruzando os limites entre as fronteiras da observação, participação e criação, formando espaço filmico a partir do espaço linguístico no qual palavras adquirem visualidade na poética do artista.

3. Ruptura

Atualmente, diferentes práticas artísticas se apropriam de elementos discursivos e técnicos do cinema, produzindo questões quanto ao seu uso na criação de imagens, fotográficas, videográficas e filmicas. O diálogo entre cinema e arte contemporânea explora a produção de novas relações de tempo e espaço, a participação do espectador, entre outras reflexões que estão presentes na ideia de trabalho de arte como produto híbrido e que são investigadas por Oiticica em *Cosmococas*.

Oiticica antecipa questões vividas hoje. Ao usar imagens e trilhas sonoras da cultura de massa e do mundo da arte como as de Marilyn Monroe e John Cage, cruza fronteiras e amplia os limites do campo artístico. A multiplicidade de linguagens e de temas, além do ambiente convidativo das instalações do artista, é participante na relação com o espectador. Ocupando o espaço da galeria de uma forma nova, Oiticica produz uma ruptura com o cinema tradicional da sala escura que testemunha a passividade do espectador imóvel em sua cadeira. Ao projetar slides nas paredes do espaço expositivo, interrompe o fluxo contínuo de imagens filmadas, realizando cruzamentos e intermediações entre as linguagens fotográfica e cinematográfica, levando o espectador a criar duração de tempo, fazendo-o participar nesse todo aberto que é o trabalho, visto por Oiticica como um jogo, no qual o acaso tem papel fundamental.

Ao usar o cinema, o artista cria novas relações de tempo e espaço, nas quais há a busca de uma participação cada vez mais ativa do espectador de arte, deflagrando nele operações mentais e processos de subjetivação, fazendo romper no seu corpo uma nova maneira de lidar com este meio como forma de pensamento.

4. O cinema na galeria

Artistas contemporâneos que usam o cinema na galeria acionam diferentes estratégias ao lidar com a forma expositiva que conversa com a noção de instalação. Ao dialogar com a arquitetura da galeria, lidando com suas características e condições, artistas levantam questões como a da espacialização e temporalização da imagem. Jean Christophe Royoux escreve sobre o “cinema de exposição”, aquele que se afasta das salas de cinema tradicionais e está presente



Figura 3 · Vista da instalação CC3
MAILERYN, Centro de Arte Hélio Oiticica,
Rio de Janeiro, 2005.

nas galerias e museus. Royoux fala de um cinema que não é mais feito para contar estórias e que acolhe uma narrativa que está por vir (“coming narrative”), que não é linear e envolve diferentes práticas e a participação do espectador na arquitetura construída pelo trabalho. O autor fala de como a exposição se tornou um dispositivo criador de um espaço, um “habitat”, uma “rede”, um “ninho”, no qual o espectador constrói sua própria narrativa ao articular os componentes expostos pelo artista. A questão da experimentação é aqui fundamental. Segundo Royoux, o que se dá nesse espaço é a construção estética da individualidade, uma vez o espectador tem uma experiência no qual há a conjunção de tempo, espaço, lugares e estórias.

5. Criando mundos possíveis

O trânsito de linguagens e operações permite a arte de criar relações externas com outras formas de pensamento, como o cinema, e assim criar novos circuitos e ressonâncias nas práticas contemporâneas. O artista contemporâneo usa métodos e estratégias disponíveis no mundo, os quais, muitas vezes, não pertencem originariamente ao sistema da arte. Criar novas articulações, converter em potência o que era apenas possibilidade, provocar o choque no pensamento, fazendo a arte produzir novas maneiras de se relacionar com a vida, como nos ensina Gilles Deleuze.

O filósofo francês volta-se à vontade de potência de Nietzsche para pensar o cinema como uma forma de pensamento que discute o impensado, algo que ainda está para ser visto e pensado, como a vida, diz ele. A potência do falso deleuziana pensa a fabulação como devir, como vontade de potência. Deleuze fala de um cinema do corpo, elegendo Jean-Luc Godard como fundador, que lida com relações “supra sensoriais” do “SINTO” e do “PENSO”, contendo a presença do sublime na imagem. Citado por Deleuze, o cineasta diz que o mundo é que se fez cinema.

Considerações finais

As *Cosmococas* de Oiticica formam um devir imagem, um devir mundo. O artista, cuja obra propõe possibilidades de ser e atuar no mundo por meio de práticas artísticas torna-se, ele mesmo, objeto de sua busca, se reinventando na sua prática. E com ele, nos reinventamos e nos recriamos. Referindo-se a uma “arte afetiva”, Oiticica pensa uma arte que se relate com o mundo e não fique isolada no seu campo de atuação. Como prática social e saber específico, a arte engendra maneiras de pensar e atuar criando mundos possíveis. Através dela, temos a possibilidade de formar maneiras de se relacionar, produzindo pausas, interrupções e intervalos, inventando mundos que passam a nos pertencer.

Referências

- Basualdo, Carlos. *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Kölnerischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University in association with Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001-2002.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- Oiticica Filho, César. *Hélio Oiticica. Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Oiticica, Hélio Hélio Oiticica, Neville D'Almeida. *COSMOCOCA programa in progress*. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Constantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005
- Kwon, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ. Número 17, 2008, pp.167-187
- Royoux, Jean-Christophe. *Beyond the end of narrative: allegories, constellations, dispositifs*. [http://www.campagne-premiere.com/
data/Text_royoux_beyond_the_end_of_narrative_cat_mdm](http://www.campagne-premiere.com/data/Text_royoux_beyond_the_end_of_narrative_cat_mdm)

A tactilidade na obra Vitalino de Jarbas Jacome

SORAYA BRAZ
& FÁBIO OLIVEIRA NUNES

Soraya Braz: Brasil, artista multimédia. Graduação em Artes Plásticas pela USP; Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP e bolsista CAPES.

Fábio Oliveira Nunes: Brasil, artista multimédia. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de São Paulo, (UNESP); Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP); Pós-doutorando em Artes pela UNESP e Bolsista FAPESP.

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

Resumo: Em homenagem ao ceramista brasileiro Mestre Vitalino, o artista multimédia Jarbas Jacome produziu a obra Vitalino, uma instalação interativa onde o visitante modela um bloco virtual que mimetiza a ação sobre um bloco de barro em rotação. A obra suscita discussões sobre tactilidade em trabalhos de arte digital, vislumbrando processos que problematizam a própria tecnologia.

Palavras chave: arte e tecnologia / tactilidade / arte e mídia / mimetismo.

Title:

The tactility of Jarbas Jacome's artwork Vitalino

Abstract: *In honor of the Brazilian master ceramist Vitalino, the multimedia artist Jarbas Jacome produced the artwork Vitalino, an interactive installation where the visitor models a virtual block that mimics the action of a block of clay in rotation. The work raises discussions on tactility in digital artworks, glimpsing cases that question the technology itself.*

Keywords: *art and technology / tactility / media art / mimicry.*

1. Tactilidade midiatisada

Em 2010, o jovem artista multimédia brasileiro Jarbas Jacome produziu a obra *Vitalino* (figura 1), uma instalação interativa onde o visitante é convidado a modelar um bloco virtual diante de uma área que, embora pareça vazia, possui um sistema que capta os movimentos dos dedos e os processa digitalmente para modificar a imagem do bloco virtual projetado sobre uma parede. A “matéria”

virtual disposta mimetiza a ação sobre um bloco de barro em rotação, tal como um torno de cerâmica. O sistema do trabalho consiste em uma área com iluminação controlada, onde duas webcams posicionadas perpendicularmente capturam o movimento das mãos. O software *Vimus*, desenvolvido por Jacome, que é também músico e possui formação em Ciências da Computação, processa a informação captada pelas câmeras juntamente com a imagem do bloco virtual composto de *voxels* (*volumetric pixels*), um tipo de pixel tridimensional. Os *voxels* apagam-se quando são “tocados” pela mão do visitante.

Nesta obra, Jacome referencia o artesão do sertão brasileiro Mestre Vitalino (1909-1963), um ceramista que traduziu o imaginário popular e o cotidiano do nordeste brasileiro em expressivas cerâmicas figurativas, modeladas à mão por ele e por seus filhos. Em 1947, o fotógrafo francês Pierre Verger documentou o processo de produção de Mestre Vitalino, praticamente todo artesanal, desde a coleta da argila à beira do rio até a queima da cerâmica em um forno construído pelo próprio artesão. Em diversos momentos, Verger registra as mãos do artista manipulando a argila e modelando as figuras, enfatizando sua habilidade manual. O próprio Mestre Vitalino considerava que em sua terra era mais importante que se aprendesse a usar as mãos do que a cabeça. E Jacome apropria-se desse discurso para invocar a tactilidade na fruição da obra *Vitalino*: “use as mãos, não use a cabeça, para modelar no barro de voxels, onde o tato físico não existe”. O artista estabelece uma linha sensível entre a habilidade manual e o processamento digital da máquina, que se nutre do distanciamento entre a fysicalidade e tactilidade — propõe-se um tato que não é puramente físico.

Desde surgimento das interfaces digitais controladas por mouse nossa experiência com o computador tem sido cada vez mais tátil. As interfaces permitem o diálogo “entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (Lévy, 1999:37). Em especial, as interfaces táteis são cada vez mais difundidas, presentes em *tablets*, *smartphones* e outros modernos dispositivos *touch* com telas sensíveis aos dedos — que arrastam objetos, mancham superfícies como se estivessem embebidos em tinta, apagam ou desfazem elementos. Há ainda sistemas que abarcam outros domínios de contato com o corpo do usuário, como no caso dos tapetes de dança (o jogador pisa sobre o dispositivo para controlar o jogo). Em um exemplo bastante significativo, temos a instalação *9/4 Fragmentos de azul* (1997) do artista brasileiro Gilbertto Prado que utiliza monitores sensíveis ao toque. Na instalação, o visitante é imerso em imagens de céus a serem tocados e manipulados pelos dedos do visitante, que são refletidas no piso espelhado do ambiente. O trabalho se sustenta em uma relação tátil impossível: tocar nuvens. Derrick de Kerckhove ao abordar interfaces que operam “metáforas dos sentidos” (Kerckhove, 1993:59) nos atenta para o fato de que nossas fáceis distinções

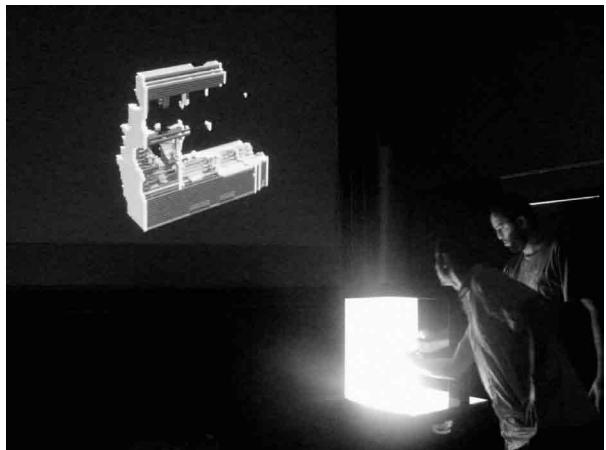


Figura 1 · Instalação *Vitalino*, de Jarbas Jacome, na exposição 10º Dimensão, 2010, no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (Soraya Braz, 2010).

Figura 2 · Instalação *Crepúsculo dos Ídolos*, de Jarbas Jacome, no Festival Internacional de Linguagem Eletrônica — FILE SP, 2008, no Centro Cultural FIESP (Mariza Hirata, 2008).

entre a objetividade (o ‘externo’) e a subjetividade (o ‘interno’) deixam de ser completamente confiáveis à medida que esta fronteira torna-se indistinta (*ibidem*, p.58). O fato é que esses dispositivos não só ampliam nossos *inputs* sensoriais, como almejam sua indistinção às propriedades do mundo físico.

No universo da tecnocultura, já nos acostumamos com essa indistinção no domínio das imagens: o conceito de midiatização — os meios entre os sujeitos — (Sodré, 2006), a compreensão de que todo fato “para ser reconhecido como real deve ser midiatizado” (Gomes, 2006: 138), reforça a potencialidade da mídia — e por extensão, da tecnologia — de já não mais preceder o que realmente existe. Baudrillard (1991) aponta para situações que não são mais precedidas pelo “real”, em outras palavras, a representação substituída pela simulação dita como “original” — o simulacro. No universo dos sentidos, a experiência com uma “matéria digital” pode ser construída com o repertório da fisicalidade que conhecemos, assumindo certa ambiguidade entre o que é “real” ou “imaginário”. Um dos pontos culminantes deste processo é a chamada Impressão 3D, tecnologia para a construção de objetos tridimensionais sólidos a partir de modelos digitais, permitindo, agora, conferir aos objetos virtuais, a fisicalidade própria das coisas.

2. Tactilidade pode ser uma postura política?

Voltando-se a Jacome, anteriormente à obra *Vitalino*, o artista realizou outro projeto chamado *Crepúsculo dos Ídolos* (2008). Trata-se de uma instalação onde há cinco televisores ligados em um canal de TV aberta, uma câmera e um microfone posicionado em frente delas (figura 2). Quando algum visitante resolve falar (ou produzir qualquer som) através do microfone, a imagem da TV é distorcida em diferentes cores crepusculares até que, na persistência do falante, a imagem do canal desaparece por completo, sendo substituída pela imagem do visitante. Essa transição acontece em meio a vários efeitos visuais oriundos do mesmo software criado pelo artista, também usado em *Vitalino* posteriormente. O trabalho *Crepúsculo dos Ídolos* aborda uma tomada simbólica dos meios de comunicação de massa pela figura dos anônimos, reflexo da Internet como meio essencialmente colaborativo que corrói a hegemonia unidirecional de ‘um para todos’ (Lévy, 1999, p.83), criando novas percepções diante dos meios para um indivíduo menos comprometido com a contemplação. Insurge a interatividade como situação para um espectador atuante, como bem situa o artista e teórico Julio Plaza (2003): “a interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação”. Tanto *Crepúsculo dos Ídolos* quanto *Vitalino* posicionam o visitante — agora, interator — em seu centro, um elemento imprescindível para que cada obra aconteça em sua plenitude. Cabe acrescentar que Jacome atua ativamente

em um coletivo chamado LaboCA (acrônimo de Laboratório de Computação e Artes), junto com os jovens artistas-programadores brasileiros Jeraman e Ricardo Brazileiro. O coletivo se dedica a realizar laboratórios nômades, promovendo a tecnologia como linguagem criativa e como processo de desenvolvimento artístico. Aos artistas, a iniciativa atua como neutralizadora do universo restrito do desenvolvimento de hardware e software por uma elite de programadores — estes, mitificados e até mesmo ‘idolatrados’, como defendido pelos artistas em suas apresentações. Os artistas empalam-se em realizar atividades que difundam o uso de tecnologias *opensource* — os chamados softwares e hardwares livres — que se constituem em um modelo alternativo a distribuição e produção comercial, já que são gratuitos e baseados em iniciativas colaborativas, lançando novos paradigmas de autoria. Ao desmitificar a programação para o uso dos artistas, Jacome e seus colegas naturalmente se aproximam da ideia de que o artista dos novos meios deve ter plena consciência das etapas produtivas envolvidas em seu processo de criação, tal como o próprio Mestre Vitalino assim dominava seu ofício.

Mas, voltando-se à tactilidade: seria esta uma postura política do artista? Sabemos que em regra, tomamos por tâtil aquilo que é próximo de nós, ao nosso alcance, enfim, íntimo — tal como tocamos aqueles que queremos bem. Esse domínio íntimo do tato é muito bem traduzido pela artista argentina Paula Gagetano Adi na obra *Alexitimia* (2006), baseada em um robô que interage com os visitantes com uma significativa linguagem corporal: a criatura (uma semiesfera de pele artificial) simplesmente põe-se a suar quando é tocada. A dimensão tâtil nas artes tecnológicas não está, assim, restrita ao que proporciona enquanto interface, mas aos significados que essa aproximação pode representar.

Em *Vitalino*, que aparenta ser um trabalho muito menos politizado do que *Crepúsculo dos Ídolos*, ao aproximarmos da experiência do artista com as ações desmistificadoras do LaboCA, está estabelecida uma discussão latente: a tecnologia pode ser tão acessível às nossas mãos quanto um bloco de barro? Poderíamos ter a mesma intimidade diante de um meio extremamente mitificado como o tecnológico? O bloco de *voxels*, traz a tecnologia em seu estado mais intuitivo: basta aproximar sua mão para interagir com essa matéria midiatisada. É, sem dúvida, também um processo de desmitificação tecnológica, certamente muito menos panfletário ou crítico que outras manifestações, mas eficiente em traduzir através de tactilidade, preocupações sobre uma condição tecnológica presente.

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

- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água.
- Gomes, Pedro Gilberto (2006). *Filosofia e ética da comunicação na midiatização da sociedade*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.
- Instituto Itaú Cultural (2007) *Mestre Vitalino*. Enclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. [Consult. 2012-12-07] Disponível em: <URL: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=4457>.
- Jacome, Jarbas (2006) *Crepúsculo dos Ídolos* [site pessoal do artista Jarbas Jacome]. [Consult. 2013-01-06] Disponível em <URL: <http://jarbasjacome.wordpress.com/crepusculo-dos-idolos/>>.
- Jacome, Jarbas (2006) *Vitalino* [site pessoal do artista Jarbas Jacome]. [Consult. 2013-01-06] Disponível em <URL: <http://jarbasjacome.wordpress.com/vitalino/>>.
- Kerckhove, Derrick de (1993). "O senso comum, antigo e novo." In: Parente, André (org.). *Imagen máquina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Lévy, Pierre (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Plaza, Julio (2003) "Arte e interatividade: autor-obra-recepção." *ARS — Revista do departamento de Artes Plásticas ECA/USP*. Ano 1, nº 2. São Paulo, ECA/USP. pp. 09-29.
- Sodré, Muniz (2006). "Eticidade, campo comunicacional e midiatização." In: Moraes, Dênis de (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad. pp. 19-31.

Jorge Vieira, jogos antropomórficos como imagem de transmutação

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Pintura (Escola Superior de Belas-Artes do Porto). Mestre em História da Arte Contemporânea em Portugal (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Leciona na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto.

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

Resumo: Aqui se expõe como a representação do corpo humano, nos trabalhos de Jorge Vieira, se faz ou por hibridismos zoomórficos ou pela quase infinita exploração de possibilidades combinatórias dos “poucos” elementos intervenientes, tornando-se uma espécie de montagem de fragmentos, fundada na construção e desconstrução sistemática da sua unicidade e do seu sentido.

Palavras chave: corpo / hibridismo / surrealismo / primitivismo / metamorfose.

Title: *Jorge Vieira, anthropomorphic games and image of transmutation*

Abstract: *Here is exposed as the representation of the human body, in the work of Jorge Vieira, becomes hybrid zoomorphism or the almost endless exploration of combinatorial possibilities of the “few” elements involved, becoming a sort of assembly of fragments, founded in construction and systematic deconstruction of its uniqueness and its meaning.*

Keywords: *body / hybridity / surrealism / primitivism / metamorphosis.*

Introdução

Jorge Vieira representa, na história da arte do século XX em Portugal, o momento em que a escultura se desliga claramente de uma produção “engajada” em modelos ideológicos de poder, responsáveis pela manutenção de uma produção estatária indissociável de arquétipos passadistas, ancorados ao século XIX, servindo fins propagandísticos ou apologéticos do poder que a mantinha.

Com efeito, a obra de Jorge Vieira rejeita a tradição da estatuária do Estado Novo, desenvolvendo-se estilisticamente segundo duas grandes vias, a abstracionista e a surrealista e desenvolve características abrangentes e recorrentes ao longo do tempo: a escala intimista, o barro como material essencial, a

presença do exotismo (primitivismo, iberismo e culturas arcaicas, populares e mediterrânicas), o valor simbólico da forma, a presença do corpo, etc.

Neste texto propomo-nos abordar as metamorfoses da representação do corpo como forma de pensar e reinventar o humano.

1. Jogos antropomórficos como imagem de transmutação

Nos anos cinquenta, Jorge Vieira inicia a sua pesquisa em torno da representação animal. Trata-se de um zoomorfismo antropomorfizado que vai crescendo no fascínio da estranheza das imagens produzidas.

Com reminiscências evidentes das culturas primitivas, ou da arte popular, sobretudo do Norte do país, compõem-se em associações inesperadas, em que a anatomia humana se confunde e mistura com a do animal, em exercícios de deformação “expressionista”. É o próprio autor que o confirma ao afirmar: *Como escultor sinto-me próximo da Rosa Ramalho, não me sinto próximo do Francisco Franco ou do Leopoldo de Almeida* (Vieira, 1981).

É o encontro com a memória popular, presente no barro, e presa nas imagens de um inconsciente colectivo, que as tornam familiares no seu saber ser insólito.

Com facilidade lembram as formas grotescas de Rosa Ramalho, de Rosa Cota ou de Mistério, artistas populares, para quem a arte não é dever de imitação da natureza. ‘Daí o excesso, a caricatura, o monstro, as formas grotescas que implicam um grau zero de fidelidade no que toca aos mecanismos miméticos’ (Guedes, 1987:13).

Rosa Ramalho, barrista do Minho, lamentava não poder trabalhar “só para a memória” e assim estabelecia o universo exacto da sua criação. Referindo o seu bestiário dirá: *Depois de prontos até me fazem medo [...] ainda haverá destes bichos, lá por essas serras?* (Sousa, 1987:29) e a pergunta torna evidente que se está a dar corpo a um real só existente na natural ingenuidade da mente livre de saber literário. (Bachelard, 1967: 8)

Por isso, esse mundo de monstros se torna numa realidade imaginada. Ganhá autonomia acrescentando à realidade realidades estéticas, coexistindo naturalmente com elas.

Esta escolha, sublinho, intencional, deriva ainda de uma outra pesquisa em que o autor se embrenha, que o liga aos processos do surrealismo.

Trata-se da referida busca de imagéticas primordiais, residuais nos povos primitivos, também presentes em sectores sociais sem acesso à erudição e portanto libertos dos *preconceitos* formais da história da arte do ocidente.

Como outros artistas modernos, viu nos exemplos dessas manifestações artísticas uma possibilidade de fuga ao academismo e aos valores sociais nele implicados recorrendo ao primitivismo como um instrumento de crítica,



Figura 1 · Jorge Vieira, S/ título, 1994, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

tornando-o numa arma de contracultura, em oposição aos artistas do passado, mesmo próximo, que celebravam na arte, o colectivo, os valores institucionais da sua cultura ocidental (Krauss, 1966).

Essa apropriação de imagens diversas, de princípios construtivos e de associação, foi também uma estratégia de Jorge Vieira para, simultaneamente, se libertar da tradição académica, ainda actual no quadro ideológico português, e do ideário dominante do neo-realismo, introduzindo indiscutível actualidade na produção escultórica nacional. Aproximou-se, deste modo, das vanguardas europeias dos anos cinquenta.

Jorge Vieira embrenha-se, portanto, neste mundo de representações, procurando a estrutura ideológica que o sustenta. Nessa busca do processo metodológico para a criação, encontra a fórmula para libertar os sonhos, ou pesadelos, respeitando a sua condição de surrealista. Cria, pois, formas cujas partes, pertencendo a contextos diferentes, ou a diferentes entes, geram seres híbridos que não são nem animais personalizados nem pessoas animalescas mas novos seres, de um improvável mundo paralelo, que, no entanto, identificamos como possível. Tornam-se verdadeiros, no sentido que lhes dá Deleuze, ao caracterizar o ideal nietzscheano de arte:

A arte inventa precisamente mentiras que elevam o falso ao mais alto poder afirmativo, faz da vontade de enganar qualquer coisa que se afirma no poder do falso. [...] Então, verdade pode ter uma nova significação. Verdade é aparência. [...] Em Nietzsche, nós, os artistas = nós os que procuramos conhecimento ou verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida (Deleuze, s/d: 155)

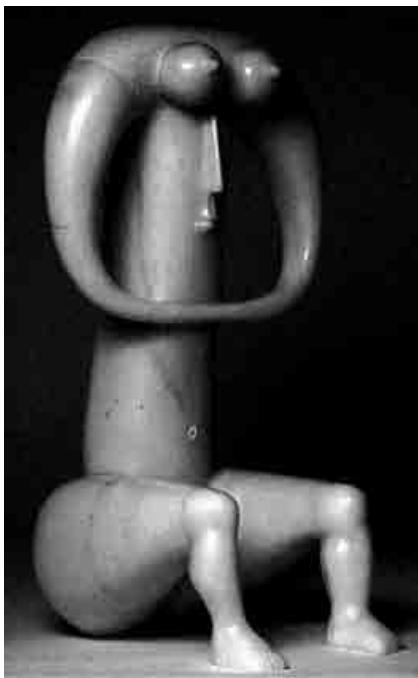


Figura 1 · Jorge Vieira, S / título, 1951, mármore rosa de Borba, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

Da mesma forma, nos trabalhos dos anos oitenta, em que o único tema é a figura humana, o corpo sofre múltiplas intervenções, numa variada e quase infinita exploração de possibilidades combinatórias dos poucos elementos intervenientes, tornando-se, uma espécie de montagem ou construção de fragmentos, ‘construção biomórfica como imagem de transmutação’ (Krauss, 1966: 39).

Essa ação sobre o corpo pode assumir diferentes formas, como por exemplo as deslocações de partes, ablações, torções, inclusões, associações, decapitações / amputações / desmembramentos, e ainda hibridações.

As “deslocações” de partes do corpo quebram a unicidade, a integridade física do humano, parecendo que são as suas diferentes parcelas a adquiri-la. Ganhando autonomia deslocam-se para novos lugares criando ambivalências de leitura pela ambiguidade da imagem assim criada. É uma questão de Gestalt, mas é também mais do que isso. A desarticulação da estrutura alerta o observador para a impossibilidade da análise, de uma interpretação global. Nessa brecha se insinua a metáfora, se impede a interpretação e se cria lugar à poesia: explora a similitude das formas que permuta e associa, num processo de



Figura 3 · Jorge Vieira, S/ título, 1990, terracota, Museu Jorge Vieira, fonte: própria.

Figura 4 · Jorge Vieira, S/ título, 1988, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira, fonte: própria.

Figura 5 · Jorge Vieira, S/ título, 1981, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

descontextualização e assim recria constantemente a identidade corporal — o redondo dos “seios” pode substituir o dos “olhos”.

Mas para além dessa questão de jogo formal deve considerar-se um outro, lúdico, muito mais surrealista, que naquele se funda. É o jogo simbólico assim criado. Quase sempre originando leituras erotizadas a partir da quebra de sentido lógico produzido — o redondo dos seios ocupa o lugar do redondo dos olhos, que observam e desejam os mesmos seios.

Da mesma forma as “ablações” (entendidas como a supressão de partes do corpo) geram novos entes, de estranheza surrealizante, e formalmente surpreendentes, não por causa das formas ou das imagens, mas pela relação criada entre formas e imagens, ou impossibilidade dessa relação.

O sentido de humor é neste caso levado ao extremo. Estas imagens podem considerar-se completas se pensarmos na expressão do senso comum “ter pés e cabeça”. Com efeito todas elas, seja qual for a ablação a que foram submetidas, têm sempre pés e cabeça.

Associadas às anteriores surgem as “torções”, sobretudo do eixo organizador da figura humana, importantes nesse processo de desarticulação e recriação da estrutura e composição dos novos “seres” que redefinem as relações entre a realidade do corpo e as condições de existência da “forma”.

Em todos estes casos nos encontramos perante a concretização do desejo de Artaud do *corpo sem órgãos*. Com efeito, à medida que a figura se deforma e transforma, sujeita a essas estratégias metamórficas, dilui-se o organismo, para, na falha da anatomia redescobrirmos o corpo. Corpos que em Jorge Vieira respondem ao ‘Porque não andar com a cabeça, cantar com os seios, ver com a pele, respirar com o ventre [...]’ (Deleuze, 2007: 200).

As três restantes formas de intervenção sobre a imagem do corpo não se assumem como metamorfoses, na medida em que não se organizam intrinsecamente numa coerência unitária, mais ou menos deformada. Pelo contrário, nelas se mantém e identifica a imagem tradicional da representação da figura humana.

As associações relacionam elementos (muitas vezes o mesmo elemento) organizando-os segundo princípios não canónicos do discurso figurativo. Estabelecem relações não ilustrativas ou narrativas entre as figuras e o facto visual. A estranheza, não está agora na insólita coesão formal dum novo ser produzido, mas na constatação da distinção das individualidades intervenientes e na ausência de uma lógica imediata para a sua associação. Tal facto é que remete para estranhas interpretações.

As decapitações / amputações / desmembramentos perturbam porque desarticulam, de facto, uma unicidade indestrutível do ponto de vista quer sagrado, quer filosófico quer ainda sensível — o corpo humano e consequentemente o

conceito de *homem*. Um corpo “retalhado” é um cadáver, perde a qualidade de *ser* que lhe é dado pela vida. No entanto, estas figuras não são ainda cadáveres pois, ‘retalhadas, fragmentadas, divididas [estão] todavia inteiras’ (Listopad, 1981).

Esclarecendo essa impossibilidade de ser *ser*, recorre-se agora às palavras de Jean Paul Sartre, que comenta, exactamente a capacidade de Giacometti revelar a vida que há no ser, bem como em preservar e evidenciar tal unidade nos seus trabalhos:

Da árvore pode-se isolar um ramo que balouça; mas do homem é impossível isolar um braço que se levanta ou um punho que se fecha. O homem é a unidade indissolúvel e a origem absoluta dos seus próprios movimentos. Permanecendo aí, o homem é um mágico de sinais; os sinais prendem-se-lhe aos cabelos, brilham nos olhos, dançam entre os lábios, empoleiram-se na ponta dos dedos; ele fala com todo o corpo: se corre, fala; se pára, fala; se adormece, o seu sono é a palavra. [...] É preciso que [o escultor] inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita [...]’ (Sartre, 1971: 258).

Espécie de *ex-votos* alguns desses trabalhos parecem reunir destroços, fragmentos que sugerem objectos encontrados. Noutros, sobretudo as decapitações, apontam para leituras de possíveis e complexas problematizações existenciais.

Conclusão

Jorge Vieira, liberta-se do academismo, partindo de estratégias formais próximas das culturas primitivas e popular, integra princípios do surrealismo que o levam a considerar a figura humana como um meio de reflexão ideológica e existencial, concretizada no hibridismo e na metamorfose do corpo das figuras que constrói. Cria, desta forma, uma imagética própria e única nos meados do séc. XX em Portugal, acertando-se com a vanguarda europeia do seu tempo.

Referências

- Bachelard, Gaston (1967) *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1967.
- Deleuze, Gilles, (s/d) *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Res. p. 155- 300.
- Guedes, Maria Estrela (1987) “Olhar de Soslaio” in Sousa, Ernesto (eds) *Itinerários*. Porto: Casa de Serralves, Setembro, p.13-30.
- Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Listopad, Jorge (1981) {s/t} *Diário de Notícias*. 24 de Novembro.
- Rodrigues, Rogério (1981) “Jorge Vieira ‘Próximo de Rosa Ramalho’”, JL.
- Sartre, Jean-Paul, (1971) *Situações III*. Lisboa: Europa América.

Contactar a autora:

prudenciac@coimbra@gmail.com

Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro: uma relação “à flor da pele”

ALEXANDRA CABRAL

Portugal, design de moda. Frequentou o doutoramento em Design (vertente Moda) na Faculdade de Arquitectura de Lisboa (FAUTL). Mestre em Design de Moda (FAUTL) Licenciada em Arquitectura de Design de Moda (FAUTL).

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

Resumo: O recurso ao ready-made e à moda tem sido recorrente na obra de Joana Vasconcelos. As faianças de Rafael Bordalo Pinheiro são recicladas pela artista através do revestimento a crochê, de modo a destacar a crítica social que este faz. As peças do ceramista adquirem assim uma segunda-pele e, com ela, novas leituras, porque o têxtil é, em si, portador de significados.

Palavras chave: Joana Vasconcelos / Rafael Bordalo Pinheiro / Crochê / Arte Contemporânea / Autoria.

Title: *Joana Vasconcelos and Rafael Bordalo Pinheiro: a «skin-deep» relationship*

Abstract: Ready-made and fashion have been used in Joana Vasconcelos' work as constant resources. The artist recycles Rafael Bordalo Pinheiro's animal shaped faience figures, by fully covering them in crochet, so as to enhance his peer's social critique. Thus, the ceramist's art pieces acquire not only a second-skin but also new readings, since the textile is, in itself, bearer of meanings.

Keywords:

Joana Vasconcelos / Rafael Bordalo Pinheiro / Crochet / Contemporary Art / Authorship.

Introdução

Rafael Bordalo Pinheiro incutiu cariz artístico no ramo industrial das faianças, no âmbito da Arte Nova, seguindo a mesma tendência de William Morris, que fundou o Grupo de Artes e Ofícios para preservar o artesanato em circunstâncias de produção colectiva. A desvalorização do artesanato face à produção industrial e a validade das obras de arte reprodutíveis são assim questões levantadas desde o surgimento da reproduzibilidade técnica, posteriormente escrutinada por Walter Benjamin. Actualmente, a técnica permite evidenciar o



Figura 1 · Naperonizando as faianças de Rafael Bordalo Pinheiro. Fonte: própria.

valor acrescentado do artesanato no próprio design, nas vertentes etnográficas e culturais. Artistas como Joana Vasconcelos usam objectos dos dois universos, reciclando-os em recontextualizações artísticas. No caso das faianças decorativas de Rafael Bordalo Pinheiro, a artista fá-lo com recurso ao *ready-made* e à moda. O revestimento a crochê confere um novo carácter estético às peças, através de significações de segunda-pele, como podemos observar em *Cleópatra* (2009) ou *Mamba* (2012). A escultora, nascida em Paris em 1971, está entre os artistas nacionais mais internacionalizados. Do percurso mais recente, destacamos a exposição no Palácio de Versalhes (2012), onde obras que integraram faianças de Rafael Bordalo Pinheiro estiveram presentes, nomeadamente em *Le Dauphin et La Dauphine* (2012). Também é de referir que Joana Vasconcelos foi convidada para representar Portugal na Bienal de Arte de Veneza 2013.

1. Naperonizando...

Joana Vasconcelos possui três linhas mestras com que orienta a sua produção artística (Cunha, 2005). A primeira foca o tema do consumismo e da urbanidade, da banalidade dos objectos do quotidiano. A segunda diz respeito à mulher, ao carácter da sua existência na sociedade, segundo uma postura anti-feminista. A última relaciona-se com o Novo Realismo, ou seja, assuntos sociais e políticos. As duplas leituras, em que vários assuntos se misturam, são, no entanto, características distintivas da sua obra. Na relação «à flor da pele» com Rafael Bordalo Pinheiro, Joana Vasconcelos consegue conjugar as duas últimas, sem se afastar da primeira. Atavios pouco urbanos a que nos prendemos são eles, para além do crochê, também figuras de loiça. A artista já nos habituou a trazer a público o universo privado, dando visibilidade a objectos ou práticas do mundo globalizado, usando assim tampões, panelas, garfos ou garrafas de vidro. Com a utilização das faianças de Rafael Bordalo Pinheiro como *ready-made*, acaba por colocar a esfera pública no universo privado, aludindo ao consumo de *bibelots* relativos a determinados animais, que ela própria faz questão de naperonizar (Figura 1). Esse termo que inventa traduz o acto de revestir, forrar

objectos para embelezá-los ou preservá-los, como se tal gesto proporcionasse um sentimento de conforto: uma maneira portuguesa de dependência a determinadas coisas que nos fazem sentir melhor, apesar de não resolvem as nossas vidas (Cabral, 2010:150). É esse gesto que coloca em destaque a utilização da obra de Rafael Bordalo Pinheiro, porque a artista sabe, tal como o ceramista sabia, que ao proteger animais através da sua arte, tal não impede os seus maus-tratos (apesar de delatá-los). A nova estética serve de alerta para uma realidade menos bela, pois ficamos sem saber o que pensar da nossa condição.

É o gesto de naperonizar que conjuga a produção em série com a produção artesanal, na obra de Joana Vasconcelos. Esse processo é também, em si, uma ânsia incontida que destaca uma aproximação ao ceramista que a mesma venera. Ao contrário do que diz sobre a sua obra, “*quando pego nos objectos não os transformo, utilizo e massifico. O pequeno toque é o que faz as pessoas darem-lhe outros significados*” (Nobre, 2007), aqui Joana Vasconcelos pega e transforma, sem massificar. O pequeno toque é, neste caso, uma pequena contradição, pois a subtileza de escolher padrões específicos para determinados animais, revela uma atitude deliberada na caracterização da sua personalidade (Cabral, 2012:264). Por usar uma técnica artesanal, o crochê, cada obra acaba por ser ligeiramente diferente da anterior. Que diferenças identificamos nos lobos *Garibaldi* (2012), *Rabelais* (2011) ou *Blue Night* (2008), todos eles resultantes da naperonização de peças de faiança idênticas? Conceptualmente poucas, mas analisadas à lupa, mais do que as que conseguimos identificar entre *Marilyn* (2009) ou *Dorothy* (2007), sapatos-esculturas feitos de tachos, obras 100% reprodutíveis. No crochê, diz-nos Joana Vasconcelos, “*há peças que têm uma forma estranha, portanto até na forma podem ser diferentes*” (Cabral, 2010:238).

O acto de cobrir a crochê não dissimula apenas, mas transforma verdadeiramente a peça original, sem no entanto encobrir a sua origem. É talvez esse o motivo pelo qual esta vertente da sua obra não tenha estado presente na sua retrospectiva Sem Rede (2010) no Centro Cultural de Belém. A esse respeito, “*a exposição teve todo o cuidado com a organização e com a escolha das peças (...) [e com] a opção de excluir as obras em crochê*” (Bieger, 2011:72). Por outro lado, se os objectos não se transformam em obras de arte, o que se altera é a forma como os vemos, como se lhes déssemos a oportunidade de terem um novo uso (Nobre, 2009:33-34), e aqui Joana Vasconcelos incute-nos, sem dúvida, essa necessidade de releitura dos mesmos. Pensemos em Rafael Bordalo Pinheiro e na técnica magistral da sua arte, revelada pela superfície do vidrado, realista e vibrante, dando «vida» aos animais que molda em cerâmica. Por que os cobre então Joana Vasconcelos? Julgamos que os detalhes são suprimidos para darem lugar de destaque à forma, reciclando a necessidade de criticar actos sociais que nunca deixaram de existir.

A aparência das obras naperonizadas assemelha-se àquela das obras marcadamente exuberantes, em que “*Joana Vasconcelos opta pelo oposto da beleza ou da bela aparência, reivindicando, ao fazê-lo, uma estética da fealdade*” (Vasconcelos & Lageira, 2007:27). Atrai-nos, desse modo, ao consumismo de algo que tem realmente valor: objectos que representam coisas que não conseguimos controlar (Almeida, 2008:36), mas que insistimos em dominar — reproduzindo assim a postura acutilante e certeira que o ceramista teve perante a sociedade da sua época.

Esta questão do domínio, revelada através do croché, está, na obra de Joana Vasconcelos, intimamente relacionado com a sua crítica ao feminismo, embora a artista acabe por, em alguns momentos, apoderar-se dele, quando, na obra *Super Napron* (2005) reveste (subliminarmente) um homem a croché. Esse poder, de quem subjuga outro ao seu desígnio, pode também ser interpretado como maternal, transposto para a protecção dos animais que atacamos. Assim, tanto as loiças como os bordados que são hoje obsoletos, parecem afinal ser reveladores de determinada inteligência e saber técnico. A própria artista interroga-se sobre o poder do croché, dizendo: “*Comecei por explorar esta técnica usada pelas mulheres sempre em bordadinhos e questionei-me: por que razão este material, pouco nobre, não pode ganhar nobreza?*” (Rodrigues, 2009:50).

Contudo, o objectivo de Joana Vasconcelos em “*trasladar a low culture à high culture, ligando uma coisa banal, quotidiana e sem valor, ao conceito de escultura contemporânea*” (Rúbio, 2007:45) é, no caso da adaptação das obras de Rafael Bordalo Pinheiro, redundante, pois as peças desse artista eram mais do que simples peças decorativas. Aqui não é a nossa cultura, expressa através da moda (acto de vestir) que está em destaque, mas é a que nos toca através da cerâmica: aquilo que faz realmente parte da nossa identidade revela-se na contribuição de Rafael Bordalo Pinheiro (Bieger, 2011:66). O trabalho feminino de outrora, nomeadamente o de bordar, era uma forma de expressão dentro de casa, traduzindo uma produção intimista de mulheres que poucas hipóteses tinham de se expressarem socialmente. No entanto, as peças que revestem as cerâmicas são compradas nas feiras, podendo ser reproduções de motivos veiculados por revistas, porque o croché é, afinal, uma técnica global. A biblioteca têxtil do *atelier* de Joana Vasconcelos, organizada por caixas etiquetadas por cores e tipos de materiais, condiz com a diversidade de figuras de cerâmica à espera de serem revestidas, e por momentos esquecemo-nos que estamos num atelier de uma escultora (Cabral, 2010: 164). Estará a artista a apegar-se a atavios pouco urbanos, mas que a fazem sentir-se melhor?

Conclusão

Nas fronteiras indefinidas da arte contemporânea podemos usar o *ready-made*, incorrer na facilidade da técnica, incutir a originalidade através de uma

roupagem. O papel da criatividade na arte contemporânea está, repetidamente, na reciclagem de ideias e materiais pré-concebidos. Assim, as fronteiras daquilo que é autoral ou copiado, reconvertido ou transformado, parecem estar patentes numa abordagem de curadoria, aqui explorada por Joana Vasconcelos. A relação «à flor da pele» pode ser também uma relação à flor da nossa pele, enquanto artistas, de encontrarmos um caminho na arte.

O croché inverte a crítica social, relativamente à época de Rafael Bordalo Pinheiro. O papel masculino, da protecção, foi substituído pelo feminino, maternal. É novamente uma crítica ao feminismo, habitual em Vasconcelos, mas com âmago de crítica ao sistema social em que vivemos, e não como crítica ao feminismo em si. Por outro lado, na relação «à flor da pele» com Rafael Bordalo Pinheiro, Joana Vasconcelos revela-se, tal como ele, em Zé Povinho. O ceramista, embora não se identificando com a estatueta, faz parte do universo a que ela alude. Igualmente, numa relação de amor-desamor, Joana Vasconcelos leva as cerâmicas naperonizadas a Versailles, fazendo-nos novamente a caricatura: mostrando que continuamos pitorescos, mas iguais a nós próprios. E a relação de «co-autoria» entre Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro é assim... desvendada.

Referências

- Almeida, J P (2008) 'Não Conheço Ninguém Como Eu', ARTES & LEILÕES, Artes & Leilões, Sociedade Editorial S.A., Lisboa, ISSN 1646-8139, 10 (Set), pp.34-37, 4p.
- Bieger, I (2011) *Paradigmas do Feminismo e da Educação pela Arte: O Caso Joana Vasconcelos*. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Cabral, A. (2010) *Moda e Obra de Arte Contemporânea: Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos*. Mestrado. Faculdade de Arquitectura da Univ. Téc. de Lisboa.
- Cabral, A. (2012) 'Joana Vasconcelos: Contaminações entre Escultura e Moda', *Revista Estúdio*, vol.5, pp.260-268. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Cunha, N (2005) 'Joana Vasconcelos', DOMINGO MAGAZINE, suplemento do Correio da Manhã, Presslivre S.A,
- Lisboa, 9493 (22 de Maio) pp.28-34, 7p, acedido a 15/03/2009, <www.joanavasconcelos.com>.
- Nobre, S (2007) 'Lugar de Passagem', TABU, suplemento do semanário Sol, Newshold S.A, Lisboa, (24 Fev) 3p., acedido a 15/03/2009, <www.joanavasconcelos.com>.
- Nobre, S (2009) 'Ninguém me Leva a Sério', TABU, Newshold S.A., Lisboa, 121 (3 Jan) pp.32-38, 7p.
- Rodrigues, C S (2009) 'Joana Vasconcelos, Quinze Anos a Trabalhar', NOTÍCIAS MAGAZINE, suplemento do Diário de Notícias, Controlinveste Media SGPS, S. A., Lisboa (Mar) p.50, 1p.
- Rubio, A P (2007) 'Do Micro ao Macro e Vice Versa', in: Adiac Portugal: Corda Seca, Joana Vasconcelos, pp.38-61.
- Vasconcelos, J & Lageira, J (2007) *Joana Vasconcelos*, Adiac Portugal: Corda Seca, Lisboa.

El universo fantástico de Sara Ramo

MARÍA BETRÁN TORNER

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

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

Resumen: Este artículo se centra en el fantástico universo planteado por Sara Ramo en varios de sus trabajos fotográficos, en los que el disfraz animal constituye un recurso fundamental con el que esta artista reflexiona sobre los gestos, actitudes y comportamientos que forman parte de nuestra propia cotidianidad.

Palabras clave: arte contemporáneo / disfraz animal / cotidianidad / fantasía.

Title: *The fantastic universe of Sara Ramo*

Abstract: *This article is focused on the fantastic universe that Sara Ramo presents on her photo works, where her animal disguise is the main resource through which the artist reflects on the gestures, behaviours and attitudes that take part of everyday life.*

Keywords: *contemporary art / animal disguise / daily life / fantasy.*

Introducción

En este artículo se plantea una reflexión sobre la complejidad del ser humano a través de dos series fotográficas de la artista Sara Ramo, cuya sencillez e inocencia, enfatizada por los escenarios que en ellas propone, y el uso del disfraz animal, contrasta con el sentido que de ellas subyace. Nacida en Madrid en 1975, y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, esta artista multidisciplinar desarrolla la mayor parte de su obra entre España y Brasil, y ha expuesto gran parte de ella en la Bienal de Venecia y Photoespaña.

Con respecto a la estructura o metodología a seguir, se comienzan planteando los aspectos fundamentales comunes a las dos propuestas de Sara Ramo que son aquí objeto de interés, para a continuación pasar a analizar, por separado, cada una de ellas. Desde esta perspectiva, la ambigüedad y el disfraz animal constituyen aspectos comunes a estos dos proyectos fotográficos, en los que

cabe destacar el ingenioso uso que Sara Ramo hace de materiales totalmente caseros y sencillos, ya que se trata de dos series que, como si de cuentos fantásticos se tratara, se mueven entre la realidad y la ficción, y para las que basándose en determinados gestos, actitudes y comportamientos propios de la vida cotidiana, y en las similitudes que observa entre el ser humano y el animal, utiliza la singularidad estética que ofrecen los distintos disfraces animales para plantear determinados aspectos característicos del ser humano.

La primera serie, *Fantástico Universo* (2004), se constituye de seis imágenes fotográficas, realizadas en espacios interiores, y de forma secuencial, en las que Ramos aparece disfrazada e imitando los gestos y posturas de diversos animales como es el pato, el conejo, el burro o el gato. Sin embargo, y tal y como se ha comentado anteriormente, dichos disfraces se mueven en la ambigüedad entre lo animal y humano, pues aunque las distintas poses que adopta son fácilmente reconocibles como humanas, de ellas se desprenden ciertos rasgos característicos del animal al que interpreta, lo que induce al espectador a reflexionar sobre los posibles aspectos comunes a ambos. A su vez, Sara acompaña estas imágenes de unos breves textos en los que se explican algunas de características fundamentales de cada uno de los animales representados, con los que logra enfatizar el carácter animal de las escenas.

En el caso del pato, Sara Ramo, vestida con pantalones, camisa amarilla, y unas aletas de buceo, asume una actitud que, como se ha comentado anteriormente, a la vez que humana desvela, de forma cómica, los rasgos del animal que interpreta. Otro de los animales escogidos por Ramo es el gato, para el que propone una vestimenta que, de nuevo, a la vez que cotidiana, ayuda al espectador a identificar fácilmente a este animal: ropa de color blanco, un peinado de dos moños a modo de orejas, un rabo de tela, y una actitud y pose que de nuevo, aunque muy humana, se identifica fácilmente con la pose de este animal.

En la tercera escena de la serie, Sara Ramo insinúa ser un conejo, otro de sus animales preferidos que interpreta con la simple actitud y posición, sentada de espaldas a la cámara, y con un pompón blanco en forma de rabo.

También incluye el asno, animal que propone por medio de un ingenioso disfraz, consistente en unos leotardos, camisa del mismo tono, y dos bases de cafetera en sus manos, cuya forma hace la vez de pezuñas, y que confieren a su representación del mismo carácter humorístico y ambiguo que los casos anteriores.

Para la quinta escena de la serie Ramo interpreta a un perro situado en un balcón, de nuevo con la actitud y pose propia de dicho animal, y con un jersey y pantalón de tono marrón, un gorro, y el pelo recogido en dos coletas que simulan ser sus orejas, aludiendo así de nuevo al doble carácter humano-animal de este personaje.



Figura 1, 2, 3 y 4 · Disfraz de pato (1); disfraz de gato y de conejo (2 y 3); disfraz de asno (4); Serie *Fantástico Universo*, Sara Ramo (2004). Fuente propia.

Figura 5 · *La escuela de los animales o el juego de los siete errores*, Sara Ramo (2006). Fuente propia.

Queda hablar de la musaraña, que es el disfraz más conceptual de todos, y para el que Sara, simplemente, fotografía una habitación con estanterías vacías, aludiendo así al minúsculo tamaño de este animal.

Se trata de una serie en la que a la vez que se observan ciertas referencias o similitudes con las fábulas y cuentos infantiles, de ella se traslucen cuestiones pertenecientes a la propia condición humana.

En este sentido, el segundo de sus proyectos fotográficos a comentar es el de *La escuela de los animales o el juego de los siete errores* (2006), constituido de seis escenas de espacios interiores, protagonizadas por diferentes personas parcialmente disfrazadas de animal y, como en el proyecto anterior, adoptando una determinada postura ambigua entre ambos, ya que llevan a cabo la representación de unos actos humanos cotidianos, que a su vez están relacionados con

una determinada característica animal. En este caso se trata de unas escenas de carácter lúdico, agrupadas de dos en dos, e idénticas en apariencia, en las que Sara Ramo propone pequeñas modificaciones que el espectador debe averiguar: en las dos primeras imágenes de la serie, aparece un grupo de personas disfrazadas con máscaras y unos sencillos atuendos realizados de materiales como papel, tela o cartón, y a través de los que representa diferentes partes animales como las patas de un pájaro, o la cabeza de un cerdo, un cocodrilo, o un caballo.

En las siguientes dos escenas, Sara propone un espacio decorado a modo de establo en el que aparecen dos figuras, una sentada, y la otra de pie entreabriendo una puerta, ambas vestidas de negro, y con unas máscaras de oveja y zorro que en la segunda de las imágenes son intercambiadas.

Y ya en la tercera y última parte de la serie, Ramo plantea otro interior, esta vez lleno de cajas, y con tres protagonistas que de nuevo adoptan una actitud ambigua, entre humana y la naturaleza del animal que representan (un oso salvaje, un oso panda y una gallina), y en el que se transforman por medio de una simple máscara y la postura de su cuerpo.

Conclusión

Se trata de dos propuestas, de recursos estéticos y conceptuales muy similares, y centradas en el disfraz animal, un tipo de disfraz, que en arte actual ha adquirido un sentido simbólico fundamental, y que, al igual que otros muchos artistas, Sara Ramo utiliza para la recreación de determinados personajes, o de una serie de historias, de carácter enigmático y oscuro a la vez que inocente, y a través de las que propone una reflexión sobre aspectos pertenecientes a la propia condición humana.

Referencias

- Abreu Tiago y García Sara, "Entrevista a Sara Ramo. El arte es cambiar el camino", en *Revista Claves de Arte*. Recuperado el 28 de octubre de 2012 de: <http://www.revistaclavesdearte.com/reportajes/20487/Entrevista-a-Sara-Ramo>
- Olivares Rosa, "Sara Ramo", en *Exit: imagen y cultura* [núm. 33]. *Érase una vez / Once upon a time* Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril 2009.
- Ramo Sara (2006), *La escuela de los animales o el juego de los siete errores*. Recuperado el 28 de octubre de 2012 de: <http://www.elbasilisco.com/ramo/ramo.htm>
- Textos extraídos de la exposición realizada por Sara Ramo en el Jardín Botánico de Madrid, entre el 3 de junio y el 26 julio del 2009, e incluida en *Photoespaña*, Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales.

Vari Caramés. Derivas

ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY

España, artista visual. Licenciado en Bellas Artes y Master Universitario en Arte Contemporáneo. Investigador propio de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

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

Resumen: Partiendo de un inicio como fotógrafo amateur en los años 80, la obra de Vari Caramés (Ferrol, 1953) entra de forma progresiva en el campo del arte contemporáneo. Para que esta entrada se produzca, la obra fotográfica debe ajustarse a las condiciones que para ésta se establecen en dicho campo. Vari Caramés no planea esta entrada, por lo que su posición en este campo no ha alcanzado el máximo valor posible, pero ésto le ha permitido más libertad en su producción.

Palabras clave: Vari Caramés / fotografía / campo del arte contemporáneo.

Title: *Vari Caramés. Drifts*

Abstract: Starting as an amateur photographer in the eighties, the work of Vari Caramés (Ferrol, 1953) were progressively introduced in the field of contemporary art. To complete this introduction, it's necessary to adjust the photographic work to the stipulated standards in this field. Vari Caramés didn't planned this introduction, so his position didn't became the best possible in the contemporary art field, but this means more freedom in his production.

Keywords: Vari Caramés / photography / contemporary art field.

Introducción

Vari Caramés nace en Ferrol en 1953, comienza su actividad como fotógrafo amateur en los años 80 y desarrolla una trayectoria que se irá introduciendo de forma gradual en el campo del arte contemporáneo. Repasaremos brevemente esta trayectoria, en paralelo a algunas notas contextuales.

Derivas

Vari realiza su primera exposición fotográfica en el pub coruñés O Patacón (1980) donde trabaja hasta su cierre en 1993.

En el Patacón se reúnen personas vinculadas al ambiente cultural coruñés (Seoane, 1994: 89-90), algunas de las cuales estaban comenzando una actividad fotográfica desvinculada de las antiguas agrupaciones. Si en aquellas se entendía la fotografía como una forma de ocio cultivado, fuertemente regulado y con vocación competitiva, los nuevos fotógrafos van a entenderla como una

creación de autor. Este grupo se presentará bajo el título de *Novos Fotógrafos Coruñeses* en dos exposiciones celebradas en A Coruña en los años 1982 (edificio A Terraza) y 1984 (Sala de Exposiciones del Concello), llegando la segunda al Centro Cultural Conde Duque de Madrid. De los numerosos participantes, serán el propio Vari y Manuel Vilariño los que mantengan una presencia más continuada hasta hoy en el contexto del arte contemporáneo. Más vinculados a otros contextos profesionales estarán Xurxo Lobato, Xosé Abad, Xoan Piñón, Xulio Correa o Juan Fernández.

Son características de los fotógrafos de esta generación una formación fotográfica autodidacta y el desempeñar múltiples papeles dentro de las actividades que desarrollan (Fontcuberta, 2004:69). Ejemplos en nuestro caso son Xosé Abad, editor de la revista especializada en fotografía *40x50* (1985-87) y responsable de la fotogalería EAF (A Coruña, c.1988) o Manuel Vilariño, responsable de la galería Cuartoscuro (Ferrol, 1982-84) y presidente de la refundada Sociedade Fotográfica Coruñesa (1984). Vari Caramés participará en estas iniciativas, además de colaborar en la organización de las muestras de los *Novos Fotógrafos* desde su posición estratégica en el Patacón.

Algunos de los *Novos Fotógrafos*, Vari Caramés incluido, participan en actividades fotográficas organizadas por asociaciones culturales de la ciudad como el Ateneo o la Asociación Cultural O Facho y exponen en algunas galerías efímeras como Photocopy o Finis Terreae. En lo que se refiere a las iniciativas municipales, cabe destacar la programación del Kiosco Alfonso. La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con sede en A Coruña desde 1982, tendrá también gran implicación con la actividad fotográfica de la ciudad, coincidiendo con la etapa de José Antonio Alonso como vicerrector. Su papel será clave también en el evento de visibilización de la nueva cultura y arte gallegos que fue la *Semana das forzas atroces do noroeste* (Palacio de la Magdalena, Santander, 1986), en el que también participa Vari.

El ambiente fotográfico gallego de los 80 no se reduce al coruñés y, de hecho, la Fotobiennial que comienza en Vigo en 1984 será el evento fotográfico gallego que alcance mayor visibilidad exterior. Vari Caramés no participará en la primera edición (1984) pero sí en la segunda (1986), siendo el único fotógrafo gallego en la sección *Vigovisións*. Disfrutará también de una de las primeras becas que la Fotobiennial convoca a partir de 1992 y el Centro de Estudios Fotográficos, entidad responsable de la organización, le editará un libro monográfico en 1989.

Entre el final de los 80 y principios de los 90, la posición de Vari Caramés en los circuitos de las artes plásticas se irá afianzando y participará en exposiciones de ámbito nacional e internacional como las colectivas *Antropología e memória. Visão actual da arte galega* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,



Figura 1 · Retrato de Vari Caramés. Tizón (2012).

Figura 2 · Catálogo de exposición *Novos fotógrafos coruñeses* (1982) A Coruña: Concello da Coruña.

Figura 3 · Manuel Vilariño (1984): Vari Caramés en el montaje de su exposición individual en la galería Cuartoscuro (Ferrol, 1984). Fotografía polaroid, 10,5 × 9 cm. Cortesía de Vari Caramés.
Apréciese el entonces habitual formato de marcos de exposición estandarizados.

1987), *Ateliers: Roma — Compostela* (Museo do Pobo galego, Santiago de Compostela, 1989), *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990* (MNCARS, Madrid, 1991) o la individual en la *Sala Minerva* (*Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1989). En este afianzamiento de su carrera artística hay que ver un progreso de la misma pero también un síntoma de que se comienzan a estabilizar un sistema del arte en el que ésta puede integrarse.

Caracterizar una cultura española en la que la fotografía estaba empezando a encajar es algo que excede el ámbito de esta conferencia pero puede señalarse que uno de sus rasgos clave es la institucionalidad (Marzo, Jorge Luis y Badía, Tere, 2006; Ramirez, Juan Antonio, 2010; Subirats, Eduardo, 2002 ;VVAA, 2012). Solo apuntaremos que la cultura visible en España desde la transición está directamente vinculada al nuevo entramado institucional democrático que la apoya y promociona pero que, al tiempo, establece los límites de lo posible: será una *cultura del consenso*, de negación del *conflicto pasado* y de todos los conflictos presentes. La fotografía española de los 80 se unirá a esta aparente *placidez* y acogerá aquella versión de la *posmodernidad* que Hal Foster definirá como conservadora o reaccionaria (Foster, 2006: 12). Si en España el posmoderno es un *estilo* (o un individuo vestido *a la moda*), en la fotografía española, Ouka Lele será el paradigma de *posmodernidad*.

A pesar de la supuesta efervescencia cultural, Vari Caramés comienza su actividad en un contexto y momento en que no existía la oportunidad de profesionalizarse artísticamente (mucho menos haciendo fotografía). Las vías posibles eran la fotografía profesional instrumental o la fotografía aficionada. Viviendo de su trabajo en el Patacón, la fotografía de Vari comienza en la fotografía *amateur* pero también con una reivindicación del *amateurismo* que mantendrá hasta hoy (Vari Caramés, entrevista 2011-12-27).

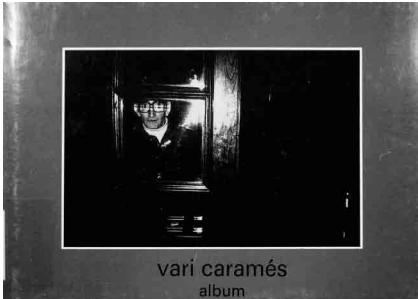
Sus fotografías en blanco y negro de los 80 están muy próximas a lo que entendemos por instantánea: recortan y capturan un momento concreto en un lugar determinado, sin manipulación de la escena. Esto puede acercarle a los planteamientos de su admirado Cartier-Bresson pero, si el *instante decisivo* de Bresson aspira a ser la captura de un fragmento significativo de la realidad en un momento preciso, lo que captura Vari son sensaciones, notas sobre una experiencia apegada a lo cotidiano pero que se mueve entre lo sensorial y lo imaginario.

Con más componente de misterio en su trabajo en blanco y negro y con resultados más plásticos en su fotografía de color, este juego en el que la imagen oscila entre la imaginación y la realidad se mantiene a lo largo de toda su trayectoria, que se define por una continuidad casi orgánica. Hablamos de un trabajo que no evoluciona en un sentido lineal o histórico, sino en un sentido acumulativo: los nuevos temas y recursos se van sumando sin que esto suponga un



Figura 4 · Portada del Cuaderno de Cultura del diario La Voz de Galicia (1986-08-18). En la imagen (no firmada), Vari Caramés muestra una de las fotografías con las que participa en la *Semana das forzas atroces do noroeste* (Palacio de la Magdalena, Santander, 1986).

Figura 5 · Vari Caramés: *Album* (1989) Primer libro monográfico dedicado al trabajo de Vari Caramés.



vari caramés
album

abandono de los antiguos. Vari no dejará de revisar imágenes o series antiguas, siguiendo conexiones intuitivas, avanzando y retrocediendo en un espacio *imaginario* en el que todos los elementos están conectados entre sí e con la realidad cotidiana pero filtrada con cierta calidez.

El cierre del Patacón en 1993 supone el paso a la dedicación plena de Vari Caramés a la fotografía. Esta dedicación, su progresivo afianzamiento dentro de los circuitos artísticos y el paso a la fotografía de color pueden entenderse como aspectos de un mismo proceso.

Con el paso al color Vari deja de hacer sus propias copias y el trabajo con un laboratorio industrial permitirá también un progresivo aumento de tamaños. Estos cambios no modifican su poética pero contribuirán a dar a su trabajo las condiciones necesarias para ser totalmente admitido en un campo del arte contemporáneo que, a nivel gallego, tiene su punto álgido de creación de infraestructuras en la década de los 90 y principios de la siguiente: El CGAI (creado en 1989) abre las puertas de su sede coruñesa en 1991, el CGAC (Santiago de Compostela) lo hará en 1993, el MARCO (Vigo) en 2002 y la fundación Luís Seoane (A Coruña), creada en 1996, abre su sede actual en 2003.



Figura 6 · Yolanda Alonso (s.d.), *Posmodernos*. Dibujo reproducido en Alonso, Emilio (2011) *Vigo a 80 revolucións por minuto. Unha crónica da movida*. Vigo: Xerais. p. 346.

Figura 7 · Vari Caramés (1982), *Equilibrio*. Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm.



La confirmación y afianzamiento definitivo de Vari Caramés dentro del campo del arte contemporáneo vendrá con su exposición individual en el CGAC (Caramés, Vari, 2001). ¿Cuálessón las características que hacen que un trabajo que había surgido como fotografía *amateur*, sea aceptado dentro del campo del arte y sus sistemas de valor?. Anotamos de modo esquemático alguna de las posibles:

Voluntad de autoría: Aunque reivindique el *amateurismo*, Vari se mueve dentro del paradigma de la fotografía como *creación subjetiva*.

Vari Caramés no llegará a profesionalizar su actividad fotográfica, si bien algunos trabajos fuera del campo del arte (valorados negativamente dentro del mismo) han podido suponer un lastre en el avance de su carrera artística.

Vari tendrá exposiciones individuales en el Centro Cultural Torrente Ballester, Ferrol (2003), Pazo da Cultura de Pontevedra, Centro Portugués da Fotografía (Porto) y Sala La Llotgeta (Valencia) (las tres en 2004), en la Fundación CaixaNova de Vigo y Pontevedra (2007) y una gran retrospectiva en la Sala Rekalde (Bilbao, 2012) pero, a nuestro juicio, ninguna de ellas superará el hito de la citada exposición individual en el CGAC (2001).

Al alejarse de la fotografía documental *clásica*: realizar imágenes *atemporales* y no descriptivas pero, sobre todo, de grandes formatos en color, Vari se distancia de la pequeña fotografía documental en blanco y negro, aún bastante denostada en el campo del arte contemporáneo.



Figura 8, y 9 · Izquierda: Vari Caramés (1986), *Sen título* (serie A movida viguesa). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Derecha: Vari Caramés (1996) *Sen título* (serie Visión animal). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm.

Figura 10, 11 y 12 · Vari Caramés (1986-1990), imágenes de la serie *Nadar*, constituida por fotografías tomadas entre 1986 y 1990 con una edición en 2010 en la que se recuperan negativos utilizados en los 80 y algunos inéditos. En la serie se combinan blanco y negro y color, así como diversos acabados gráficos (bromuro, duraflex, inyección de tinta...). De izquierda a derecha: Vari Caramés (1986), *Sen título*. Gelatino bromuro al selenio, 40 x 30 cm. Vari Caramés (2000), *Natación*. Color kodak duraflex, 60 x 60 cm.; Vari Caramés (1994), *Salto de trampolín*. Gelatino bromuro al selenio, 60 x 50 cm.

Los referentes de Vari pertenecen al campo artístico. Podemos situarlos en el citado Cartier-Bresson, el tono lúdico de Jacques Heri Lartigue o la capacidad de sugerencia de Robert Frank; pero el espectador puede ver referentes más pictóricos (cercanos al impresionismo). Esta identificación con referentes cercanos a la *historia del arte* beneficia el posicionamiento del trabajo de Vari en este campo.

La forma intuitiva de trabajar de Vari implica otra elección no estratégica: renunciar a un discurso paralelo a su obra. El discurso intelectualizado por parte del autor u otros agentes legitimados incrementa la valoración de un trabajo dentro del campo del arte contemporáneo y su ausencia puede rebajar esa valoración.

Conclusión

Las reglas no escritas del campo del arte afectan a la posición que en él pueden alcanzar los artistas. Aún en el caso de que el artista diseñe una estrategia dentro

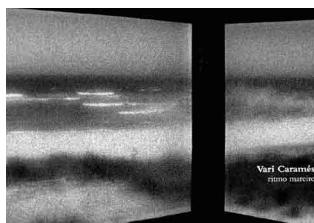


Figura 13 · Vari Caramés (1995), *A ponte*. Color kodak duraflex, 50 × 80 cm. La primera fotografía en color que Vari Caramés muestra en exposición (Urbe-Natura-Cosmos, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1995).

Figura 14 · Vari Caramés (1997), *Autorretrato*. Gelatino bromuro al selenio, 60 × 50 cm.

Figura 15 · Caramés, Vari (2012), *Ritmo Mareiro*. [catálogo de exposición, Bilbao: Sala Rekalde, A Coruña: Kiosco Alfonso]. Madrid: Ediciones del Limón.

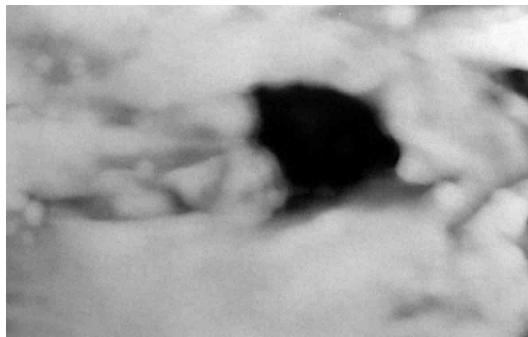


Figura 16 · A. Iglesias (c.2006), Vari Caramés en el montaje de la exposición *Escenarios* (Casa de la Imagen de Logroño, c.2006). Nótese el aumento de tamaños respecto de la imagen del montaje en la sala *Cuartoscuro* que se ha mostrado más arriba.

Figura 17 y 18 · Derecha: Vari Carames (1986), *Un cortao*. Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm.; Derecha: Robert Frank (c.1958), *Restaurant*.

Figura 19 · Vari Caramés (1995), *Nadador*. Color kodak duraflex, 78 × 20 cm.

de ese juego, su margen de movimiento es limitado. En el caso de Vari Caramés ni siquiera existe tal estrategia, como tampoco ha planificado en el desarrollo estético de su trabajo. Este *optar por la deriva* (estética y profesional) ha podido suponer tanto un valor como un *handicap* para su posicionamiento en el campo del arte contemporáneo y/o en una cultura española aún más condicionadora.

Valga decir: las *derivas* de Vari Caramés han podido suponerle menos reconocimiento pero más libertad.

Referencias

- Caramés, Vari (1982), *Equilibrio*. Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.131.
- Caramés, Vari (1986), *Sen título* (serie *A movida viguesa*). Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.126.
- Caramés, Vari (1986), *Sen título*. Gelatino bromuro al selenio, 40 × 30 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.52.
- Caramés, Vari (1986), *Un cortao*. Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.144-45.
- Caramés, Vari (1994), *Salto de trampolín*. Gelatino bromuro al selenio, 60 × 50 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.48.
- Caramés, Vari (1995), *A ponte*. Color kodak duraflex, 50 × 80 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.158.
- Caramés, Vari (1995), *Nadador*. Color kodak duraflex, 78 × 20 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.46-47.
- Caramés, Vari (1996) *Sen título* (serie *Visión animal*). Gelatino bromuro al selenio, 50 × 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.72.
- Caramés, Vari (1997), *Autorretrato*. Gelatino bromuro al selenio, 60 × 50 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.115.
- Caramés, Vari (2000), *Natación*. Color kodak duraflex, 60 × 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.55.

Processo e Concepção Escultórica — a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Fayo

RAQUEL PELAYO

Portugal, artista visual. Doutorada em Ciências da Educação, mestre em História de Arte, licenciada em Artes Plásticas — Pintura. Professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e investigadora no i2ads — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da mesma Faculdade.

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

Resumo: A partir de cinco desenhos preparatórios de Salvador Barata Fayo reflete-se sobre o papel do desenho no processo criativo da escultura.

Palavras-chave: desenho / processo criativo / Barata Fayo / escultura / oficina.

Title: *Process and Conception in Sculpture — Apropos Some of Salvador Barata Fayo Drawings*

Abstract: *Apropos five preparatory drawings of Salvador Barata Fayo considerations are made upon the role of drawing in the sculpture creative process.*

Keywords: *drawing / creative process / Barata Fayo / sculpture / craft.*

Introdução

Neste artigo propomo-nos refletir sobre os modos como o desenho opera no contexto de um processo de criação artística, efetivando uma relação conceitual e oficinais do artista com a sua obra. Para tal, centramo-nos numa série de cinco desenhos do escultor português Salvador Barata Fayo (1898-1990) preparatórios da monumental estátua de bronze de Vímara Peres, obra de 1968 ao terreno da Sé do Porto.

Feyo foi um prolífico escultor, ativo nas décadas de 30 a 60 do século XX. Formado em escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa, foi professor de escultura na Escola de Belas Artes do Porto. Mais do que escultor Feyo foi um

estatuário, tendo produzido obras de grande porte, concebidas para espaços públicos citadinos, motivo pelo qual intensamente terá integrado o desenho no seu processo oficial, tornando o seu caso particularmente útil a uma reflexão sobre o papel do desenho na práxis artística.

Na sua obra, onde se encontram influências tanto da tradição clássica como da idade média, Feyo reinventa formas e volumes por processos de nivelação e/ou acentuação, em exercícios formais que articulam entre si diversos níveis de representação e de abstração, resultando numa figuração modernista de claro cunho pessoal.

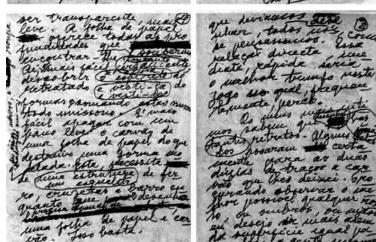
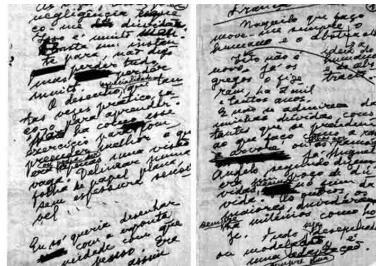
Este artigo desenvolve-se em três partes, onde se discute o uso do desenho no processo criativo do artista. Para tal utilizou-se uma inédita reflexão manuscrita pelo próprio cerca de 1966 em França. Na primeira parte incide-se no desenho como médium para o desconhecido. Numa segunda parte reflete-se sobre a ordem temporal dos processos físicos e cognitivos em jogo. Por fim, verifica-se como os dispositivos oficiais tão distintos do desenho e da escultura se completam harmoniosamente. Conclui-se com enunciação das propriedades do desenho que servem o desenvolvimento do processo criativo.

1. Do Exercício da Dúvida

Naquilo que faço move-me sempre o humano e o abstracto... Isto não é novo, já os gregos o fizeram há 2 mil e tantos anos. E não se admirem das minhas dúvidas, constantes que se prendem ao que faço como a raiz à árvore ou as folhas aos ramos. Já Miguel Ângelo, segundo dizem, era um poço de dúvidas mesmo no fim da vida. Os outros, os maiores duvidaram sempre há milénios como hoje. Tudo, seja desenhado ou modelado é sempre uma adaptação. Às vezes, talvez por negligência, esqueço-me de duvidar. Isso é muito mau. Basta um instante para, não digo perder tudo, mas perder muito. (Feyo, s.d.).

Nestas notas pessoais, Feyo já sexagenário reflete sobre o seu processo criativo e de como este se estrutura a partir do ato de duvidar, ou seja, de uma procura sistemática do novo, do desconhecido, que caracteriza um processo aberto de resolução de problemas em pleno exercício da criatividade. O problema eternamente em resolução, que despoleta esta reflexão é o da exploração dum jogo formal entre o esquema mental abstrato, de cariz proposicional (o abstracto) e a riqueza de um realismo proveniente da plena experiência sensorial do mundo (o humano).

Na série de desenhos para a estátua de Vímara Peres podemos observar cinco momentos dessa luta contra o estereótipo ou solução fácil. O uso de carvão e escala do desenho (cerca de 70x50) propiciam o fazer e o desfazer da imagem,



Figuras 1 e 2 · Vista frontal e lateral da estátua de Vímara Peres no terreiro da Sé, Porto, Portugal (s.d.).

Figura 3 · Barata Feyo (1968), *Sem Título* (fig. 1), Carvão sobre papel, 70 x 50 cm, Coleção João Barata Feyo.

Figuras 4 · Manuscrito de Barata Feyo (cerca de 1966), sferográfica verde sobre papel A4. Coleção João Barata Feyo.

assim como a sua realização em gestos largos e manchas nebulosas que exibem apagamentos a pano ou à mão e alternativas de posições dentro do mesmo desenho que revelam a sistemática insatisfação, a procura de outras soluções alternativas e mais justas. Por detrás do último desenho encontra-se, de seu punho, um comentário “muito igual ao Dórdio Gomes” que demonstra, mais uma vez, sua insatisfação, seu duvidar sistemático e sua exigência criativa.

De uns desenhos para os outros observam-se figurações alternativas que ensaiam a posição do cavalo e a pose do cavaleiro, o nível e lugares do realismo e do abstrato (entre as figuras, as texturas ou os adereços) e ainda as linhas de força da composição, crescentemente triangular, que se parecem afirmar pela posição da capa, elemento que na estátua final quase desaparece cedendo sua função compositiva ao expressivo erguer do braço do herói.

Nestes desenhos o braço sofreu várias alterações em termos de ser mais ou menos fletido e, só naquele que supomos ser o último desenho (Figura 8) do conjunto, o braço projeta-se para cima, num movimento de acentuação da verticalidade do conjunto, “aguentando” a nova posição do observador que o desenho adota, já não lateral mas de cima para baixo, vista a figura a dois terços por trás. Aqui, a mão que apenas segurava o estandarte/lança ergue-se, já este não cabendo na folha de cartão, fornecendo atitude e significado à figura do herói histórico anterior à nacionalidade.

O cavalo, agora parado, cede protagonismo ao gesto do cavaleiro, sublinhando-o ao cumprir agora, de patas bem estendidas, o papel de base da piramidal da composição tridimensional. Do lado inverso do cartão deste desenho encontra-se uma nota escrita que reforça esta interpretação “+ alto só em cima e em baixo”.

Neste poderoso desenho (Figura 8), através do qual o artista cria/descobre a formalização da ideia para a estátua, as poses e gestos das figuras representadas, desprovidas de qualquer detalhe ou adereços, encontram harmonia com a composição das massas e definem uma linha estruturante de força ascendente que contraria com graciosidade o pesado volume do cavalo, providenciando simultaneamente justo e expressivo significado iconográfico à obra.

2. Do Tempo Cognitivo e do Tempo Operativo

O desenho, especialidade que tantas vezes pratico, faço-o para aprender. Não há como esse exercício para compreender melhor o que era, ou podia ser, uma visão vaga. Delinear numa folha de papel plana sem espessura sensível... Eu só queria desenhar com a espontaneidade com que penso. Era assim que devíamos desenhar, todos nós, como se pensássemos. Essa relação directa, imediata, rápida, seria o melhor trunfo neste jogo, no qual frequentemente perco (Feyo, s.d.).

Com a lucidez que só a experiência diária do desenho traz, Feyo elege como fator mais determinante do desenho a rapidez de execução que lhe é própria. Esta rapidez operativa permite acompanhar o ritmo mais acelerado das operações cognitivas, mesmo quando se trata do mais veloz e impreciso vislumbre. A imediaticidade do desenho permite fixar em imagem rapidíssimas (Pelayo, 2002) momentâneos pensamentos visuais, quase inconscientes, os quais de outra maneira permaneceriam inacessíveis. Ligando espontaneidade e aprendizagem, Feyo valoriza o conhecimento intuitivo e seu papel de relevo na práxis do desenhar.

Por vezes as ideias surgem quando fazemos outras coisas e anotam-se esquissando num qualquer pedaço de papel à mão, dada a premência em não deixar escapar o vislumbre fugidio. Noutras vezes, ou após essa imprecisa ideia inicial, o esboço proporciona o meio para uma procura sistemática e plenamente voluntária de forçar o desenvolvimento das ideias.

A série de desenhos em análise exibe esboços que variam em tempo operativo aproximado de 15' (Figura 3) a 30' (Figura 7) no máximo. O desenho linear pode ter sido abandonado por a figura estar encostada ao lado esquerdo da folha limitando o levantamento da pata do cavalo, mas documenta o arranque linear dos desenhos desta série.

O mesmo ponto de partida é retomado no desenho da figura 5, agora centrado e que, conjuntamente com o desenho seguinte (figura 6), marcam uma primeira fase do processo de conceção escultórico da estátua. Para o artista tratar-se-á de conhecer plenamente o problema, os seus elementos e sua complexidade, onde se oferece possibilidade de detetar padrões ou ligações entre dados. De facto, em quase nada se parecem estes desenhos com o produto final, a não ser o elenco de grande número de elementos que são convocados: um cavalo, um cavaleiro medieval, um pedestal, um terreiro urbano, elmo, espada, malha, capa, arreios e laçarotes numa miscelânea de memórias e reminiscências.

Um segundo grupo que pensamos ser posterior (Figuras 7 e 8) mostra variações na posição de observação da escultura, sempre inserida no espaço urbano, que permanentemente fornece o contexto e escala nos quais ela é pensada. Nestes interessantíssimos dois desenhos tudo muda. É o próprio Feyo quem esclarece a complexidade do processo em jogo quando diz:

Em todas as peças que executei fiz por discernir proporções, por dar densidade aos volumes, grandeza ao conjunto, resistência ao conteúdo e força a uma ideia a que sempre inundei de mim próprio. Nunca me compraz em fazer deformações por capricho, nem tão pouco me contentei facilmente (Feyo, 1956).



Figuras 5 a 8 · Barata Feyo (1968), *Sem Título* (fig. 2; 3; 4 e 5), Carvão sobre papel, 70 x 50 cm, Coleção João Barata Feyo.

No primeiro deles o cavalo estanca e enrigece, os pés do cavaleiro esticam-se numa ordem ao cavalo e o conjunto ganha unidade. Apenas as cabeças das duas figuras continuam a elencar adereços e tudo o resto são sombras desfocadas: tomada de consciência da recusa das hipóteses que se insinuavam nos desenhos anteriores e o assumir desse vazio no qual o desconhecido revela-se, indicando o lugar de novas questões.

No derradeiro desenho insiste-se na posição do desenho anterior para cavalo e cavaleiro e, mudando arrojadamente o ponto de vista, como quem quer ver melhor, resolve-se a posição da cabeça do cavalo e afirma-se o erguer da haste do cavaleiro. O, agora sim, herói lendário estanca-se saudando o pórtico da Sé. Vemos aqui a substituição do negrume anterior por uma luz baixa mas intensa que cria ambiência espacial e representa bem o terreiro da Sé e sua distância à estátua. As grandes questões de conceção da forma da escultura estão resolvidas já que sentido e forma entram, neste vigoroso desenho, em plena sintonia.

3. Do Incorpóreo e do Perene

O desenho consegue ser transparente, mais leve. A folha de papel oferece todas as profundidades que soubermos encontrar-lhe. Portanto aí é mais fácil certamente descobrir o espírito (alma) do retratado e vesti-lo de ossos, nervos e roupa traduzidos em formas e somando estas num todo uníssono. É mais fácil apagar com um pano leve o carvão de uma folha de papel do que destruir uma forma modelada. Esta necessita de uma estrutura/esqueleto de ferro, cruzetas e barro enquanto que o desenho precisa apenas de uma folha de papel e carvão. Isso basta (Barata Feyo, s.d.).

As dificuldades oficiais da escultura e de forma mais acutilante da estatuária são aquelas da qual este meio retira a sua especificidade ou seja o desejo do perene, no sentido de imortalizar e perpetuar algo. Mobiliza para tal os mais duradouros materiais que se caracterizam pelo seu peso, massa e escala. No caso do metal, recorre-se a um material moldável, o barro. Depois faz-se um molde em gesso que servirá para moldar a peça metálica final. Naturalmente que quanto maior a escala da peça mais difícil e complexo se torna o empreendimento e arrependimentos estruturais inviabilizam o processo.

É neste contexto que o desenho, malgrado a sua efemeridade, traz sua quase incorporeidade ao processo e com ela a imediaticidade e a simplicidade que facilita os arrependimentos, as alterações e o lançamento de novas preposições. Sua enorme maleabilidade não se vê limitada, como aponta Feyo, pela sua bidimensionalidade já que esta é passível de ser simulada.

Ao contrário do modelo em escala reduzida, qual bibelot indutor de gigantismo e desmedida proporção aquando da infeliz subida ao pedestal da praça pública (Mendes, s.d.), o desenho permite, como se constata na série de desenhos da estátua de Vímara Peres, conceber a obra considerando o local para onde ela se destina, contemplando desde logo sua escala. Ele permite ainda a criação de um espaço virtual, visualizável de diferentes pontos de vista, que considera estátua e seu entorno, permitindo uma conceção sempre em controlo das questões em jogo na estatuária.

Conclusão

Graças à sua debilidade e simplicidade matérica, o desenho oferece imediaticidade operativa e cognitiva ao processo criativo de resolução de complexidades ou, dito à maneira de Barata Feyeo, ao exercício da dúvida.

Referências

- Feyo, Salvador B. (s.d.) *Naquilo que faço move-me sempre o humano e o abstracto...*
Anotação escrita em papel A4.
Espólio de Salvador Barata Feyeo. Família Barata Feyeo.
- Feyo, Salvador B. (1956) "A exposição da obra do estatuário Mestre Barata Feyeo no museu Municipal de Viana do Castelo"
in *Mestre Barata Feyeo — Exposição Retrospectiva*. Porto. Escola Superior de Belas Artes do Porto, (Outubro de 1981).
- Catálogo de exposição.
- Mendes, Manuel (s.d.) "Sobre a Estátua Equestre de D.João VI da autoria de Barata Feyeo" in *Mestre Barata Feyeo — Exposição Retrospectiva*. Porto. Escola Superior de Belas Artes do Porto, (Outubro de 1981).
- Catálogo de exposição.
- Pelayo, Raquel (2002) "Campo de acção e imediaticidade do desenho" in *Psíax — Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*, (nº1), FAUP e FBAUP.

O Expressionismo Animado na Obra de Regina Pessoa

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Brasil, animadora, designer. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Progração Visual – Universidade federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Artes Visuais, UFRJ. Professora do curso de graduação tecnológica em Design Gráfico, Animação e Ilustração Digital, Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro) entre outras atividades.

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

Resumo: Este artigo analisa a expressividade plástica de História Trágica com Final Feliz (2005), obra da animadora portuguesa Regina Pessoa, que conta sobre uma jovem que não se ajusta à comunidade. Num ambiente intimista mas com uma narrativa visual dramática em preto e branco, a representação dessa tensão emocional da personagem, remete às xilogravuras do brasileiro Oswaldo Goeldi e obras do cinema expressionista alemão, em especial o Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Weine.

Palavras-chave:

animação / expressão / expressionismo / xilogravura / cinema expressionista.

Title: *Animated Expressionism in the work of Regina Pessoa*

Abstract: This paper examines the plastic expressiveness of *Tragic Story with Happy Ending* (2005), a work of portuguese animator Regina Pessoa, who tells of a girl who does not fit the community. In an intimate setting but with a dramatic visual narrative in black and white, the representation of that character's emotional tension, refers to the woodcuts of brazilian Oswaldo Goeldi and works of german expressionist cinema, especially the *Cabinet of Dr. Caligari* (1920), by Robert Weine.

Keywords: animation / expression / expressionism / woodcut / expressionist cinema.

Introdução

Regina Pessoa é uma renomada animadora nascida em Coimbra, em 1969. Na infância, estimulada por um tio, desenhava com madeira queimada nas portas e paredes da casa da avó, na aldeia onde morou até os 17 anos.

Licenciou-se em Pintura pela Escola de Belas Artes do Porto em 1998. Durante o curso iniciou um estágio no estúdio de Abi Feijó, que produzia *Os Salteadores* (1993), o que lhe definiu a profissão. Em 1999, realiza seu primeiro curta, *A Noite*, com a técnica de gravura em placas de gesso, iniciando a sua trilogia sobre a

infância — seguida de *História Trágica com Final Feliz* (2005), objeto deste artigo, e *Kali, o Pequeno Vampiro* (2012).

História Trágica é destaque na cinematografia portuguesa, premiado nos mais importantes festivais como Annecy (França), Hiroshima (Japão) e Cinanima (Portugal). Co-produção Portugal-França-Canadá, realizada no *National Film Board of Canada*, a história apresenta uma jovem que é diferente (Figuras 1 e 2), e não se ajusta à comunidade. Como Pessoa explica, “as diferenças existem, persistem e são irredutíveis. Certas vezes possuem razão de ser e correspondem a estados temporários de trânsito para outros estados de existência, certas vezes são fatais... Seja como for, devem ser assumidas por quem as vive [...]” (Ciclope Filmes, 2012).

Numa narrativa visual com a dramaticidade do preto e branco, Pessoa apresenta a representação da tensão emocional personagem × comunidade — com semelhanças às gravuras de Oswald Goeldi (1895-1961), artista brasileiro; e ao cinema expressionista alemão, em especial o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Weine, 1920), com seus contrastes e cenários gráficos.

1. A expressão e o expressionismo

O expressionismo é o objeto da expressão. Arnheim (1986: 438) a define “como maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos”. “As qualidades expressivas são meios de comunicação” (Arnheim, 1986: 447). Este também observa que uma obra de arte é criada “por forças externas aplicadas pelos braços e o corpo do artista [...]” (Arnheim, 1986: 410) e que estes “sabem que os traços dinâmicos do ato físico motor deixam reflexos em seu trabalho e aparecem como qualidades dinâmicas de caráter correspondente” (Arnheim, 1986: 411).

O trabalho artístico passou a ter importância na Arte com o novo paradigma da Renascença, de que a obra de arte é produto da criação individual. Mas foi com o Expressionismo que a “expressão” das emoções e intenções do artista, passaram a ser valorizadas. Este movimento do início do século XX, se manifestou nas mais diversas esferas artísticas em vários países. Nas artes plásticas, apresentava cores e formas distorcidas pela emoção, refletindo as experiências internas do autor. Surgiram grupos como *Die Brücke* (A Ponte), fundado na Alemanha em 1905, que influenciado pelo avanço das artes gráficas, criou muitas obras em xilogravura — técnica que fornece o contraste do claro-escuro, resultado da expressão/ação do artista encavadas na madeira.

No Brasil, após Semana de Arte Moderna de 1922 — marco da ruptura da estética acadêmica — e sob influência do expressionismo, vários artistas se dedicaram à xilogravura, como Oswald Goeldi (Figuras 3 a 5). No cinema, o Expressionismo se manifestou nas produções alemãs principalmente no pós-guerra



Figuras 1 e 2 · *Stills de História Trágica com Final Feliz* (Pessoa, 2005). Fonte: www.ciclopefilmes.com

— numa sociedade isolada e que teve suas expectativas frustradas. O destaque é *O Gabinete do Dr. Caligari* (Figuras 6 a 8) com seus cenários distorcidos (com planos e linhas oblíquos e tortuosos), o contraste do claro-escuro, o exagero das expressões e da maquiagem dos atores, o tratamento mágico da luz e a morbidez do tema (Cánepa, 2006) — como observa Lotte Eisner (1985: 19), o “expressionista não vê: tem visões”. No filme, o hipnotizador Dr. Caligari e seu assistente, o sonâmbulo Cesare (que advinha o futuro) chegam à cidade de Holstenwall, onde iniciam-se vários assassinatos. A suspeita recai sobre Cesare, mas o responsável é o próprio Caligari.

2. As imagens de *História Trágica com Final Feliz*

A animação possui um ambiente intimista, sendo conduzida por uma narração em off, que, como constata Barthes (2009), ancora as imagens.

Diferente da primeira produção, para *História Trágica* os desenhos foram photocopiados em papel especial próprio para cartazes, recobertos com naquim e posteriormente raspados, conferindo-lhes o aspecto da xilogravura (Ciclope Filmes, 2012). Mesmo utilizando o padrão gráfico das outras duas produções, *História Trágica* é visualmente mais pregnante pois não trabalha com cores: o contraste do preto e branco não dá margem a outras sensações — é o conflito valorizado. As linhas e áreas negras se destacam do fundo branco, criando árvores, nuvens, casas e personagens que muitas vezes se confundem com os outros elementos — não há cores para individualizá-los. Tal relação não cria conflito no reconhecimento dos mesmos, mas corrobora com a unidade gráfica (contraste), e com a animação (na criação de metamorfoses e movimentos).

A frieza do forte contraste é equilibrada pela presença de movimento (que confere vida à história), pela narração feminina e pela temática emotiva — é a história de uma jovem cujo coração bate alto demais e incomoda a comunidade. Esta se justifica explicando que possui uma ‘alma de pássaro’ (Regina, 2005). Num dado momento lhe crescem asas e ela abandona o local, voando.

O fato de ser o resultado de uma produção manual também agrega força às imagens pois tende

a promover qualidades de movimento que carregam sensações, enquanto uma abordagem mais mecanizada da animação reflete as qualidades da máquina [...]. A familiaridade da expressão cinestésica fornece uma estrutura, ou referência, para as qualidades de movimento que nos comunicam sensações (Bishko apud Graça, 2006: 96).

Não obstante terem sido produzidas em países, culturas e épocas diferentes, as imagens de *História Trágica* (Figuras 9 a 11) encontram semelhança visual com



Figuras 3, 4 e 5 · Oswaldo Goeldi, Xilogravuras. À esquerda, *Sem título* (1925), 14,8 × 14,8 cm. Hermann Kümmerly, Suíça. Ao centro, *Sem título* (1927), 10,5 × 9,8 cm. Hermann Kümmerly, Suíça. À direita, *Sem título* (1950), 20,8 × 26,9 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Brasil. Fonte: www.centrovirtualgoeldi.com

gravuras brasileiras (Figuras 3 a 5) e algumas cenas de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Figuras 1 e 6; 2 e 7; e 10 e 8).

Conclusão

As imagens de *História Trágica* são como xilogravuras animadas abordando situações em que características inerentes ao indivíduo (emoções), são percebidas pela comunidade: é a relação homem-sociedade. Este cenário encontra paralelo na relação artista-sociedade, que culminou no Expressionismo. Como explica Cánepa (2006: 57),

Refletindo de maneira particularmente intensa o ambiente europeu da segunda metade do século XIX, a cultura alemã do Segundo Império (1871-1918) foi dominada por uma pequena e influente classe burguesa intelectual que defendia a emancipação individual contra os cânones clássicos. Era o início do modernismo alemão, representado pela filosofia de Nietzsche, pela “dramaturgia do ego” de August Strindberg, pela música atonal de Arnold Schönberg, [...] e por várias outras novidades, entre elas um movimento radical nas artes plásticas e na poesia, que mais tarde ficaria conhecido como Expressionismo.

A questão primordial da expressividade da animação é que esta representa o conflito da personagem em assumir a sua natureza; como nas produções expressionistas alemãs que, segundo Kracauer (*apud* Cánepa, 2006: 79), há uma “divisão da alma entre submissão e rebeldia, em resposta ao medo da tirania e do caos”. Na obra de Pessoa, não há a morbidez explícita — mas um lirismo pela delicadeza que a situação é apresentada — porém, há a estranheza do inusitado, ‘uma alma de pássaro’ no corpo de uma jovem, semelhante ao estado hipnótico que aprisiona o personagem Cesare, no filme alemão.

É como se o Expressionismo, enquanto característica plástica, fosse o meio



Figuras 6, 7 e 8 · Stills de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Weiner, 1920). Fonte: www.archive.org/details

Figuras 9, 10 e 11 · Stills da animação: imagens semelhantes às gravuras de Goeldi (Figuras 3 a 5). Fonte: www.ciclopefilmes.com/DasKabinettdesDoktorCaligariTheCabinetofDrCaligari

ideal de representação do estado emocional intenso. Como justifica Cardinal (*ibid*: 55), o signo expressionista “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra”, e essa revelação de impulsos criativos faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que pode manifestar-se em qualquer momento, cultura ou lugar (Cánepa, 2006).

História Trágica é uma metáfora da emotividade aprisionada. A utilização da estética de xilogravura em preto e branco, se adequa graficamente ao conflito, servindo de meio para a expressão emocional.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. ISBN: 85-221-0148-5.
- Barthes, Roland (2009) *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições70. ISBN: 97-244-1576-7.
- Cánepa, Laura Loguerico (2006) Expressionismo alemão. In: Mascarello, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-0818-5.
- Ciclope Filmes (2012) *História Trágica com Final Feliz*: uma curta metragem de animação de Regina Pessoa — Site protuguês da produtora de animação. [Consult. 2012-20-11]. Disponível em <URL: <http://www.ciclopefilmes.com>>.
- Eisner, Lotte (1987) *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 97-885-219-0454-0.
- Goeldi, Oswaldo (1925) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000590_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Goeldi, Oswaldo (1927) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000594_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Goeldi, Oswaldo (1950) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000138_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Graça, Ma. Estela (2006) *Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 85-735-9470-5.
- História Trágica com Final Feliz* (2005) [Registro em vídeo]. Direção: Regina Pessoa. Portugal/França/Canadá: Ciclope/Folimage/ONF/Arte France. 1 Disco (DVD — O melhor do Anima Mundi, vol. 5).
- O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) [Registro em vídeo]. Direção: Robert Weiner. Alemanha: Decla-Film-Ges. Holz & Co. On-line. Disponível em: <URL: <http://www.archive.org/details/>>

Contactar a autora:

gordeeff@quadrovermelho.com.br

La originalidad y su olvido. Metáforas rhopográficas de la pintura

219

JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS

España, artista. Doctor en Bellas Artes. Profesor universitario, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

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

Resumen: El presente artículo analiza las aportaciones metafóricas de la obra de Rasmus Nilausen, vehiculadas mediante el género del bodegón y el concepto de representación rhopográfica. También trata de determinar la función de los motivos apropiados de Internet y del espacio público, y cómo lo “camp” se torna en un valor de resistencia.

Palavras chave: Nilausen / pintura / rhopografía / originalidad / camp.

Title: *Painting and rhopographic metaphors: between originality and oblivion*

Abstract: This article analyses the metaphorical contributions in the work of Rasmus Nilausen, expressed in the genre of still life and the concept of rhopography. It also seeks to define the function of motifs appropriated from Internet and the public arena, and how camp emerges a value of resistance.

Keywords: Nilausen / painting / rhopography / originality / camp.

Introducción

La última producción de Rasmus Nilausen (Copenhague, 1980) se focaliza en objetos y bodegones, haciendo claras alusiones al género y a la tradición pictórica. Sus intenciones son más metafóricas que revisionistas, en tanto que no pretende restaurar dinámicas ni fundamentos antiguos. Para ello emplea el concepto de rhopografía —“la representación de las cosas que carecen de importancia” (Bryson, 1990: 64) — y fija la mirada en los objetos triviales que invaden la vida cotidiana. Algunos son más ostentosos que otros, pero todos comparten una única procedencia: el archivo público. Las imágenes están apropiadas, por lo tanto renuncia a la originalidad de los motivos para acercarse a una lógica próxima al *ready-made* y al arte *pop*. Es un ejercicio de exhibición donde las

bromas internas y lo *camp* encuentran un emplazamiento privilegiado, puesto que hay una voluntad democrática que otorga a toda clase de objetos, de alta o baja procedencia, las mismas oportunidades de visualidad.

1. Pinturas de diamantes

Comúnmente lo *camp* se utiliza como un adjetivo peyorativo, pero cabe advertir que también “es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad” (Sontag, 1984: 303). En él se esconden valores subversivos, clandestinos, promotores de posiciones de resistencia que, bien empleadas, se enfrentan a las dinámicas dominantes y a los esencialismos culturales heredados de la distinción y del “buen gusto”. Algunas de estas cualidades se encuentran en las pinturas de diamantes sobredimensionados de Nilausen (figura 1). Es posible establecer un paralelismo con las pinturas de bodegones de los Países Bajos del s. XVII, que exhibían la opulencia de las clases sociales más adineradas. En ambos casos, los indicadores de riqueza ocupan toda la composición, imposibilitando aquello que las rhopografías tienen de equitativo e igualitario, ya que el peso simbólico que adquieren estos objetos en una sociedad dominada por el capital es demasiado difícil de ignorar. Las imágenes están sacadas de catálogos de gemología y joyería que circulan por Internet. Todas ellas son ajenas al artista, quien tan sólo se limita a manipularlas, pintarlas y exhibirlas fuera de su contexto para construir metáforas visuales que otorgan un valor ficticio a sus obras. Las representaciones también permiten rememorar la posición privilegiada que antaño tuvo la pintura, y es con este giro nostálgico que se sitúa en el lugar de lo *camp*, pues su valor parece mantenerse a costa de una representación literal que no es más que un simulacro o, si se quiere, una falsificación. La condición de la pintura es reducida a un chiste que alude al precio y a la especulación. Los diamantes pintados son presencias irónicas en tanto que, en términos económicos, un lienzo no puede rivalizar con una gema a menos que el artista haya conseguido alcanzar buenas cotizaciones. Nilausen plantea la incógnita de si sus piezas igualarán el precio de lo representado y serán capaces de desafiar los comportamientos del mercado. Además, lanza una apuesta sobre la rentabilidad de las plusvalías en las inversiones en arte. Este planteamiento esconde unas risas, aquellas que se burlan de la miopía de la especulación. Sin embargo, es también una risa algo desesperada y cruel, pues delata un materialismo latente incapaz de percibir el potencial de la carga semántica y poética que es, en última instancia, lo que fundamenta las obras. Por este motivo y para entender el juego conceptual propuesto, por momentos es necesario obviar los significantes de la representación, para así fijar la mirada en la pintura misma y restablecer el contacto físico y la relación de proximidad con los



Figura 1 · Rasmus Nilausen (2011). *The Florentine*.
Óleo sobre lino, 64 × 54 cm. Colección particular. (Imagen
cedida por el artista).



Figura 2 · Taller de Rasmus Nilausen.
(Imagen cedida por el artista).



Figura 3 · Rasmus Nilausen (2012).
The mind Map. Óleo sobre lino, 100 × 81 cm.
(Imagen cedida por el artista).

cuadros. El encuentro resultante entre el contenido y la forma es el artífice del sentido, un sentido que se construye mediante el movimiento de la mirada y de la comprensión, en una oscilación intermitente que se desplaza entre distintas posibilidades interpretativas: por un lado, las metáforas que se extraen de las representaciones de objetos de lujo y su falsedad implícita; por el otro, el nudo visual que provocan unas imágenes robadas, algo anodinas, de elaboración exuberante y cierta raíz expresionista.

2. El castigo de Sísifo

El taller es el lugar donde el artista desarrolla su tarea, encerrado durante largas horas diarias en un espacio de concentración con cierto halo romántico, capaz de evocar el lejano recogimiento del eremita (figura 2). Nilausen participa de esta actitud; por eso, ironizando, se compara con Sísifo, quien recordemos fue condenado durante toda la eternidad a empujar una piedra cuesta arriba por una montaña. Entiende su labor artística como una tarea constante que en algunos momentos parece no tener objetivo:

En cierta manera, el artista comparte destino con Sísifo, pues realiza un trabajo constante y, a menudo, absurdo, pero necesario. “¡Hay que hacerlo!”, por obligación o por placer, eso no importa realmente. La continuidad es lo que se valora, dado que la mejor obra es y será siempre la próxima, la que aún está por hacer (Nilausen, 2011).

Este razonamiento algo drástico parte de un hacer continuado y quizá absurdo, capaz de producir objetos que podrían llegar a ser aún más absurdos, pues se refuerzan con el carácter rhopográfico de sus motivos que, excepto en la serie de diamantes, suelen ser fruslerías y objetos de poca importancia. Sin embargo, pese a llevar a un extremo irracional el significado de la constancia en la labor del artista, lo importante no es la sinrazón que lo guía, sino la rigurosidad que surge de la continuidad del trabajo. Guiado por la convicción de que en el hacer se desarrolla una acción recíproca, que favorece la peculiar combinación de “hacer algo a la cosa y después ella nos hace algo a su vez” (Dewey, 2002: 124), recupera el significado de una pretendida arbitrariedad de la práctica artística y pone el acento en todo aquello que, mediante el trabajo, permite adentrarse en las resistencias del momento creativo. Una vez superadas, éstas revertirán en la consumación de la obra y se convertirán en el *leitmotiv* de la investigación artística.

Los temas sin importancia redundan en las limitaciones de la narrativa y en las posibilidades de la pintura. En las obras de Nilausen se suceden imágenes como la piel de un limón, unas tiras trenzadas de panceta o pollos sin cabeza, que se convertirán en sujetos inconexos que no son más que signos. Por su carácter rhopográfico y por las alusiones históricas al género de la naturaleza muerta, dichos signos renuncian a su capacidad narrativa, presente en las megalografías (la representación de los grandes temas). La supresión de la figura humana cumple con el objetivo de situar las escenas en un plano “material en el que no sucede nada excepcional” (Bryson, 1990: 64). Los motivos no se disponen para ofrecer una lectura lineal, ni siquiera fragmentada, sino que se configuran como bromas conceptuales que entrelazan su significado mediante sus relaciones e interacciones. Juntos conforman complejos diagramas — algunos más evidentes que otros (figuras 3 y 4) —, que aluden tanto a aspectos autorreferenciales del arte como a historias personales del artista. En este punto, cabe insistir que prácticamente todas las imágenes proceden del archivo público virtual, lo que parece contradecir el aspecto íntimo de la propuesta. En la postura de Nilausen se observa, en este sentido, cierto escapismo: aquél que rehúye de la implicación emocional con los objetos expuestos, amparado por una estructura conceptual que utiliza la tradición de la pintura, sus géneros y sus experimentos vanguardistas. La pintura se puede entender como un registro pormenorizado de la acción del artista, razón por la que es fácil que ésta actúe como fiel reflejo de sus anhelos e intenciones; sin embargo, es justamente aquí donde puedeemerger un *kitsch* pernicioso, aunque involuntario: aquél que surge de la ingenuidad. Nilausen es perfectamente consciente de ello, así como de los estragos emocionales que supone llevar la subjetividad a un primer plano de



Figura 4 · Rasmus Nilausen (2011-12). *Six Paintings (The Brush, The Skin, The Cock, The Apple, Domestic and The Fourth Dimension)*. Óleo sobre lino, medidas variables. (Imagen cedida por el artista).

visibilidad para convertirlo en argumento. Por este motivo, no insiste entorno a lo que ya le es intrínseco, sino que fija la atención en las posibilidades semánticas de la imagen y su relación con el objeto cuadro.

Conclusión

El discurso crítico de Nilausen gira entorno al poder de la imagen, la retórica y la narración. El juego que propone no distingue los originales de las reproducciones, porque el proceso de yuxtaposición entre imagen de archivo e imagen pintada produce nuevos significados en ambas categorías visuales. La manipulación lleva implícita una construcción que a su vez confunde y enturbia las fuentes. Todo ello acaba por convertirse en su mayor virtud, puesto que la pintura da visibilidad a las distintas capas que la constituyen: sedimentadas unas encima de otras, contenedoras de significados, se acumulan, retroalimentan y condensan en una interacción que se capta en una sola mirada, en un solo espacio.

Referencias

- Bryson, Norman (2005) *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7964-X
- Dewey, John (2002) *Democracia y educación*. Madrid: Morata. ISBN: 84-7112-391-6
- Nilausen, Rasmus (2011) *Sísifo, Rhopografía y un pollo sin cabeza*. [Consult. 2012-27-12]. Disponible en <URL: <http://rasmusnilausen.dk/projects/sisyphus-rhopography-and-a-headless-chicken/>>
- Sontag, Susan (1964) "Notas sobre lo «camp»" en Sontag, Susan (1984) *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 84-322-0489-7

Arlindo Daibert: o livro como morada das palavras e das ideias

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

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.

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

Resumo: O objetivo do artigo é analisar as relações intertextuais entre o livro objeto, Moradas, do artista brasileiro Arlindo Daibert (1952-1993) e o texto de Teresa d'Ávila, Castelo Interior ou Moradas. Textos de Leo Hoek fornecerão importantes referências para este estudo assim como a biblioteca pessoal do artista. Pretende-se com este artigo continuar a iluminar o trabalho deste artista, em cuja obra o texto dialoga com a imagem de uma forma instigante.

Palavras-chave: Arlindo Daibert / livro objeto / moradas / palavra e imagem.

Title: *Arlindo Daibert: the book as home of words and ideas*

Abstract: *This paper aims to analyze the intertextual relations between the book object, Moradas, by the Brazilian artist Arlindo Daibert (1952-1993) and the text of Teresa d'Ávila, Castelo Interior or Moradas. Texts by Leo Hoek provide important references for this study as well as Daibert's personal library. The intention of this article is to continue illuminating the work of this artist, where text and image dialogue in a provocative way.*

Keywords: *Arlindo Daibert / book object / moradas / word and image.*

Introdução

A obra do artista brasileiro Arlindo Daibert (1952-1993) inscreve-se em uma forte tendência da contemporaneidade, filiando-se ao trabalho de uma linhagem de artistas que trabalham com textos visuais, explorando a visualidade da letra e as relações entre arte e literatura, onde a “citação” literária é uma das principais fontes de criação de suas poéticas. Afinidades existentes entre seu trabalho e a minha própria produção artística também me motivam a investigar sua rica

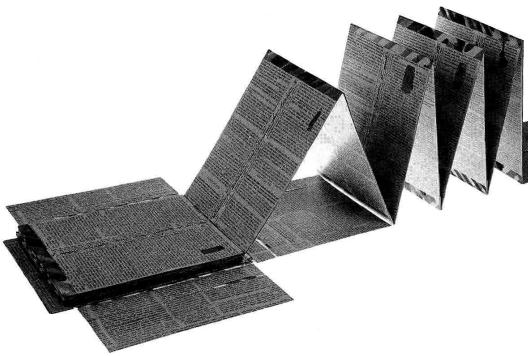


Figura 1 · Arlindo Daibert. *Moradas*. 1992. Livro objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão. 26 x 20 cm. Livro fechado: 27 x 21 x 4 cm. Coleção família Alciones Amaral.

e vasta obra, a fim de melhor compreender o universo deste artista, que deixou um importante legado para a arte brasileira. Na sua breve carreira, Daibert teve uma produção intensa, com a realização de um grande número de exposições individuais e coletivas, além de participações e premiações em salões de arte. Apesar de já ter sido tema de alguns trabalhos críticos, sua obra, por toda a sua riqueza e complexidade, ainda não recebeu a atenção que merece.

São muitas as possibilidades de abordagem da mesma, e neste artigo, pretende-se analisar as relações intertextuais entre o livro objeto, *Moradas* (Fig.1), e o texto de Teresa d'Ávila, *Castelo Interior* ou *Moradas*. Textos de Leo Hoek fornecerão importantes referências para o estudo da *primazia do texto* no trabalho citado de Daibert. A biblioteca pessoal do artista também desempenha um importante lugar neste trabalho, pois a partir de pesquisas lá realizadas foi possível estabelecer relações entre seus livros e referências encontradas na obra analisada. Pretende-se com este artigo continuar a iluminar o trabalho deste artista, que com erudição e sensibilidade construiu uma obra na qual o texto dialoga com a imagem de uma forma instigante.

1. Moradas

O objeto de análise deste texto, *Moradas*, é um livro objeto criado por Arlindo Daibert em 1992. O livro objeto é “o objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados” (Silveira, 2001: 25). Porém, esta definição, ainda que seja muito concisa, como concorda Paulo Silveira, ainda não abrange toda a complexidade do livro objeto. O próprio conceito de livro de artista ainda é muito problemático, e se encontra em discussão, até mesmo

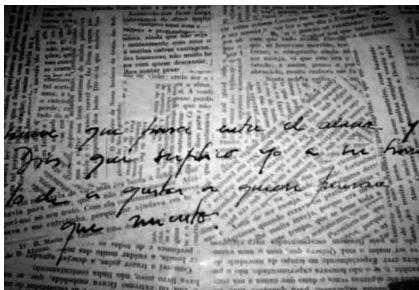
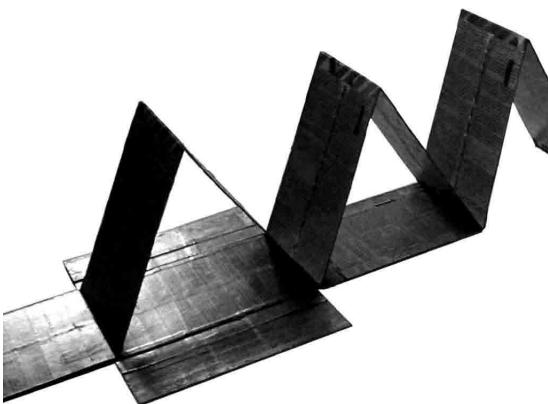


Figura 2 · Arlindo Daibert. *Moradas* (detalhe). 1992. Livro objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão. 26 x 20 cm. Livro fechado: 27 x 21 x 4. Coleção família Alciones Amaral.



por tratar-se de uma categoria recente da arte contemporânea. Assim, o livro de artista é um tema amplo, que pode ser abordado a partir de várias perspectivas. Ampliando o conceito de livro objeto, ele pode abarcar construções híbridas, tratando-se geralmente de livros que buscam formas alternativas e tridimensionais, escultóricas, muitas vezes explorando soluções matéricas.

No caso estudado, *Moradas*, trata-se de um livro tridimensional, que pode ser manipulado pelo leitor, e ao ser aberto remete a uma forma arquitetônica, uma “morada”, metáfora presente em vários aspectos da obra, além do título. É um livro objeto único, construído utilizando papelão como suporte, sobre o qual é feita a colagem de fragmentos de textos impressos e manuscritos. O livro, em forma de sanfona, quando aberto, produz formas triangulares, unidas entre si pelas extremidades, através de uma faixa de tecido que dá flexibilidade à montagem. Um texto manuscrito, contínuo, atravessa *Moradas*, conduzindo nossa leitura.

A princípio as referências ao texto, em *Moradas*, são fragmentadas e disseminadas, não se fazendo tão claras. Pode-se perceber fragmentos de páginas de um livro, recortados e colados aleatoriamente. O artista recobre uma forma tridimensional, arquitetônica, que remete a uma “morada”, com a matéria textual, remetendo visualmente ao título e ao assunto da obra. São oferecidas várias pistas ao leitor, fazendo com que ele trabalhe numa construção de sentidos. Percebe-se, a princípio, tratar-se de um texto religioso, sendo possível localizar o fragmento “VIDA DE Sta. TERESA DE JESUS”, que fornece uma primeira chave de leitura.



Figura 3 · Arlindo Daibert. *Moradas*. 1992.



Figura 4 · Castelo de Ávila.

Moradas intertextualiza com o livro *Castelo Interior ou Moradas* (d'Ávila, In Alvarez, 1995), escrito por Teresa d'Ávila em 1577, no Mosteiro de São José de Ávila, no qual são criadas, metaforicamente, sete moradas que a alma deve habitar em união com Deus. Trata-se de um texto de amor místico, cuja narrativa remonta à Espanha do século XVI, cenário da vida de Teresa d'Ávila. O *Castelo Interior*, escrito pela monja a mando do seu padre confessor como orientação espiritual, apresenta uma série de estágios a serem seguidos pelas religiosas para que seja alcançada a perfeita união com Deus. Assim, as sete moradas correspondem a esses estágios, sendo a porta do castelo a oração; nas moradas do centro obtém-se passagem à experiência mística: é aí que o natural e o sobrenatural se imbricam. A sétima morada é a culminância do matrimônio místico da alma com Cristo (Cf. Neto, 2007). Porém, sabe-se que Daibert costumava se referir aos textos fonte como “mero pretexto” (1995:15), e assim ele se apropria do texto de d'Ávila de uma forma pessoal. Os fragmentos são escolhidos aleatoriamente, de várias partes do livro *Obras Completas de Teresa de Jesus* (d'Ávila, 1577, In Alvarez, 1995), e parecem ter sido colados sem seguir uma ordem específica, apontando para a importância da textura gráfica na obra. Daibert constrói oito moradas, extrapolando as sete moradas originais. Um texto manuscrito, contínuo, atravessa *Moradas*, conduzindo a nossa leitura da obra. Nota-se que da primeira à sétima “morada” as colagens são dispostas em duas colunas de textos fragmentados. A última “morada”, porém, é uma montagem caótica de fragmentos sobrepostos em várias direções e sentidos (Figura 2).

O trabalho é composto de 17 partes unidas entre si, de modo a formarem os tetos das oito moradas e uma “entrada” estendida no chão. As páginas de papelão, forradas frente e verso com recortes do texto, formam duas colunas de “emendas”, separadas por outra faixa, em sentido oposto ao das colunas, de maneira a compor um “fio condutor” que percorre todas as moradas e de onde



Figura 5 · Arlindo Daibert. *Moradas* (livro fechado).

fluem trechos do relato da Santa, manuscritos pelo artista. Todos os recortes do texto impresso vêm de uma edição em língua portuguesa (d'Ávila, 1577, *In Alvarez*, 1995), já os trechos manuscritos por Daibert estão em espanhol, língua original do texto de Teresa d'Ávila.

Na obra nota-se uma profunda integração entre texto e imagem, fazendo com que o trabalho possa ser lido visualmente. Há uma densa utilização da matéria textual, criando várias camadas de significação. Porém, a partir da maneira como Daibert relaciona texto e imagem em *Moradas* percebe-se a *primazia do texto sobre a imagem*, considerando as colocações de Leo Hoek (Hoek, 1995, *In Arbex*, 2006: 177) ao postular sobre as relações entre a literatura e as artes plásticas, analisadas a partir das suas situações de produção e recepção. Na perspectiva da produção, Hoek diz que a situação de comunicação estabelecida leva em conta: o “texto existindo antes da imagem, ou a imagem existindo antes do texto” (*In Arbex*, 2006: 168). Muitas obras de Daibert, incluindo *Moradas*, partem da *primazia do texto*, ao dialogarem com textos já existentes. Seus trabalhos lançam novas luzes sobre estes textos, criando outras possibilidades de leitura dos mesmos, ou seja, traduções visuais. Assim, além da obra aqui analisada, pode-se citar a série *Grande Sertão: veredas*, na qual Daibert intertextualiza com o livro homônimo de João Guimarães Rosa, e *Macunaíma de Andrade*, que se refere ao conhecido livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*.

A presença da matéria textual leva à idéia do livro e a forma da obra sugere a ‘morada’ (Fig. 3): o livro é a morada da palavra, o livro é a morada das ideias, mas da relação de Daibert com Teresa d'Ávila, esse livro-objeto torna-se também “morada” da alma. O livro remete metaforicamente às muralhas de Ávila (Figura 4), lugar das revelações místicas da santa. Esta referência às muralhas que cercam a cidade espanhola é reforçada pelas pesquisas realizadas por Gislane Gomes Neto na biblioteca pessoal do artista, que ofereceu importantes

pistas para a leitura de seus trabalhos. A pesquisadora explica que um pequeno exemplar da *Colección Guias Everest: Ávila*, e que traz uma foto bastante significativa das muralhas, é acompanhado de uma sugestiva legenda: “Ávila ES el castillo de las Moradas...”, fazendo alusão ao texto teresiano. No texto fonte “O castelo tem traçado linear. Estrutura e processo dinâmico coincidem” (Alvarez, 1995: 436) e Daibert faz construção similar nas suas *Moradas*.

Conclusão

Extrapolando as relações demonstradas entre *Moradas*, de Daibert, e o livro de Teresa d’Ávila, é possível “ler” a obra do artista também através da *captação poética* (e desconfio que seja essa a maneira de se ler todo texto visual ‘ilegível’), numa referência à não intelecção própria do *sentido obtuso* de que fala Roland Barthes: “graças ao que, na imagem, é puramente imagem, [...] podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender” (Barthes, 1990: 55).

Referências

- Alvarez, Fr. Tomas, O.C.D. (1995). *Obras Completas de Teresa de Jesus*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral et al. São Paulo: Edições Loyola, Edições Carmelitanas.
- Andrade, Mário de (s/d). *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir.
- Barthes, Roland (1990). *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0243-X
- Daibert, Arlindo (1995). *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES, Júlio Castaño (org.). Rio de Janeiro: Sette Letras. ISBN: 85-85625-27-9
- Daibert, Arlindo (1998). *Imagens do Grande Sertão*. Miranda, Wander Melo; Arbach, Jorge (coord.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF. ISBN: 85-7041-166-9
- Daibert, Arlindo (2001). *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- Hoek, Leo H. (1995) “Da Transposição Intersemiótica” In: Arbex, Márcia (org.) (2006). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. ISBN: 85-7758-003-2
- Neto, Gislane Gomes (2007) *Eros e Babel na obra intermediária de Arlindo Daibert: processos de leituras intertextuais*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado em Artes, Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Profº Drº Maria do Carmo de Freitas Veneroso.
- Rosa, João Guimarães (1979). *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Silveira, Paulo (2001). *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-585-3

Contactar a autora:

cacau_freitas@yahoo.com.br

Jorge Pinheiro, ou prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires

MARGARIDA P. PRIETO

Portugal, pintora. Frequenta o curso de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

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

Resumo: Este artigo trata a relação semiótica entre som e desenho, entre uma escrita para ser lida e uma escrita para ser vista. Analisa o exercício criativo que subjaz as possibilidades de uma transcrição dsinestésica de ordem ficcional.

Palavras chaves: desenhar / escrever / som musical / visão.

Title: *Jorge Pinheiro, or the re-writing of a score from Filipe Pires*

Abstract: *This paper is about the semiotic relation between sound and drawing, between a writing to be read and a writing to be seen. It also analyses the creativity underlying all possibilities of fictional synesthetic transcriptions.*

Keywords:

drawing / writing / musical sound / vision.

Introdução

Jorge Pinheiro nasceu em Coimbra em 1931. É pintor e a sua formação académica começou na Faculdade de Belas-Artes do Porto. Foi Bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian estagiando na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Leccionou na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa até 1995. Expõe desde 1954 e o seu trabalho pode ser encontrado nas mais importantes colecções institucionais de Portugal. Este ensaio incide sobre *Prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires* realizados na década de 60 e apresentados ao público na exposição *I Would Prefer Not To*, Plataforma Revólver, Lisboa.

1. Um dos problemas de expor uma obra é saber qual a forma adequada para a sua apresentação. Para algumas disciplinas das artes visuais como, por exemplo, a fotografia, a pintura e o desenho, existem soluções padrão que usualmente implicam uma parede de sustentação que facilita uma relação verticalizada, frente a frente e nivelada pela altura do olhar de um observador tipificado numa convenção (ou seja, o centro da obra é posicionado a 1,5 metros de altura em relação ao chão). Mas, para o artista no seu processo criativo, a exibição/apresentação da sua obra nem sempre é uma questão que se coloca à partida, ou que esteja presente no momento próprio da sua concepção. Justamente, algumas obras nascem dentro da condição de fragmento; são esboços de ordem experimental e/ou projectual sem a ambição do *factum est* que a exposição determina. No horizonte de expectativa do próprio artista/autor, estes registos são ensaios, hipóteses de trabalho (no futuro), apontamentos que iniciam qualquer coisa (são germinais) ou vão a caminho de alguma coisa (perseguem um astro), informados em ideias, em histórias, em factos, em interesses. Estas primeiras manifestações são o princípio de um *modus operandi* e o seu carácter é inconclusivo e afasta-se do *factum est* exigido na apresentação expositiva. Contudo, documentam um processo imprescindível: a passagem do pensamento ao acto, da potência à concretude. É nesta passagem germinal que se pode pensar a obra *Prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires* onde o pintor Jorge Pinheiro traduz para o desenho, simultaneamente, a audição da música *Transfigurations* e visualidade da partitura. “Traduz”, na medida em relaciona regimes semióticos distintos a partir do desenho, no sentido da sua visualidade plástica e expressiva, e como escrita musical, que implica uma sonoridade e uma relação com a linguagem da música.

A disciplina do desenho permite dois tipos de abordagem: uma, que se faz a partir da observação, que mima o real; e outra, que expõe um pensamento, que regista um processo mental, que projecta uma ideia, que arquiva um imaginário. Estes dois grandes campos resumem uma prática artística que se concretiza no gesto gráfico.

Prolegómenos... situa-se no limiar que separa estes dois campos. Se, por um lado, se trata do registo ideias, por outro lado, sustenta-se na audição da obra musical que lhe dá título e na observação directa da sua partitura. São uma re-elaboração de carácter sinestésico cujas formas gráficas são suscitadas, simultaneamente, com a análise empírica da partitura olhada como um desenho e também como uma escrita, revém de uma escuta e de uma inteligibilidade mas também de uma observação e de uma análise do visível. As sete páginas que resultam desta observação/audição são reveladoras deste processo, como um esforço de passagem, numa ficção de sinestesias visuais e auditivas.

2. Jorge Pinheiro é pintor e desconhece o código da escrita musical, mas reconhece o desenho de uma partitura, e nele, a presença de um código e de uma linguagem. A legibilidade desta escrita permanece na opacidade porque o desenho, originado por ela, transparece e impõe-se. Nestas condições, a percepção da escrita musical e o seu reconhecimento como partitura é (apenas) de ordem esquemática e os contornos são delimitados, *a priori*, numa predifinição visual que assenta numa grelha de afinidades formais. O pintor escolhe a variedade do papel, diferentes dimensões e tipos para evocar a complexidade da composição (como escrita e, ainda, auditivamente). O papel milimétrico vem convocar um rigor implicado em qualquer processo de transcrição, um rigor matemático e geométrico (espacial) alimentado pela retícula minuciosa pré-impressa que sustenta cada traço e delimita cada mancha. Mas este rigor é ficcional. O que aqui se cria é uma caligrafia pessoal e pictórica, uma escrita como re-escrita, uma trans-escrita que se gera na interacção entre campos artísticos: a música e o seu registo que deriva entre linguagem e desenho onde as percepções sensitivas e cognitivas do pintor ora se distinguem ora se misturam.

A linguagem do desenho é colocada ao serviço da percepção sonora. O som enforma cada traço, cada grelha, cada gráfico. Dá a ver um raciocínio matemático onde o pensamento se regula por números e proporções, ao mesmo tempo que se expressa por formas (pontos, linhas, texturas) e cores. Uma panóplia de esquemas mentais e visuais faz a composição destas páginas, para dar a ver o gesto de desenhar que cria e individua uma nova caligrafia informada pela música.

Neste esquema de transposições, o registo do som é como um grito mudo que se dirige ao sistema perceptivo visual apelando, simultaneamente, ao ver e ao ler e, secretamente, ao ouvir. As sete páginas acumulam-se como desenhos avulsos. São resultados de audições repetidas que, de cada vez, originam grafismos outros, por acumulação. O silêncio deste desenhar está impregnado de som e tudo no seu processo é linguagem. O som musical e o seu registo gráfico são tomados como musa.

O designio deste labor é a sua infinitude: são sete, mas poderiam ser inúmeras as páginas deste exercício. *Transfigurations III*, de onde parte este exercício, é o título da composição musical de Filipe Pires. A partitura é constituída por seis folhas cuja escrita esquemática é dirigida à leitura/interpretação do músico. Não se trata de uma partitura convencional, clássica, com pautas de cinco linhas, mas de uma actualização da escrita dentro do registo electro-acústico. A partir da sua observação/audição, Jorge Pinheiro faz uma partitura de sete páginas que se dirigem aos olhos, são pura visualidade: páginas soltas documentam esta nova escrita que nasce do exercício e do esforço de uma transcrição e que aguardam uma forma final de apresentação. São a escrita de um livro por vir.

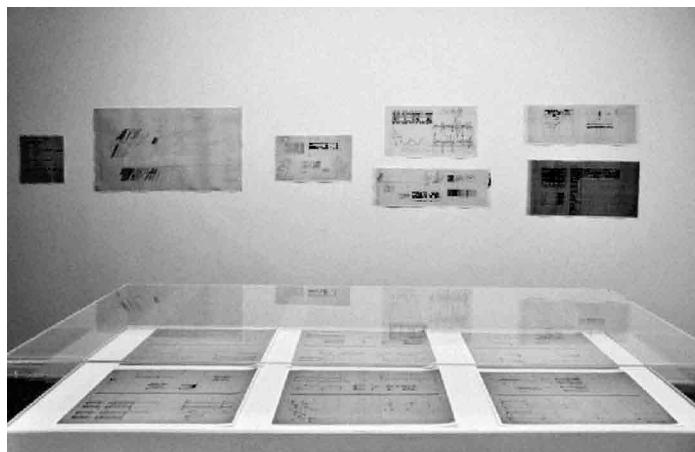


Figura 1 · Jorge Pinheiro, vista da instalação de intitulada *Prolegómenos para uma reescrita de uma partitura de Luís Filipe Pires*, 1980, sete electrografias a partir dos originais. Na vitrina: *Figurations III* de Luís Filipe Pires, 1969, partitura em seis folios electrografados. Colecção do artista. Fotografia cedida pelo artista.

3. A reelaboração da escrita musical é um processo interno ao seu próprio desenvolvimento e actualização. Ao longo da sua história podem existir momentos absolutamente determinantes, nomeadamente na passagem da *Ars Antiqua* para a *Ars Nova* que se dá na Alta Idade Média. Em termos gráficos, as notações musicais tendem a criar paralelos sinestésicos com o desenho artístico e procuram os sinais da escrita linguística, quer para introduzir o texto ao longo das melodias, quer pela pontuação que adquire novas valências e significações, mantendo afinidades conceptuais e funcionais: ajuda ao ritmo, à expressão e cadência, informa onde são as paragens ou pausas, as durações e os pontos a enfatizar, etc.. De cada vez que novas sonoridades são introduzidas na música é re-elaborada a sua escrita num acréscimo de códigos. O trabalho de Jorge Pinheiro escapa a convenção destes códigos convocando o que neles é desenho e estrutura conceptual: as repetições do sinal, a organização esquemática que, embora possa parecer abstracta para um leigo, têm uma função performativa e significativa para o intérprete, são tomados pelo artista, na composição de cada página, numa acumulação aparentemente dispersas de registos que se revelam conectados numa visualidade/sonoridade de carácter autoral.

4. As afinidades e os paralelismos entre a linguagem musical e linguagem não-musical são uma constante na sua própria construção. Por exemplo, nos

países anglo-saxónicos, o nome das sete notas musicais é equivalente às sete primeiras letras do alfabeto, mantendo a sua ordem estabelecida: começando no *A*, que corresponde ao *Lá* (nota de afinação do diapasão, na actualidade tomada como ponto de referência para a afinação das outras seis notas), numa lógica sequencial até ao *G* que nomeia o *Sol*. A própria frequência sonora, que dá a referência para a afinação dos instrumentos, sofre alterações que se reflectem auditivamente mas sem uma transposição propriamente inscriptiva e por isso se a inscrição musical de um compositor barroco representa-se hoje, exactamente, como há 250 anos atrás, em rigor, o que se ouve está alterado. Em última instância, o exercício de reescrita de Jorge Pinheiro sublinha uma indeterminação: aquela da impossível correspondência entre o signo de inscrição e a sua significação, mesmo quando essa inscrição se regula por parâmetros rígidos, como acontece com a música. A percepção das transposições musicais é decisiva para a Grécia da antiguidade clássica onde, cada escala tonal assume características específicas e humores distintos. O modo «Lígio», que em grego significa voz agradável, canto sonoro, projectado e audível, coíncide com o que posteriormente se denominará por modo maior e é associado os estados de alegria relevando dos poderes anímicos da música.

Conclusão

Prolegómenos delimita-se dentro de uma herança europeia onde as questões internas da escrita e da interpretação musicais são alvo de transposição e, neste exercício visual nascido do pensamento gráfico em função da música, o som colabora na sugestão de imagens mentais que o gesto regista numa ficção sinestésica entre humores, cores, formas, sons, gestos. A rapidez do traço, a célebre fricção do lápis no papel informa, deforma, transforma, reformula-se num lugar (qualquer) da página. Por afinidade com a partitura, os sinais de pontuação estruturam o desenho, colaboram entre si em articulação com a gralha milimétrica. Um arco-íris feito com quadrados sucessivos vem colorir expressivamente a composição. Remete para a animosidade das escalas felizes da Grécia, que Platão relata como tendo um efeito moral e ético no comportamento dos cidadãos.

Contactar a autora:

emam.margaridaprieto@gmail.com

Dossier editorial

Editorial section

2.

Início de jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves

MARILICE CORONA

Conselho editorial

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar a importância dos documentos de trabalho no processo criativo do artista brasileiro Flávio Gonçalves. Gonçalves transporta para o desenho imagens da infância que alegorizam o mito da origem e da criação. Mas, ao mesmo tempo, não seriam estas imagens a expressão da visão utópica?

Palavras chaves: documentos de trabalho / desenho / imagens da infância / olhar utópico.

Title: *Game start: a study on the working documents in the artistic process of Flávio Goncalves*

Abstract: *This article aims to demonstrate the importance of working documents in the creative process of the artist Brazilian Flávio Gonçalves. Goncalves carries for drawing images of childhood that allegorize the myth of the origin and creation. But, at the same time, these images would not be expressing the utopian eye?*

Keywords: *working documents / drawing / images of childhood / utopian eye.*

Este artigo tem como objetivo levantar alguns aspectos sobre o papel e a importância dos *documentos de trabalho* no processo de criação do artista, professor e pesquisador brasileiro Flávio Gonçalves. Gonçalves nasceu em Porto Alegre/RS, em 1966 e realizou sua formação no Instituto de Artes da UFRGS. É doutor em Artes pela Universidade de Paris 1 — Sorbonne e é Professor Associado do Instituto de Artes da UFRGS onde leciona disciplinas de desenho na graduação e temas referentes à sua pesquisa no programa de pós-graduação da mesma instituição. Desde os anos 80 o artista tem se dedicado, efetivamente, à prática e à teoria do desenho. Aliás, como veremos, essas duas instâncias apresentam-se de modo indissociável em suas obras.

No ano de 2000, fui convidada por Flávio Gonçalves a participar de uma exposição coletiva na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Esta exposição

tinha um caráter diferente das demais, pois não se tratava de uma exposição de obras, mas de *Documentos de Trabalho* e foi naquele momento que começamos a tomar intimidade com esse termo. Gonçalves visitou o atelier de dez artistas e, com olhar clínico, garimpou fotografias, desenhos, objetos, etc. Ou seja, Gonçalves procurava encontrar em nosso atelier aquelas imagens/objetos referenciais as quais ele suspeitava serem determinantes na instauração da obra acabada. Atento à importância dessas imagens/objetos no processo de criação, dedica um capítulo sobre o assunto em sua tese de doutorado e, desde então, desenvolve pesquisa sobre o tema. Flávio havia retornado ao Brasil depois de passar quatro anos em Paris/França onde desenvolveu sua tese *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain. (Onde se encontra o desenho ?: uma idéia de desenho na arte contemporânea)*. E foi nesse processo de escrita e sistematização de idéias, focados em seu próprio trabalho, que o artista acaba por conformar uma metodologia singular de pesquisa. Seria possível dizer que a exposição *Documentos de trabalho* foi, para o artista-curador uma forma de estender e verificar a aplicabilidade de seu método em relação a obra ou processo de outros artistas.

Segundo Flávio Gonçalves, o termo ‘documentos de trabalho’ encontra-se no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou em Paris. Conforme o artista, ‘o termo, em Bacon, faz referência às fotos e ilustrações sobre folhas arrancadas de livros ou de revistas, seguidamente coladas sobre cartão, das quais ele se servia para fazer suas pinturas’ (Gonçalves, 2000: 41). Para Flávio, *documentos de trabalho* refere-se ao ‘estudo do momento anterior à obra e ao quadro em que esta se situa: são as referências, anotações, fotografias, imagens, objetos que povoam ou circundam o espaço de criação’ (Gonçalves, 2000: 41).

No catálogo de Bacon o autor realiza comparações, lado a lado, por exemplo, entre as fotografias (chamadas de documentos de trabalho) e as pinturas derivadas dessas. Nessa publicação, o que encontramos são análises mais restritas aos aspectos formais. Não existe ali nenhuma reflexão profunda sobre a natureza, o significado e a importância dos documentos de trabalho no processo de criação. É nesse sentido que a pesquisa de Flávio Gonçalves vem contribuir, de forma inédita, para o campo da pesquisa em arte.

E será, a partir de seu próprio método, que tentarei uma aproximação de sua obra. Para Flávio os *documentos de trabalho* são vistos como “expressão fantasmática do desejo de criar”. É sobre o mistério da criação tanto artística quanto mítica que o artista se debruça para tentar compreender o significado dos *documentos*. Mas aqui, tentarei uma leitura diversa que não estaria preocupada com a conceituação do termo, mas com a possibilidade de aproximar-me de sua

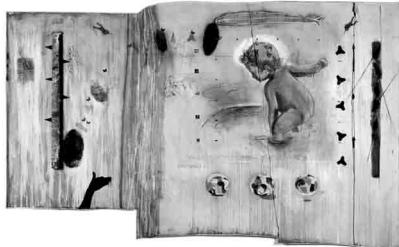


Figura 1 · Armas do Desenho. (1993)
Flávio Gonçalves, Desenho e colagem sobre papel, 240 x 360 cm, Coleção do artista.
Fonte do artista.

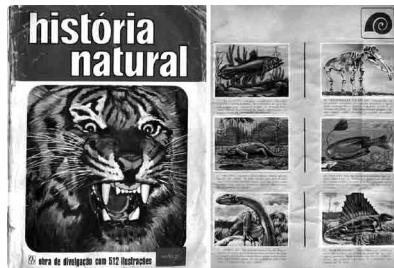


Figura 2 · Documentos de trabalho
de Flávio Gonçalves — Álbum de figurinhas
— Coleção do artista. Fonte do artista.

obra analisando seus documentos de trabalho a partir da inversão e da circularidade de uma frase que intitula um dos capítulos de sua tese: *A infância das imagens*. Proponho, então, um percurso pelas *imagens da infância* para analisar de que modo e por que essas imagens migram para o campo da arte e, particularmente, do desenho.

A princípio, nada me parece mais apropriado do que se utilizar de imagens de brinquedos, de crianças ou adolescentes e de figurinhas de coleção para falar da infância das imagens e, por que não, da infância da linguagem, do desenho. Nesse sentido, as figuras presentes nos desenhos de Flávio Gonçalves alegorizam com perfeição os questionamentos do artista sobre a própria natureza da linguagem que as constituiu (Figura 1).

Por pertencermos à mesma geração, identifico com facilidade a origem de algumas de suas representações. O reino de nossas imagens era bem menor que aquele que se configura hoje. Nossas imagens saíam de livros, revistas, televisão e, algumas vezes, do cinema. A nossa infância assistiu TV em preto e branco e viu surgir com magia a TV colorida; bateu figurinha na escola, tentando completar os álbuns de coleção, boa parte das vezes, sem sucesso algum. Quem é desse tempo não esquece do álbum de História Natural da Editorial Bruguera (Figura 2) com suas figurinhas de tamanho avantajado, rica em detalhes e que nos trazia informações curiosas sobre os misteriosos animais das regiões abissais, a vida invisível dos protozoários e das amebas e os pássaros em extinção. Flávio pertence a uma geração que conheceu e utilizou o *Desenho Copy*, espécie de caderno temático, composto de folhas de papel vegetal encadernadas em espiral e no qual se encontrava figuras de toda sorte para “passar por cima”. Tratava-se de uma coletânea cujo propósito era facilitar a ilustração dos trabalhos escolares por meio de figuras lineares, cujo verso da linha constituía-se de um

tipo de tinta-carbono que permitia passar o desenho para o contexto que se desejasse. Um tempo em que a brincadeira de rua era coisa comum e pressupunha a invenção dos brinquedos. A parede virava cinema quando a sombra de mãos habilidosas fazia desfilar, diante dos olhos, animais de toda espécie. No mundo infantil masculino, o campo de futebol nascia do riscado na areia grossa e os carrinhos desenhavam estradas pelo chão. O autorama era sonho de consumo de muitos, mas só aos abastados *era dado tê-lo*. Miniaturas de plástico e metal ganhavam vida: índios, cavalos e soldados travavam batalhas incríveis (Figura 3). Tanto a bola como a bala inscreviam seus trajetos (figura 4,5). Desenhar era brincar e o brinquedo era desenho, era desejo, era designio. Desenhar era brincar e brincando configurava-se o mundo e a infância da escrita.

Não é sem razão que Flávio e muitos outros criadores foram buscar na infância a matéria prima de sua obra. Se, por um lado, conforme aponta o artista, o ato de criação está com o olhar voltado para trás, tratando-se de contínua tentativa de elaboração do mito da Origem, seria possível dizer que as imagens da infância alegorizam, também, o olhar utópico, o olhar voltado para frente, para as possibilidades de futuro. Seria possível dizer que este retorno, esta rememoração, esta tentativa de reconfiguração trata-se da busca de um certo resíduo de utopia que se desvaneceu com o correr dos anos. Sabe-se o quanto vemos nossos sonhos serem redimensionados ao alcançarmos a idade adulta. Como nos diz Ecléa Bosi,

se examinarmos criticamente a meninice podemos encontrar nela aspirações truncadas, injustiças, prepotência, a hostilidade habitual contra os fracos. Poucos de nós pudermos ver florescer seus talentos, cumprir sua vocação mais verdadeira. Comparamos acaso nossos ideais antigos com os presentes? Examinamos as raízes desse desengano progressivo dessas relações sociais? A criança sofre, o adolescente sofre. De onde nos vêm, então, a saudade e a ternura pelos anos juvenis? Talvez por que nossa fraqueza fosse uma força latente e em nós houvesse o germe de uma plenitude a se realizar. Não havia ainda o constrangimento dos limites, nosso diálogo com os seres era aberto, infinito. A percepção era uma aventura; como um animal descuidado, brincávamos fora da jaula do estereótipo (1994: 83).

Acredito que o artista, consciente ou inconscientemente, ao entrar em contato com algum aspecto de sua infância, busque este resíduo, estas promessas do que poderia ter sido, ou talvez seria melhor dizer, este próprio estado inerente à palavra promessa, este lançar-se, atirar longe, crescer para diante. Este estado de potência que tende ao movimento e cuja origem é o desejo (Corona, 2009). E, não seria esse aspecto projetivo, esse lançar-se para frente, característica essencial da linguagem do desenho?

Corona, Marilice [2013] "início de logo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves."

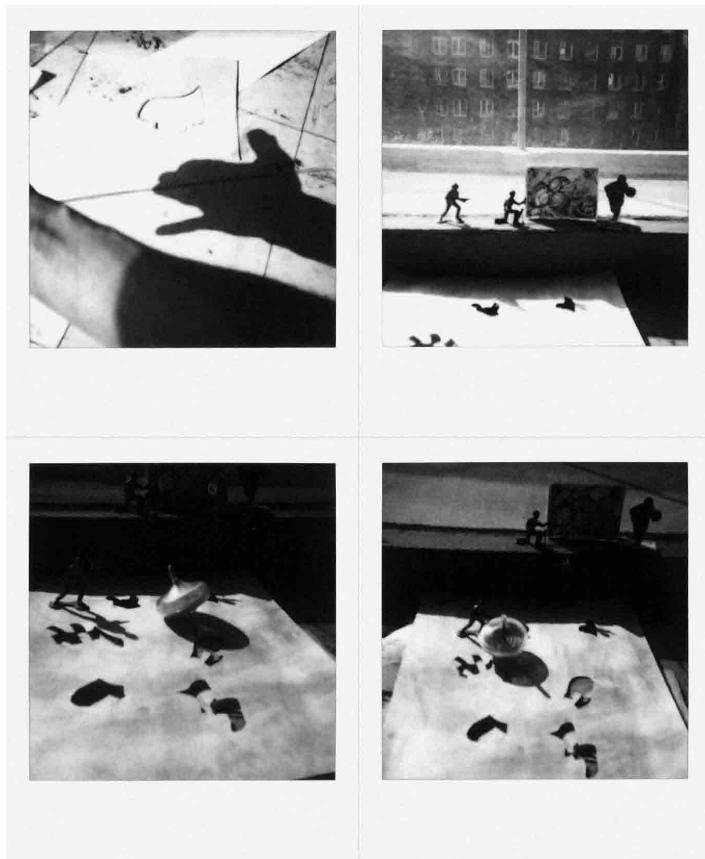
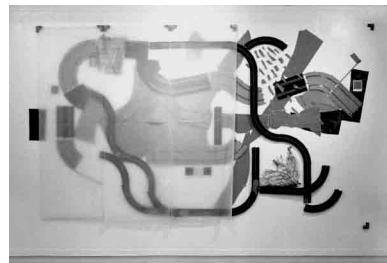
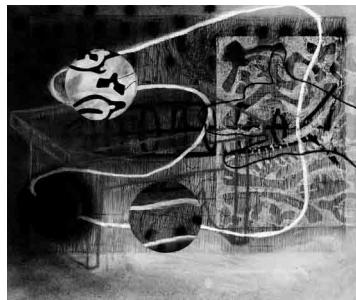
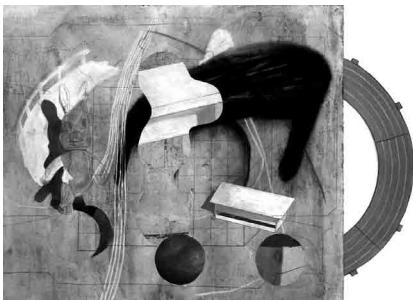


Figura 3 · Documentos de trabalho de Flávio Gonçalves — Sombras, 1997. Conjunto de Polaroids, 17,6 × 22 cm. Coleção do artista.
Fonte do artista.

Ao transportar as imagens da infância para o campo da arte, Flávio muitas vezes levanta do chão ou da mesa, objetos, gestos, rastros e movimentos cuja horizontalidade parecia ser sua posição natural. Na parede encontraremos misturadas a outras figuras, a sola dos pés (*Meu peso ideal*, 1989) (Figura 6), a terra, a água, a pista de carros (*Transport École*, 2006), (Figura 7), a batalha dos soldados (*Esquema tático II*, 2006), as figuras de coleção (*Peixe*, 1993), o campo demarcado, e outros. Inúmeras imagens e fragmentos de objetos que nos devolvem a consciência da força primeira que rege nosso corpo e, muitas vezes, as bases do desenho: a gravidade. Seria possível dizer que nos desenhos de Flávio Gonçalves a evocação do chão e a presença da terra nos remeteriam a um contato primordial de nosso corpo com o mundo circundante. Foi no chão, com os brinquedos espalhados à volta de nosso corpo, que experimentamos as possibilidades do jogo simbólico. E foi do chão que nos erguemos vitoriosamente.

Transport-école (2003-2006) (Figura 7) parece um bom exemplo. Nessa obra, o limite quadrangular do suporte é rompido e vê-se pistas de autorama abandonarem o chão espalhando-se pela parede. Aqui não são mais os carinhos que trafegam em alta velocidade, mas sim nosso olhar que segue o percurso construído pelo artista. Por vezes estacionamos ao encontrar novas formas ou surpreendentes materiais. Andamos mais um pouco e a visão torna-se turva devido ao embacamento imposto pelo papel vegetal. Feito neblina, o suposto suporte pula para a frente e a pista muda de tom. A sobreposição de transparências reais impossibilita a nitidez da imagem, criando espessuras e um vago mistério. Nossa olhar não apenas transita em movimentos paralelos à parede mas quer ver em profundidade. O artista joga com todas as nossas expectativas de sentido e direção. Como paisagem vista de topo ou apresentação diagramática o desenho nos faz refletir sobre nossos hábitos e as coordenadas que determinam nossa percepção de espaço.

Transport-école (2003-2006) apresenta-se como uma charada e já no título Flávio provoca o espectador. *Transport-école*, em francês, — transporte-escolar na língua portuguesa — parece evocar, por semelhança de sons, o imperativo “Transporte e cole!”, remetendo-nos, também, ao *papier-collé*: papel colado = colagem. Técnica, aliás, empregada na própria obra. Em outro sentido, transporte-escolar poderia ser relacionado tanto com a infância (o transporte coletivo), com o brinquedo (autorama-carro-transporte), quanto com o transporte de significação (Transporte e cole!). Mas existe ainda um outro deslocamento: o transporte do próprio *documento de trabalho*. Os fragmentos de pista, outrora pertencentes ao universo lúdico e, por vezes, representados no desenho, agora migram dos bastidores, do espaço de produção, para incorporarem-se à obra. Transformam-se em linhas, retas e curvas, ou simples retângulos.



Figuras 4 e 5 · À esquerda: *Coelho*, (2006). Flávio Gonçalves Desenho e colagem sobre papel, 47 x 56 cm, 2006. À direita: *Jogo de Bola*, (2005). Flávio Gonçalves. Desenho sobre papel, 40 x 46 cm, Coleção do artista. Fonte do artista.

Figura 6 · *Meu peso Ideal* (1989). Flávio Gonçalves, Desenho e colagem sobre papel, 120 x 200 cm. Coleção do artista. Fonte do artista.

Figura 7 · *Transport-École*, (2003-2006). Desenho-instalação de Flávio Gonçalves Disposição de peças de Autorama e materiais diversos na parede, 200 x 350 cm. Coleção do artista. Fonte do artista

De forma exemplar, tanto o título como o trabalho condensam inúmeras operações, sendo que a lista de relações poderia ser, ainda, estendida. Em sua obra, títulos, figuras, imagens, matérias, gestos, escrita e materiais articulam-se constantemente. Nada é sobrante ou feito ao acaso. É do território da infância que Flávio retira a energia propulsora de seu trabalho e cria suas estratégias para falar sobre desenho. O estudo de seus *documentos* revela como se dá o início de um jogo cuja meta é discutir os mistérios do desejo de criação no qual, todos nós, nos vemos envolvidos.

Referências

- Bosi, Ecléa. (1994) *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 8571643938
- Corona, Marilice (2009) "Meus documentos: a casa e o espaço da memória." *Revista Panorama Crítico*. ISSN 1984-624X. Outubro, 2009. Acesso em: http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf
- Gonçalves, Flávio R. (2000) *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Université de Paris I — Panthéon Sorbonne, Paris.
- Gonçalves, Flávio R. (2009) "Uma visão sobre os documentos de trabalho" *Revista Panorama Crítico*. ISSN 1984-624X. Ago/Set acesso em: http://www.panoramacritico.com/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf
- Harrison, Martin (2006) *Francis Bacon: La chambre Noire: la photographie, le film et le travail du peintre*. Paris: Actes Sud. ISBN 2742757287.

Free Williams: redes semióticas na produção videográfica de Elisa Queiroz

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Conselho editorial

Resumo: Busca-se uma abordagem da criação que coloque o produtor em uma cadeia de relações culturais que mediam a obra em sua execução, de modo a compreender o processo para além dos arquivos pessoais, de ateliês ou bibliotecas, mas pensar todo esse processo conectado à realidade atual ou virtual que envolve o gesto criador, rompendo a noção de isolamento do ato de criação e compreendendo este saber e fazer com a complexidade da não linearidade, da imprecisão e do inacabamento do signo.

Palavras chave: Elisa Queiroz / videografia / arte capixaba / arte contemporânea Brasil.

Title: Free Williams: a semiotic web on the video work of Elisa Queiroz

Abstract: This paper tries to identify cultural relations that mediate the creative process beyond files and personal papers, workshops and libraries. We take a look at the relationships from the art process till its' connections between the creative gesture and the cultural scenery. To this job we took as reference the video available on Youtube named Free Williams, by the artist Elisa Queiroz (2004).

Keywords: Elisa Queiroz / videographic work / brazilian art.

Introdução

O gesto criador é quase sempre acompanhado de marcas processuais de sua ação, chamadas arquivos da criação — conexões que espelham uma rede de relacionamentos na criação em ato. Centrados nesta premissa, nos aproximamos de aspectos rizomáticos da obra *Free Williams* (2004), de Elisa Queiroz (1974-2011), produzida em e para o meio digital.

Estudos preliminares sobre a artista evidenciam suas reflexões sobre seu corpo e revelam uma estética resultante de uma poética auto-referenciada. Discutir o corpo e a obra em simbiose é uma tendência do projeto poético de Elisa Queiroz, que rediscute o seu lugar na contemporaneidade. Sua obra exala um grotesco poder sedutor. Sua obra invade os sentidos. Uma tendência que revela

uma intencionalidade: dialogar com a sedução e a revisão de valores engessados pelos sistemas do corpo, da arte e da cultura.

É neste contexto que a análise de *Free Williams* estabelece-se. As escolhas da artista parecem ter a tendência a uma estética do grotesco, da opulência, da ironia, da apropriação: o que se revela em uma frase postada por ela, logo abaixo do título do vídeo: *Uma sátira bem umorada aos musicais de Bugsy Berckley* (o erro ortográfico é transcrição da página no Youtube; e vale destacar que Bugsy é o maior diretor americano de musicais com coreografias sincronizadas). Queiroz toma para si uma série de índices da sociedade contemporânea, nos mesmos moldes de suas obras anteriores. A artista busca no seu tempo e em suas questões próprias o diálogo com obras das quais lhes toma a imagem ou conceito como partida para sua própria obra. A ação citacionista é evidente. Ela ironiza valores, costumes e ditames sociais para construir obra na paródia, na brincadeira, ou — para usar um conceito da crítica de arte — ela o faz por meio da apropriação simbólica da sociedade contemporânea.

Na medida em que cresce como artista, assume uma volúpia criativa, apropria-se da história da arte e da cultura; e se oferece: em sacos de chá, uma *Maja Desnuda*; em biscoitos recheados, um gordo *Piquenique sobre a Relva...* Mas, não existe uma Elisa. Ela é ao mesmo tempo várias; é em rede. Tomada por essa rede, Queiroz passa a produzir prioritariamente em meio virtual, seus documentos autógrafos (quase não mais) passam a ser digitais, encerrados em suas máquinas cada vez mais possantes. Necessita de acesso à internet rápida; assim como de mídias armazenadoras cada vez maiores. Seu processo de criação ganha a complexidade de um artista tomada pelo rizoma da criação no hiperespaço. Sensualidade e volúpia fixam uma busca do lugar de mulher, amante de além-mar.

Free Williams: um diálogo em rede

Free Williams é uma obra digital, produzida e realizada no meio digital, sem documentos autógrafos acessíveis. Porém, é no confronto com aspectos do projeto poético da artista que se buscou estabelecer as primeiras conexões entre a obra *Free Williams*, e seu percurso gerador. Se não há documentos tradicionais, é no campo expandido do conceito de documento que buscamos os vestígios do processo de criação desta obra. Assim, nos aproximamos de *Free Williams* por meio do mapeamento de interconexões instáveis que constroem a interatividade da obra com a cultura, com o seu tempo de feitura e de recepção.

Nesta obra videográfica, Elisa parece reconstruir discursos e poéticas que se dão já no título, o qual revela um jogo semântico de conectividades, inserido-o no contexto rizomático da cultura. Os signos “*free*” e “*williams*” fazem uma clara

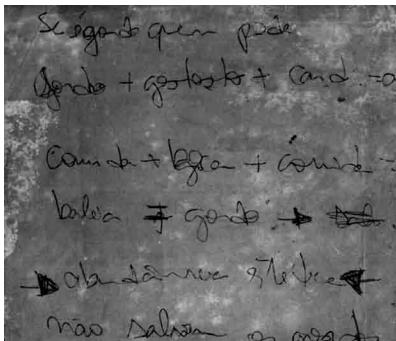


Figura 1 · Detalhe de documento autógrafo de Elisa Queiroz (sem data). Fonte: Banco de Dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

Figura 2 · Frame de Free Williams (Elisa Queiroz, 2007) - vídeo em baixa resolução. Fonte: Banco de Dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

Figura 3 · Frames de Free Williams (Elisa Queiroz, 2007) Fonte: Banco de Dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

associação da artista com dois personagens da cultura videográfica mundial: a baleia Willy, de *Free Willy* (de 1993, dirigido por Simon Wincer) e a atriz Esther Williams (musa do cinema conhecida como a Sereia de Hollywood). A fusão entre os dois mitos: a baleia e a sereia não é um trocadilho oportunista. É comum no projeto poético de Queiroz o uso do jogo de palavras para construir sentidos.

No documento (Figura 1) pode-se observar que há evidências materiais de que a artista usa as palavras em associação (+), ou (=) ou (®), signos gráficos que implicam em agregação de sentidos. Queiroz aproxima “baleia” de “gordo” e, na sequencia, estes a “abundância estética”. Ainda aqui, se pode ver que ela se apropria de um dito midiático para transcrevê-lo ao sabor de seu projeto poético: “não salvem os gordos” Aqui parece já haver indícios de sua aproximação com a orca Willy (salvem as baleias!).

Tomando o outro signo, “Williams”, somos levados à musa que instiga desejos com um corpo esculpido pela natação desde a infância e mantido pelo rigor da estética que aprisiona as atrizes. A *Sereia de Hollywood* tem em comum com Queiroz alguns aspectos: Elisa também era exímia nadadora, mas ao contrário da atriz, isto não lhe esculpiu o corpo idealizado. Essa aproximação com Williams não é ocasional: elas parecem representar polos opostos do mesmo ato de construir um campo fenomênico de existência feminina.

Queiroz inicia o trabalho com um frame congelado: a calda de uma baleia, aparentemente uma jubarte, índice de individualidade. Na sequencia, a artista, em vermelho, com acessórios na cabeça e no pescoço, e seguida de seis homens de branco, desce as escadas até uma piscina. Essa sequencia é interrompida por um breve trecho de um filme antigo em que outra mulher, seguida por alguém de branco, caminha na borda de outra piscina. Elisa e seu séquito seguem; posicionada, mergulha. Novamente interrompida a sequencia pela outra mulher que mergulha com elegância. Queiroz imerge, e das águas emerge a *Sereia de Hollywood*, Esther Willians. Essa construção sequencial conduz a uma intenção: a aproximação entre a artista e a atriz. O título da obra apresenta o seu sentido.

Duas questões se colocam. Primeiro, considerando a tendência citacionista de Queiroz, é evidente que toma do filme de Williams a referência para a construção da obra; ela contrapõe a elegância da produção hollywoodiana com a rusticidade da sua produção caseira. Uma bem humorada versão, ela já nos antecipou. Segundo, ao universo do nado sincronizado ela coloca uma oposição edificante: típica prática feminina parodiada pela artista que escolhe um grupo de homens, nadadores híbridos de masculinidade e de feminilidade. Estas questões tornam evidentes aspectos da rede de relações que a artista vai estabelecendo em seu percurso. As oposições semânticas parecem ser estratégias de Queiroz para atingir o efeito de sentido que a obra necessita. Mas, estas

oposições não são disjuntivas, mas conectivas. Como o hipertexto, Queiroz dá possibilidades de entrada, não garantias.

Sua intencionalidade se revela: há o questionamento sobre o lugar da mulher, do corpo, do diferente, do particular. Se for possível falar de um diálogo com a cultura, ela se refere à multiplicidade, aos diferentes tratados diferentemente. Isto se materializa em seus companheiros de nado. Ela própria é da opulência do excesso e da elegância do nado que exibe na obra. Toma para si a sobreposição da imagem de Esther Williams não com ingenuidade de quem teme encarar seu próprio corpo, mas na evidência de ser outro padrão se sobrepondo ao do modelo.

O humor característico de Queiroz interpõe-se pela sucessão de frames intercalados com Williams, e aproveitando certo grau de ironia no filme da atriz, a artista insere-se na mesma imagem. Coabita o universo da *Sereia de Hollywood*. De forma quase sarcástica, insere-se no filme quase desnuda nos seios — uma provável alusão aos escândalos morais que envolveram o nadadora que inspirou esse filme de Willians.

A imagem da artista (Figura 2) aparece no lado direito superior da tela e, com suas mãos e pés em pequenos e nervosos movimentos simula estar no mesmo espaço que a atriz; ambas em acrobacias com dois personagens da história em quadrinhos; Tom e Jerry aplaudem (figura 3) a saída das duas mulheres da tela. A beleza do corpo obeso, em contraponto com o corpo escultural de Willians; dançam pela piscina. Parece que Queiroz adverte que na água todas são leves.

Conectando as biografias da artista e da atriz, pode-se perceber que com Williams, Queiroz compartilha não só o nado desde a infância, ou um corpo especialmente construído, mas a dedicação à moda: Williams dedica-se à moda para banho, maiôs e peças específicas que se adequassem ao corpo de uma nadadora diante das câmeras de filmagem, ação semelhante àquela que se percebe em obras ou nos rascunhos de Queiroz, buscando encontrar e construir objetos vestidos que adequasse ao corpo obeso. O maiô de cada uma das mulheres é idealizado por elas mesmas. Essas aproximações de subjetividades parece serem evidenciadas pela sobreposição de imagens pessoais que nos fazem imaginar que há mais da vida delas sobreposto.

Conclusão

No apoteótico final do vídeo, a artista cede seu lugar à atriz que se encerra em um círculo de águas flamejantes que vão envolvendo-a e desaparecendo com sua imagem. Esther Williams fica presa nessa cela de água. A imagem de baleia novamente aparece, mas não sua calda como no início; agora ela emerge liberta, novamente respira. Se a forma modelar de Williams encerra-se num

manto de água e fogo, Willy se liberta da água que a limita, salta radiante em busca de liberdade. Essa analogia final conduz à reflexão de outro aspecto relacional do vídeo: seu título e sua construção de sentido.

— *Free Williams!*)parece gritar a artista)

Mas essa liberdade parece se configurar mais forte na escolha de uma mídia social para a veiculação do trabalho. No Youtube todos podem postar independente de estarem no sistema da cultura; na realidade, parece-nos que o site em questão tem modelado a sociedade da sobremodernidade em que vivemos. Assim, a postagem no site é mais que um emolduramento para que a obra se apresente ao sistema das artes, é o elemento final para que este trabalho de Queiroz galgue para si a liberdade dos mares do mundo navegável. A artista coloca-se na rede, constrói-se em mares virtuais que pela sua dinamicidade e flexibilidade acrescentam refinamento à bem humorada ironia aos musicais que endeusaram um tipo feminino e um lugar para a mulher.

Essa ação transformada em obra por Queiroz nos lembra de Borges, que diz que «publicamos para não passar a vida corrigindo». E Queiroz parecia saber que não teria tempo para correções; ela opera no universo da incerteza e imprecisão. No ciberespaço, em sua lógica de rizoma, sua produção parece se em um novo paradigma, cujas regras de funcionamento são tão instáveis quanto às conectividades possíveis, mas permitem uma tolerável materialização instável e falível da obra e da artista.

Furriols: rigor, exigencia y contención

JOSEP MONTOYA HORTELANO

Conselho editorial

Resumen: Se plantea en la presentación, el recorrido poco habitual, de Joan Furriols, que va des de una aparición temprana en los ámbitos artísticos catalanes de los años 50, hasta la actualidad. Manteniendo un perfil de lo que puede considerarse “Baja visibilidad” pero de enorme densidad en el proceso artístico por su rigor, exigencia i contención, como base de actuación para una apertura trascendente a lo cotidiano.

Palabras clave: Materia / espacio / síntesis / seriación / orden / trascendencia.

Title: *Furriols: rigour, demand and containment*

Abstract: Arises in the presentation, the unusual trail of Joan Furriols, which will give an early appearance in the Catalan artistic context from the 50s until today. Keeping a profile of what can be considered “low visibility” but enormously weighty in the artistic process for its rigor, your containment and self-demanding as a basis for action for transcending the everyday.

Keywords: Matter / space / synthesis / seriation / order / significance.

Introducción

Sorprende como frecuentemente ignoramos lo mas cercano y nos perdemos por trascendencias referenciales de “cuarta mano” que construyen quimeras “obnubiladoras” de nuestro yo natural... He aquí, donde se inician las derivas erróneas que conducen, la mayoría de las veces a la confusión y al desconocimiento en profundidad de lo que somos... tanto como artistas, o como personas.

Esta reflexión anterior, viene al caso porqué después de leer las referencias existentes a Joan Furriols (n. Vic, 1937) se apoderó de mi una sensación de deshonestidad... Sensación, originada por las intermitencias que la vida académica (que no la docencia) provocan en los procesos artísticos, de quien es artista y docente a la vez... y en ese, apercibirse, de que, el tiempo dedicado a las convenciones burocráticas, se ha llevado una gran parte del potencial de concentración rigurosa en el “hacer verdadero” que se sucede día a día en el estudio. Al mismo tiempo, la deshonestidad, se hace extensiva al percibir el ciego desconocimiento en profundidad del tiempo, el espacio, el proceso y la continuidad que

configuran la obra de Joan Furriols y quizás, la de otros tantos que llevan a cabo un trabajo silente en avanzar el hecho artístico... tan cerca y tan lejos.

A lo dicho, se añade la dificultad de hablar sobre un artista al que “prácticamente” se descubre y se dice todo sobre él, en cuestión de un año, habiendo permanecido relativamente ignorado tres cuartas partes de su vida. Desde el 2010 hasta hoy, el fenómeno Furriols, parece ser clarividente, hasta ayer era oscuro... más deshonestidad... por tanto, hasta no haber hablado y leído todo sobre él...no he podido completar mi propio mapa del territorio y eso gracias a los primigenios “exploradores y cartógrafos” del enigma, en especial y por proximidad a Rosa Queralt y ya más recientemente, a Àlex Mitrani, crítico de arte y comisario, que ama y percibe (me atrevo a decir) sobre todas las cosas la honestidad en el hecho artístico, ahí, es donde creo haber paliado un poco mi deshonestidad como “articulista”. Gracias a todos...

1. El inicio de una inquietud, la búsqueda como método

*Quien deseé conocerse a si mismo, ha de abrirse al mundo
Quien deseé conocer el mundo, ha de mirar en su interior.*

A los 15 años, en 1952 se apercibe el inicio de la inquietud. Furriols, expone en una muestra colectiva de: *l' Agrupació d' Artistes Roda de Ter*.

Casi de manera anecdótica, entabla amistad con unos discípulos de Torres García, provenientes de Montevideo, de paso en Vic. De ellos percibe de primera mano los conocimientos de obras realizadas según las reglas formales e ideológicas establecidas por el maestro “Catalán-uruguayo”, siendo esta información de un valor incalculable en un momento en que toda información, provenía de escasas revistas, todas ellas en blanco y negro.

En 1954, después de la exposición colectiva “*Tort, Brugalla, Furriols*” en Vic, aconsejado por su amigo y primer mentor local Josep Mª Selva (precursor del arte informal en la Cataluña central) se adscribe al grupo *Els Vuit*, fundado en 1946 (vigente hasta 1958), grupo heterogéneo, unido como respuesta al absoluto inmovilismo y ambiente cerrado de su entorno mas próximo a las nuevas tendencias artísticas.

Contra viento y marea, o sea, en uno de los ambientes más ferozmente hostiles al arte nuevo que se pueda imaginar, en Vich, José María Selva, fue el gran animador del Salón de los Ocho. Todos los epítetos insultantes, todos los argumentos a cual de ellos más arbitrario y violento, fueron esgrimidos para zaherir a aquella valerosa muchachada (Mylos, 1955).

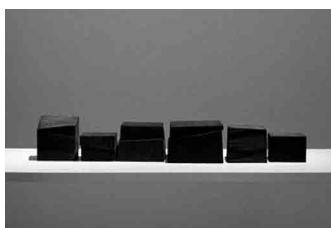
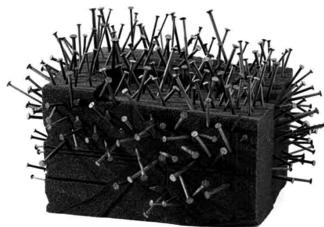


Figura 1 · Joan Furriols en el estudio.

Figura 2 · Joan Furriols, S/T. 2003. $16,3 \times 27 \times 22$ cm.
Colección del artista.

Figuras 3 y 4 · Joan Furriols, S/T. 2003/1999.
 $16,3 \times 27 \times 22$ cm. Colección del artista.

Figura 5 · Joan Furriols, S/T. 2003. $15,8 \times 99 \times 21,5$ cm.
Colección del artista.

Figura 6 · Joan Furriols, detalle 2003. $16,3 \times 27 \times 22$ cm.
Espuma industrial y pigmentos.

Si consideramos que la presencia como artista de Joan Furriols, en el ámbito catalán, se produce a la temprana edad de 17 años, parece dar la razón a ese deseo de conocerse a uno mismo. Esta presencia y voluntad, se confirma en el VIII Salón de Octubre, integrado en la III Bienal Hispanoamericana de arte del 1955 de Barcelona. La participación de Joan Furriols en este Salón “integrado” en la III Bienal (primera Bienal 1951 Madrid), supone un abrirse al mundo a una edad temprana, en una manifestación artística (los Salones de Octubre de 1948 a 1958) que además, se presentaba como un movimiento de respuesta al estancamiento artístico general del país.

Pero no sería hasta el IX Salón de Octubre 1956, donde se manifiesta la rotundidad de Furriols en el tratamiento del espacio y la materia su obra *Blac i blau*, presenta una síntesis incuestionable de forma y color, casi impensable para el momento, así pues ya en el último Salón en 1957, expone al lado de Ponç, Guinovart, Tàpies, De Sucre etc.

A partir de este momento, parece que la aceptación del arte no figurativo el país, juega un papel de carta de presentación del régimen como muestra de apertura a la comunidad occidental, por tanto las actividades, muestras y actividades en el extranjero promovidas oficialmente se multiplican. Esto supone a finales de los 50's una proliferación de lo abstracto, con la consecuente confusión que fuera de la bien fundamentada y constante aportación de algunos artistas, deviene en un academicismo de lo abstracto.

Este extraño y complejo auge de la “comprensión” interesada (o no) de la modernidad, coge a Furriols demasiado joven en un territorio que no parece el más adecuado para los mas solitarios i/o reflexivos... el panorama artístico deviene un campo en el que poseer galería, participar en premios y concursos, así como rebajar posicionamientos demasiado extremos, se contrapone en cierta medida a la reflexión en profundidad, a un posicionamiento riguroso y de contención para establecer el ritmo propio necesario al desarrollo natural de un proceso culturalmente recién asimilado: la expresión pictórica i/o artística que vive de su propia esencia... materia y espacio.

Así pues, frente al exceso de “ruido”, Furriols opta por un re-plegamiento, trabajando de manera secreta...o mejor domestica, que según Mitrani (2010: 14), “*No hay que confundir con un replegamiento Duchampiano... por descontado, en ese momento, a finales de los 50's el peso de las dificultades materiales para dedicarse al arte desde una posición investigadora, son mas que evidentes*”, la actitud de Furriols, viene por la necesidad de mantener el rigor y la exigencia que lo obligan a no comprometer su proceso frente a una “artisticidad” de superficie o una visibilidad a cualquier precio, de ahí la contención y el reencuentro con los postulados más íntimos... al parecer, cuando todo se vuelve aparentemente

más fácil, es cuando se inician los espejismos que provocan la perdida. La búsqueda y el re-encuentro se establecen como método.

2. Trazar el vacío, el plano y el pliegue

El conocimiento temprano por parte de Furriols del estructuralismo de Torres García, de las propuestas matéricas de Tápies junto a sus primeras elecciones afectivas por Mondrian, Fontana o Miró, son indicios de que materia y espacio, son ya el núcleo de la investigación propia. Una investigación, que necesita de la reflexión y meditación constante, lejos de las veleidades comerciales o de la baja mundanidad del ambiente artístico provinciano de un país aún deficiente en muchos sentidos... En cierta medida la consideración de la anomalía como elemento negativo, en el caso que nos ocupa, quizás se deba considerar como esa circunstancia, extrañamente positiva que facilita la creación de un espacio libre de la contingencia mediática, espacio que posibilita a Joan Furriols, investigar y generar dentro de un proceso ininterrumpido, unas esplendidas series de objetos rescatados de la más próxima cotidianidad, sobre los cuales se hacen evidentes una continuidad de planteamientos estructurales y espaciales que junto a una trasmutación de la propia materia, mediante la aplicación de pigmentos o patinas líquidas o matéricas, elevan la condición humilde del objeto a fragmentos de memoria, de tiempo, a manera de poesía o símbolos que conjuran lo cotidiano para transformarlo en esa chispa que despierta el pensamiento: En los años sesenta Furriols inicia encuentra un terreno de experimentación personal en las maderas y las planchas de hierro horadadas, para seguir con los papeles doblados en los años ochenta y las composiciones de objetos con patinas pictóricas en los años noventa.

En el tratamiento de cada una de estas superficies u objetos la atención hacia las leyes intrínsecas de cada forma, posibilita una delicada estructuración de los elementos transformadores, sean estos perforaciones o dobleces de las superficies, en esta cuidadosa atención y observación de los objetos y la forma, es donde se establece la investigación como método.

En esta investigación, que mantiene las premisas de estructura, materia y espacio desde unas propuestas reductivas, se adivina una voluntad de trascender la bidimensionalidad, casi como un acto de hacer evidente la realidad más profunda i autentica de la forma, que no el deseo de realizar escultura, al girar, positivar o negativizar superficies, espacios, vacíos o llenos, parte siempre, de una relativa carga o descarga de materia que tiene mucho de pictórica... con la única diferencia que es el mismo cuerpo del objeto (de la forma) el que actúa como materia transformadora y constatación final en una muy sutil e inteligente confusión de géneros que sitúa a Furriols en el territorio continuado del "generar", desmar-

cándose de lo que podemos considerar como las disciplinas artísticas al uso...

Otro aspecto importante, lo constituye la configuración espacial de los conjuntos y objetos investigados, esta se adecua más a una visión cenital, particularidad esta que configura una construcción del universo creativo de Furriols a vista de pájaro... Es un mundo construido desde arriba como el que observa una mesa de trabajo, a manera del demiurgo que observa la creación de su mundo particular. Es quizás por este cúmulo de circunstancias que las obras presentadas sobreponen el aspecto formal, constituyendo agrupaciones y configuraciones en las que vacío y lleno establecen relaciones simbólicas que nos hablan de nuevas descripciones de lo existente; mundos, universos posibles que se ajustan a un plan pre-establecido, por eso los conjuntos u objetos, son ubicados sobre las superficies y espacios que los contienen, mediante unas plantillas — planos que forman parte inherente de la obra como tramas mentales y espaciales que conducen lo que pueda haber de azaroso hacia una ordenación que trasciende lo objetual de los elementos empleados y hace visible la realidad sensible que atesora cada momento de la cotidaneidad percibida.

3. El sentido del orden, meditando la trascendencia

Este sentido del orden, que conlleva traspasar la percepción formal, evoca en las creaciones de Furriols diagramas, motivos o registros codificados que a manera de enigmas nos incitan a un deseo de comprensión y de razonar, que se ve acentuado por su carácter de serialidad y suma de informaciones en continuidad, a modo de infinitud de posibilidades y manifestaciones de existencia.

Las creaciones de Furriols, son fruto de un proceso y trabajo intenso, que al final debe permanecer oculto. El aspecto cromático, por ejemplo, es muy importante. Insistimos en que son piezas que tienen color, su apariencia cromática casi imperceptible, se consigue mediante laboriosos procedimientos con sustancias y tintes constantemente matizados hasta dar a la superficie unas cualidades lumínicas, mates y discretas que recuerdan la atemporalidad material del mineral surgido de procesos telúricos o los acabados de fibras o materias naturales que captan la luz según su condición y composición, convirtiéndose en receptores i/o acumuladores de una matizada luminiscencia que a su vez habla de tiempo, memoria, uso o olvido.

Si, lo material, trasciende lo formal hacia una realidad sensible y lo colorista, adquiere también, un valor más sensitivo que perceptivo, quizás nos encontramos ante esa trasmisión de lo evidente en lo trascendente de que hablan los dibujos o los poemas mediante un tiempo detenido de percepción y apreciación... En definitiva, tanto la ubicación de los elementos o seriaciones de objetos en la superficie a vista de pájaro, tiene mucho de dibujo en el espacio al que las

patinas de matizado color, añaden el peso sensible, como de igual modo sucede con el rasgado del papel, el doblez o el preciso corte en la madera... casi sin material, se compone un universo sobre la lógica de la sugerencia espacial y mental.

Es a partir de finales de los 90's, que las obras de Furriols toman un aspecto más grave y solemne traduciendo preocupaciones trascendentales, con aparentes ecos religiosos. Aparecen formas en cruz y claveteados como en los fetiches africanos a la vez que recupera la densidad del negro de sus principios informalistas, esta, deviene como materialización de la oscuridad, como negativo del espacio o de la materia, que confirma con la utilización de tupidas espumas embebidas de negro, que debido a sus posibilidades texturales, actúan como absorbentes de luz o receptores de múltiples incisiones o erosiones. Hay en ello una cierta idea de dolor espiritual, como premonición de oscuridades venideras.

La densidad del negro solidificado, es también según apunta Mitrani (2010:18), "*una especie de concreción a escala reducida del vacío que provocan las grandes preguntas sobre la existencia, el espacio o el cosmos.*" Las continuadas acciones de estructuración, re-ordenación y conocimiento, tanto de la materia como del espacio, conllevan la presencia de los valores contrarios como bien advertía Calvino en las seis propuestas para el próximo milenio. En definitiva desconocimiento y desmembración de lo que somos, como un misterio ignoto, que no se puede nombrar pero que todos intuimos y tememos al final del transito terreno. Furriols como artista, asume la pregunta y la explora poéticamente y se enfrenta a través del símbolo, sabiendo que tan sólo así, encontrará la posibilidad de dar sentido a la vida.

En el contexto actual, la obra de Furriols, adquiere doble sentido y valor, en primer lugar, se nos aparece como una invitación a la meditación silenciosa y severa. I en segundo lugar como una mirada irónica al exceso de superabundancia, frivolidad i falsedad que pueblan nuestro entorno. Furriols, nos muestra que lo sencillo puede ser trascendente i la verdad de lo que vemos y percibimos, esta poblada de sensibilidades que no han de ser complacientes ni paternalistas... La vida en sí.

Referencias

- Mitrani, Alex (2010) "El lloc del temps." Catalogo de la exposición Joan Furriols. Barcelona: Centre d'Art Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat del 3 de febrero al 30 de maig de 2010.
 Mylos (Sebastià Gasch) (1955) *En el taller de los artistas: con Joan Furriols*. Barcelona: Revista Destino, 19 noviembre.

Los imposibles de la imagen de uno mismo: dos negaciones del sujeto escindido

259

JUAN CARLOS MEANA

Conselho editorial

Resumen: Dentro de la denominación de estética de la negación mostramos el análisis de dos obras de Asunción Lozano y Tania Pérez Arribas en las que las autoras incluyen su propia imagen. Bajo la actitud y estrategia de la ocultación y el retardo a través de la multiplicidad, se muestra las posibilidades creativas de reflexión sobre la identidad.

Palabras clave: Estética de la negación / ocultación / retardo / proceso / identidad.

Title: *Impossibilities of one self's image: denials of the broken self*

Abstract: *Within the denomination of aesthetic of the negation we showed to the analysis of two works of Asunción Lozano and Tania Pérez Arribas in whom the authors include their own image. Under the attitude and strategy of the concealment and the retardation through the multiplicity, one is the creative possibilities of reflection on the identity.*

Keywords: *Aesthetic of the negation / concealment / retardation / process / identity.*

Introducción

El análisis que desarrollamos se centra en los pormenores de dos obras que nos muestran las actitudes y estrategias creativas desarrolladas para su configuración teniendo en cuenta que se incluyen las imágenes de las autoras como parte de su propia obra. Lejos de poder ser consideradas como autorretratos, nos despliegan algunas de las dificultades y complejidades frente a las que se encuentra quien pretende incluir su imagen en la obra. Aunque a primera vista pueda parecernos que pertenecen al género del autorretrato, sin embargo, plantean una serie de características que abren y sitúan sus problemáticas creativas en una trama más compleja repleta de matices y pliegues.

La estética de la negación de lo que entendemos como dispositivos directos



Figura 1 · Asunción Lozano Salmerón, *Situations, or how to fill the voids between people*. 2 DVDs, 17' 19''. Video instalación en dos pantallas, 2010, expuesta en *Idéntica, similar, parecida, igual*, Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe. Granada. Del 20 de enero al 8 de marzo de 2011.

para la representación han llevado a desarrollar una serie de recursos que podemos encuadrar dentro de la estrategia de la *ocultación* (Hernández-Navarro, 2006: 85) en el caso de la obra videográfica de Asunción Lozano; y de la estrategia del *retardo* a través de un juego de multiplicidades, en el caso de Tania Pérez Arribas. Esta estética de la negación nos la define Miguel Á. Hernández-Navarro en el artículo “El procedimiento ceguera. Antivisión en el arte contemporáneo” (Hernández-Navarro, 2006).

1. Dispositivos de negación de la imagen de sí mismo

Existen en el conjunto de estas obras, de diferente origen e intención, unas constantes que las relacionan y que nos permiten establecer un recorrido por una serie de intenciones, actitudes, recursos creativos y parámetros para su interpretación, que nos centran el problema de la inclusión del sujeto creador en la obra pero desde la *ocultación y el retardo*, ambas estrategias dentro de lo que denominamos estética de la negación. Participan ambas obras de:

- a) La existencia de una idea clave, la de que el ser humano necesita salir fuera de sí, donde ha de encontrar o fabricar relaciones, estructuras y dispositivos que le ayuden a construir una imagen de sí mismo. La construcción de este tipo de imágenes conlleva situarse fuera de lo que se *es* para situarse en lo ilimitado, en territorios inabarcables, en lo abierto. Necesitamos de los otros para que nos hagan una devolución, para que nos retornen la imagen especular con matices y riquezas que se nos escapan a nuestra comprensión inicial y así

- poder crearnos nuestra propia imagen con toda la información. El sujeto de la imagen en ambas obras es un sujeto de interrogación y pérdida, de desubicación que, en sus diferentes matices, se enriquece con la mirada del Otro.
- b) Necesitamos vernos desde fuera. La caverna platónica, como uno de los mitos fundacionales de nuestra cultura occidental, nos representa al hombre preso de las imágenes. Necesitamos de las imágenes para, precisamente, tomar conciencia de lo que somos; pero se trata de imágenes que no representan la verdad, sino que crean dispositivos de ficción que nos interrogan sobre la propia imagen del mundo. Somos en definitiva lo que las imágenes nos devuelven, la imagen es imagen del mundo y en su último término una imagen de simulacro y desaparición; no hay eternidad en ellas, son velocidad y cambio, pliegue continuo. Hay fascinación y rechazo de la imagen al mismo tiempo, una paradoja que sitúa nuestra imposibilidad frente a la imagen de nosotros mismos. Necesitamos estar dentro y fuera de la caverna simultáneamente, dado que pretendemos ver la realidad y recrearla con imágenes, vernos en ella a través de la imaginación. Esto nos lleva a pensar que cualquier relato autobiográfico sólo es posible a través del hecho de vernos desde fuera, de colocarnos en el espacio propio de la narración que pertenece no al lugar de los hechos sino de la imaginación y la fabulación (de Diego, 2011: 37) En los casos que nos ocupan existen un rostro que no se ve, es el caso de la obra videográfica; y un rostro que se despliega en la imagen fotográfica, perteneciendo a un juego de multiplicidad doble de mostrar y ocultar al mismo tiempo, además de su desdoblamiento, colocándonos inmersos en una trama de apariencias. Ambas imágenes han reconocido la fractura del espejo del autorretrato y se adentran en el problema que se abre con dicha fractura, la imposibilidad de una imagen unitaria en el espejo. Sólo la disposición de la trama del yo que se pretende representar y de la imposibilidad del mismo nos muestra la fractura que se cubre con un saltar continuo del Yo al Otro. Siendo así, el espectador habita la imagen en el espacio de la relación entre ambos, en el *entre*.
- c) La colocación del espectador en el espacio ambiguo e incómodo del *entre*, es el que hace posible percibir la *ausencia* que se desprende en ambas obras. La dificultad de abordar el Yo de manera frontal y directa nos muestra la imposibilidad de encontrar la esencia del sujeto, de manera que sólo podemos acceder a él a partir de zonas o aspectos velados, sólo de manera parcial y fragmentaria. Pretender acceder al yo nos muestra cada vez una ausencia (de Diego, 2011: 40). Surge así una angustia derivada de la ausencia que se ha de

calmar y colmar con las imágenes, nos autocreamos con ellas para, precisamente, colmar esta angustia. Esta angustia es una experiencia de la soledad como abismo de la Nada (Molinuevo, 2004:29). El apoyo de la razón no es suficiente, el sujeto creador se vuelve sobre su propia existencia. Nuestra condición de creadores nos permite, desde lo virtual e imaginario, crear nuevas situaciones donde la ficción se entrelaza con la realidad. El sujeto, en su fragilidad, es capaz de lanzar imágenes que aparenten ser centro y control del mundo, síntoma de que somos conscientes de nuestra propia subjetividad.

- d) Paradójicamente, y en este proceso de autocreación, hay una puesta en escena de una omisión, de una desaparición continua del sujeto creador, como si fuera imposible atrapar su imagen. No hay un centro sobre el fijar la mirada; se da una deriva de personajes, bien en movimiento (Asunción Lozano), bien en la multiplicidad (Tania Pérez) y secuencia, que no permite concretar y captar las particularidades del yo ejecutante, del yo autora. Antes bien, como espectadores, nos vemos implicados en la trama y dispositivos actuando de cómplices de lo que estamos viendo, arrojados a la experiencia del desarraigó que nos muestran las obras. No mostrar el rostro es una forma de negarlo, de igual modo que multiplicarlo es mostrarnos la perdida a la que nos vemos inmersos por exceso. Se sucede entonces un pacto con el espectador en la ficción en la que nos colocan ambas, es un acuerdo entre realidad e imaginación en el que tenemos que entrar como espectadores. Contar es ficcionar y callar lo relevante que queda como vacío no respondiendo que nos succiona, seduce y atrapa. Hay una especie de pacto tácito entre autoras y espectadores porque nos colocan frente al vacío antes que frente a una respuesta sobre la identidad.
- e) En ambas autoras hay una conciencia de su propia subjetividad con lo paródico que ello implica. Precisamente, es gracias a esta paradoja producida por la metafórica apertura del espejo, donde se da la clave para entender una subjetividad que necesita del otro (Pardo, 1996), donde desvelamos la intimidad gracias a que ha de ser necesariamente compartida para que exista, dado que mostrar lo íntimo como parte y centro de la subjetividad es haber dado cuenta de nuestras inclinaciones.

No hay final ni conclusión en la obra, en la trama que se crea. Y en este sentido la autoría pierde su autoridad puesto que no concluye sino que muestra, como decimos, sus inclinaciones más subjetivas como parte de la trama donde realidad y ficción se entrelazan. Nosotros como espectadores percibimos y nos

alojamos en el espacio mismo de apertura entre el yo y el otro, convirtiéndose en ambas obras en un *Nos/Yo/Otros: yo entre nosotros*, dada la apertura de toda la trama a la subjetividad del espectador. Vemos así que pretender aclarar el problema de la identidad, de su imagen, es una empresa equivocada y que hay que aceptar la contradicción como fundamento de una identidad siempre haciendo y siempre en estado de *incompletad*, no hay una finalidad ni plan a seguir, tan solo el tránsito que nos pone en relación, en la trama de lo vital.

2. Asunción Lozano Salmerón

En esta vídeo-instalación Asunción Lozano coloca la cámara en cinco calles muy transitadas del centro de Nueva York, documentando la vida diaria sin un relato preciso, durante pequeños fragmentos de tiempo. Las dos pantallas colocadas próximas, muestran aparentemente la misma imagen en tiempos distintos. La diferencia entre ambas grabaciones radica en la persona (la autora) que de forma reiterada se coloca de espaldas ocupando la misma posición inmóvil en la pantalla izquierda; mientras la pantalla derecha el transito de la gente no es interrumpido por ninguna persona.

De igual modo, la perspectiva central con la que están compuestas las imágenes nos sitúan en una complicidad con el ojo que mira la escena desde fuera. La centralidad implica poder sobre lo que se ve, es un ojo que sale de la escena y contempla el mundo de la urbe a través de la pantalla. El control que se pretende sobre el espacio de la ciudad es evidente, dado que la colocación y disposición de ambas pantallas nos remite a las cámaras de seguridad y vigilancia propia de una gran ciudad, pero algo extraño sucede en la diferente velocidad con la que ambas secuencias suceden. Asimismo la presencia del cuerpo femenino dándonos la espalda nos niega un rostro, la identidad de una mujer, la identidad de la artista, que nos invita a ser un transeúnte más con nuestra mirada, de manera que se cierra el círculo actuando como cómplices de esos otros que entran y salen del cuadro de la escena, en palabras de la artista:

se propone que el espectador no sea un simple contemplador de realidades arbitrarias, sino que cuestione su propia condición de pertenencia a un grupo social en el que las asignaciones y las definiciones no son inocente.

El cuerpo de espalda y en espera convoca nuestra mirada; muestra el palpito de la urbe, su reposo acrecienta el movimiento vertiginoso de los otros y ahí lo íntimo en su no hacer; tan solo estando, el cuerpo es alumbrado y nos deja vislumbrar el espacio social, algo así como si con su sola presencia reposada llevara la carga infráleve de la ciudad agitada. En este caso la estrategia de la ocultación



Figura 2 · Tania Pérez Arribas, *Del yo al mi*, 2011.
Serie de cuatro fotografías

del rostro y con él su mirada, nos lleva a pensar en la identidad de quien habita ese espacio de la acera en mitad del tránsito. Sabemos que se trata de una figura femenina en estado de aislamiento en medio del gentío de la gran ciudad.

En las diferentes apariciones de los personajes es retratado un público ciudadano de la urbe que actúa como fondo de imagen y que coloca al espectador del vídeo en la incómoda situación de decidir si se identifica con la figura femenina o con los espectadores de fondo. Hay un círculo que se cierra, una devolución recíproca. Es como si la pantalla fuera el espejo de las aguas de Narciso donde se ve el aislamiento del personaje del mito y, al mismo tiempo, la colectividad de la que se aparta, el grupo social. Paradójicamente en la intención de búsqueda para tender puentes con lo social, lo que ocurre es que se acrecienta la distancia, no produciéndose el eco necesario para el desdoblamiento. Nos vemos entonces en la paradoja de la soledad dentro del espacio social de la ciudad, de la comunidad.

El aspecto temporal de la grabación es importante dado que se ha relentizado la velocidad de los viandantes que aparecen en el registro videográfico con la intención de crear un extrañamiento entre la velocidad real de la ciudad y el estatismo de la figura. Nos invita así a entrar en otro tiempo, un tiempo interior de la figura que busca religarse con su entorno y que, en definitiva, nos interroga sobre las relaciones entre los sujetos que habitan el espacio, necesarias para el proceso de identificación que no concluirá sino que nos mostrará precisamente esta idea de tránsito.

3. Tania Pérez Arribas

En la serie fotográfica vemos cómo primeramente aparece el espacio donde se desarrollan el conjunto de la secuencia, se trata de un laboratorio donde se desarrolla habitualmente docencia de prácticas científicas. La segunda imagen nos muestra a la autora como objeto científico de estudio observándose y



autoanalizándose en una disposición circular. La tercera imagen nos muestra el objeto de estudio en solitario, aislado y protegido por un collar canino que impide la autolesión instintiva. En la última imagen, dispuesta a una mayor distancia, aparece la artista como observadora de la segunda imagen de la secuencia, colocándose fuera de la escena y desvelándonos así el juego de imágenes por ella planteado.

Una estrategia de desdoblamiento a través de la multiplicidad nos muestra la figura en diferentes disposiciones, dándonos a entender la imposibilidad de una mirada objetiva y única, algo perseguido y pretendido por la investigación científica. El sujeto de estudio no puede aislarse del sujeto que observa y estudia, con lo que la objetividad como modo de conocimiento se nos pone en cuestión, al ser imposible la penetración en el interior del sujeto. El aislamiento del procedimiento científico no parece servirnos.

La última imagen cierra la secuencia y nos habla directamente de un juego de miradas con el espectador, de una complicidad donde la figura se observa de nuevo, ahora no desde el yo sino desde el mí, es objeto de posesión de su propia imagen, tomando conciencia de su autorepresentación.

Se produce en toda la secuencia una estrategia de retardo encaminada a complejizar, recrear y distanciar la autorepresentación directa, dado que el recurso de la multiplicidad crea diferentes juegos y tramas que imposibilitan una lectura directa, no siendo importante la propia idea de autorepresentación sino la trama creada que cuestiona la fina membrana entre realidad y ficción. Espacio sutil donde se ha de situar la cuestión de la identidad personal.

Conclusiones

Las obras analizadas, aún partiendo de un primer acercamiento al autorretrato, nos muestran el despliegue de dos dispositivos visuales que sitúan a los espectadores en el centro mismo del problema de la identidad de los sujetos. No son autorretratos en el sentido de mostrar el rostro de frente; el sujeto está

perdido en el laberinto de su angustia, está en una ausencia voluntaria interro-gándose. Hay un desplazamiento continuo.

Las estrategias creativas seguidas para plantearnos la identidad como una cuestión en tránsito, incompleta y siempre haciéndose, nos llevan a pensar y situar estas obras en la estética de la negación a través de los recursos del ocul-tamiento y el retardo.

Ambas obras nos muestran la fractura identitaria que hace posible la crea-ción artística, es decir, el espacio abierto entre en el *Yo* y el *Otro* como lugar de la creación e interpretación de la idea misma de identidad. El *Yo* y el *Otro* no consiguen mostrar una unidad gratificante sino el quiebro, la fractura de algo que desplazándose plantea una trama, un dispositivo que nos mete de lleno en el problema de la subjetividad: La imperiosa necesidad del *Otro* para llegar a ser conscientes de nuestro *Yo*.

En el caso de la obra *Del yo al mi* (Tania Pérez), se produce una secuencia del espacio que en el propio desdoblamiento de la figura queda rota su unidad, el sujeto quebrado supone el quiebro también del espacio de la representación. “Roto el sujeto se rompe el espacio” (de Diego, 2011: 67). De igual modo, al que-dar el espacio desdoblado en la obra *Situations, or how to fill the voids between people* (Asunción Lozano), dado su duplicidad de pantallas en una estrategia de extrañamiento del sujeto actuante y del espectador, queda roto el propio sujeto.

En ambas obras el sujeto sufre una transformación que le convierte en objeto; se trata de verse a sí mismo como objeto en juego de cruces, tramas y recreaciones que objetualizan al propio sujeto creador, centro de la obra y su proceso creativo.

Referencias

- De Diego, Estrella (2011), *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela, Madrid.
- Hernández-Navarro, Miguel Á. (2006), *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- Lozano Salmerón, Asunción (2011), “*Idéntica, similar, parecida, igual*”, Texto elaborado por la artista con motivo de la exposición en la que mostraba el vídeo. Exposición en el Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe. Granada. Del 20 de enero al 8 de marzo de 2011.
- Molinuevo, José Luis (2004), *Humanismo y nuevas tecnologías*, Alianza Editorial, Madrid.
- Pardo, José Luis (1996), *La intimidad, Pre-textos*, Valencia.
- Pérez Arribas, Tania (2011) *La multiplicidad. El yo siempre más que uno*. Trabajo Final de Master del Master en Arte contemporáneo. Creación e investigación. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (España)
- Reguera, Alder (2008), *La cara oculta de la luna. En torno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. CENDEAC, Murcia.

Lívio Abramo: anotações sobre vida e obra

267

MARISTELA SALVATORI

Conselho editorial

Resumo: O brasileiro Lívio Abramo deixou uma imensa e rica obra, especialmente em xilogravura, e influenciou toda uma geração de artistas brasileiros. Autodidata, teve o expressionismo alemão como forte referência, dedicando-se inicialmente à temática dos subúrbios de São Paulo e temas sociais, posteriormente buscou caminhos próprios, desenvolvendo e aperfeiçoando uma linguagem pessoal.

Palavras-chave: gravura / Lívio Abramo / arte brasileira.

Title: *Lívio Abramo: notes of life and work*

Abstract: *The Brazilian Lívio Abramo legacy is an immense and rich work, especially in woodcut, and has influenced a generation of Brazilian artists. Self-taught, Lívio had German expressionism as reference, dedicating to the theme of the suburbs of São Paulo and other social issues, and afterwards following his own path, developing and perfecting a personal language.*

Keywords:

printmaking / Lívio Abramo / brazilian art.

Artista seminal na arte brasileira, Lívio Abramo impulsionou o desenvolvimento da gravura de arte no país. Paulista e autodidata, teve o expressionismo alemão como forte referência, dedicando-se inicialmente à temática dos subúrbios de São Paulo e temas sociais, paulatinamente elaborou novas formas ao manifestar suas diferentes vivências. Desempenhando em São Paulo um papel semelhante ao de Goeldi no Rio de Janeiro, Lívio, além de deixar uma imensa e rica obra, sobretudo em xilogravura, influenciou toda uma importante geração de artistas.

No território brasileiro as expressões gráficas apresentaram um desenvolvimento tardio por conta da proibição da imprensa até 1808, ano da chegada da Família Real, e instalação, no Rio de Janeiro, da Imprensa Régia, marcando o início oficial da tipografia nesta colônia do além-mar. Após experiências pioneiros e isoladas, a gravura de arte propriamente dita começa a ser difundida no Brasil a partir do trabalho de artistas como Carlos Oswald (1882-1969), Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lívio Abramo (1903-1992), o foco deste estudo.

Nascido em Araraquara, São Paulo em 1903, oriundo de família de imigrantes, liberal por parte de pai e anarquista por parte de mãe, Lívio Abramo cresceu apreciando clássicos da literatura, panfletos e jornais clandestinos. Desenvolveu um espírito internacionalista e uma “atitude inconformada ante os fatos sociais que o induziram à luta sindical e à atividade política” (Abramo, 1976: 34).

Na sua juventude sofreu as consequências da crise econômica que iniciou no final dos anos 20 e estourou em 30. Sua ambição de ser arquiteto, foi frustrada pelas dificuldades financeiras. Buscando trabalho, deparou um dia, pelos anos 20, com uma exposição de gravuras expressionistas alemãs. Ficou fortemente impressionado com as imagens de Käthe Kollwitz, Lyonel Feininger, Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Barlach, Kirchner... até então seus desconhecidos. Segundo Lívio, esta arte: “cheia de gritos de cor, cólera, de paixão, expressavam a mesma revolta humana, a mesma ânsia de renovação que eu provava e que ressoou em minha consciência e em meus sentidos. Era essa a forma de expressão artística que eu procurava definir para mim mesmo” (Abramo, 1983: 7). Seu gosto pela gravura já havia despontado cedo, na admiração de vinhetas xilográficas que ilustravam os poemas de um clássico italiano, mas o encontro com estes expressionistas foi uma revelação. Nesta época conhece o tropicalismo de Tarsila do Amaral e também o trabalho de Osvaldo Goeldi que se popularizava através de publicação semanal n’O Jornal’.

Primeiras Imagens

Realizou suas primeiras gravuras em 1926, aos 23 anos, usando inicialmente gilete e goiva de entalhe, e sem qualquer orientação. Pouco depois conseguiu equipamentos mais adequados. Autodidata por falta de opção, Lívio mais tarde contou com o assessoramento de Goeldi. As influências, ora de Lasar Segall (1891-1957), ora da antropofagia e de formas tropicais, exuberantes e cheias de vida, se fazem sentir nas suas primeiras obras.

Vivia em São Paulo, atuava como pintor de painéis comerciais e ilustrador. Em 1931 iniciou sua carreira como jornalista no *Diário da Noite*, inicialmente como chargista, mas considerado excessivamente crítico foi deslocado para outras funções. A postura crítica marcou toda a sua vida, foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, militou no Partido Comunista até 1932 quando foi expulso acusado de trotskismo, participou do movimento socialista e trotskista de 32 à 35.

Suas primeiras séries de gravuras têm como inspiração a luta contra o fascismo, greves, brigadas internacionais. Estes acontecimentos se revestiam de formas e símbolos. Depois aparece a recriação da vida e costumes populares, com seus dramas e necessidades, destacando-se *Operário* (1933), *Vila Operária*

(1935), *Meninas de Fábrica* (1935) e *Espanha* (1935/8). O Brasil vivia os difíceis anos de 34, 35, do Estado Novo. A significativa conotação de protesto social destas imagens não suplantou seu valor artístico, conforme Teixeira Leite: “essas gravuras, despidas já de sua circunstância, resistem como obras de arte, mercê de uma força expressiva que os anos só parecem ter sublinhado” (Leite, 1974:27).

Para Lívio o expressionismo, mais que um estilo, é um modo de sentir próprio dos momentos de profunda crise. A angústia humana é revelada em todos os momentos da história da arte, e teve sempre “a mesma forma de manifestação sensível: a expressão forte e dramática dos sentimentos humanos”. Homem e natureza são suas eternas fontes de inspiração (Abramo, 1983: 8).

Utilizando fortes contrastes, os trabalhos apresentam forte carga dramática. Gradualmente a temática diversifica-se, aparecendo paisagens e temáticas folclórica exibindo uma exploração maior no ritmo e movimento de linhas paralelas e cruzadas, perdendo um tanto da dramaticidade que o caracterizava.

Com a derrota da Espanha, Polônia e França, esfacela-se o sonho de sua geração deixando em seu lugar sensação de vazio. Lívio relevaria a atividade artística até 47, dedicando-se à atividade política (Beccari, 1983: 16-8).

Maturidade

Ao término da Guerra Civil Espanhola o trabalho de Lívio Abramo modifica-se. Recebeu a proposta de ilustração para o livro *Pelo Sertão*, de Affonso Arinos. Para realização destas imagens buscou referências iconográficas da região e época. Sentiu que o expressionismo não proporcionaria a aura que desejava às imagens. Percebeu que o Brasil apresentava outras soluções formais. Lívio começou a explorar o corte com diferentes instrumentos, na madeira de topo, procurando uma forma mais despojada, de síntese e estilização. Entre 46 e 47 iniciou a série *Pelo Sertão*, realizou dezenas de xilogravuras e inúmeras vinhetas, onde procurou mudar sua linguagem (Beccari, 1983: 18).

Para Radha Abramo, sua arte floresce com a utilização de novos instrumentos, aparecendo a elaboração de formas abstratas na construção do espaço. Com uma visão intimista Lívio procura “entender a paisagem brasileira. Troca a agressividade da goiva sobre a madeira pela docilidade do linóleo e abandona o expressionismo para gravar horizontes paulistas, com traços livres. (...) Apropria-se da linha essencial da natureza” (Abramo, 1976: 35).

Em 1948 se muda para o Rio de Janeiro, onde vai trabalhar n’O Jornal’. Através de Bruno Giorgi, Lívio conhece a macumba e torna-se assíduo frequentador. Desenha incessantemente buscando captar “o movimento da dança sincrética brasileira”. Transpõe o ritmo musical para seus trabalhos. “A dramaticidade dos contrastes do Rio, cidade/favela (...) são o suporte para pesquisa da linha”

(Abramo, 1983: 35). Grava as primeiras imagens da série Rio (51). Sua modificação é cada vez mais acentuada, no contato com tipos populares e espetáculos religiosos, o ritmo ganha força em seu trabalho desdobrando-se em “variações formais, dosadas no impulso vital que as produziu, para o enquadramento das composições, na contensão silenciosa da madeira escavada”, depurada “até o abstrato, na limpeza extrema em que a forma se contrai a ritmos e linhas” (Ferraz, 1983: 32). No panorama nacional há grande a polêmica pró e contra o abstracionismo. O concretismo trazido por Max Bill na primeira Bienal de São Paulo influencia inúmeros artistas. Lívio Abramo segue sua pesquisa poética, de forma independente. Como observa Sérgio Milliet, 1951 é um ano marcante em seu trabalho, Lívio “chega à abstração sem preocupar-se, porém, em abolir o tema: sua arte agora afirma-se em toda sua plenitude.” (Milliet, apud Abramo, 1976: 15). Com a série feita para o livro Pelo Sertão Lívio conquistou, no Salão Nacional de Belas Artes de 1951, o prêmio Viagem ao Exterior. Vai à Europa, fica dois anos viajando e desenhando intensamente, frequenta o Atelier 17, em Paris. As rosáceas das catedrais góticas deixam a marca de seu impacto nas obras posteriores. No retorno ao Brasil, em 53, volta a residir em São Paulo e a trabalhar no ‘Diário da Noite’. Na série Rio, os movimentos ganham verticalidade, as luzes são enfatizadas. Realiza a série Festas (54), baseada nos fogos de artifício das festas de São João. Leciona gravura no Museu de Arte Moderna. Com forte caráter de alegria e de lirismo, a série *Rio* lhe proporcionou o prêmio de *Melhor Gravador Nacional* na II Bienal de São Paulo, em 1953.

Em 56 faz mostra individual no Paraguai, e em 57 abre, em Assunção, o ‘Taller de Grabado Julián la Herrería’. É agora motivado pela paisagem social da América Indo-Hispânica que ele encontra no Paraguai. A série Paraguai (57) evoca em sua trama as rendas daquele país, aparecem estruturas simétricas e elementos sintetizados. Aparecem as chuvas paraguaias em toda sua violência, a calmaria dos povoados missionários, suas praças e casas ganham linhas e ritmos que abstraem a temática.

Segundo Radha Abramo:

O artesanato paraguaio, como o ñanduti, a natureza e a arte índio-espanhola acrescentam uma nova dimensão à sua linguagem. O traço livre e essencial da forma já se move em espaços amplos e abertos. E traduz a visão do distanciamento do autor, debruçado na janela do mundo, ainda tentando agarrar a realidade com suas mãos poéticas (Abramo, 1976: 36).

Lívio afirmou não ter pretendido fazer ‘paisagens’, mas sim interpretar a significação e a problemática da natureza, com a força dos sentimentos que

ela lhe desperta, conforme suas palavras: “quanto mais ela está de acordo com minha própria natureza, mais rapidamente surge a interpretação visual. Prá mim... esta realidade adquire um caráter verdadeiramente mágico, sobrenatural e metafísico” (Abramo Apud Neistein, 1983: 12).

Em 60 abre, em São Paulo, o Estúdio Gravura, juntamente com Maria Bonomi (1935), sua ex-aluna. Migra para Assunção em 62, e a partir desta data dirige o setor de Artes Plásticas e Visuais da Missão Cultural Brasileira no Paraguai. Atua como jornalista até 65, quando se aposenta. Em suas últimas décadas de vida criou muitas imagens em litografia. Morreu em Assunção, Paraguai, em 1992.

Apresentando uma postura moderna, Lívio Abramo buscou caminhos próprios, desenvolvendo e aperfeiçoando uma linguagem pessoal. Sua contribuição, como professor e artista, foi fundamental para o desenvolvimento da gravura de arte no Brasil.

Referências

- Abramo, Lívio (1983) *Lívio Abramo — Xilogravuras*. S. Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Abramo, Lívio (1976) *Retrospectiva*, 1976. Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo.
- Abramo, Radha (1976) “Lívio, a pesquisa e a criatividade.” In *Lívio Abramo — Retrospectiva*. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo.
- Acha, Juan (1989) *Nuestra Realidad Estética*. São Paulo: Apostila de curso no MAC/USP.
- Beccari, Vera d'Horta (1983) “A busca de uma nova linguagem para a gravura.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Costella, Antonio (1984) *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira.
- Dasilva, Orlando (1976) *A Arte Maior da Gravura*. São Paulo: Espade.
- Ferraz, Geraldo (1976) “Lívio Abramo” In: *Lívio Abramo — Retrospectiva*, 1976.
- Fundaçao Bienal de São Paulo. Catálogo.
- Ferraz, Geraldo (1983) “Lívio Abramo: Xilogravuras.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Leite, José R. Teixeira (1974) “De Goeldi ao Abstracionismo.” In *Mostra da Gravura Brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Neistein, José (1983) “Quarenta anos de gravuras e desenhos” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Ostrower, Fayga (1983) “Homenagem a Lívio Abramo.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.

Apoio: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (Auxílio à Participação em Eventos Científicos — AVG)

3.

:Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, submitting directions

:Estúdio – condições de submissão de textos

Submitting conditions

A :Estúdio é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista :Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A :Estúdio toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A :Estúdio recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista *:Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Para os números pares da *:Estúdio* (nº 8 em 2013, nº 10 em 2014...) cada participante pode submeter um só artigo.
5. Para os números ímpares da *:Estúdio* (nº 9 em 2014, nº 11 em 2015...) cada participante pode submeter até dois artigos.
6. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

São fatores de preferência:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista *:Estúdio* promove a publicação de artigos que:

- Explorem o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *:Estúdio* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro *palavra_preliminar_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro *palavra_preliminar_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: *palavra_completo_b*).

Custos de publicação

A publicação por artigo na :Estúdio pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A revista :Estúdio requere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à revista :Estúdio, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela :Estúdio, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista :Estúdio e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Manual de estilo da :Estúdio – Meta-artigo

:Estúdio style guide – Meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo: Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista :Estúdio. O resumo deve apresentar uma perspetiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.

Palavras chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.
[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: *Meta-paper*

Abstract: This meta-paper describes the style to be used in articles for the :Estúdio journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista :Estúdio, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo. Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da :Estúdio, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçoamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apon tam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terramoto de 1906 (Mendenhall, 1906).

Figura 3. Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atómico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

Referências [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México.* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas.* Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg>
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif.* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal.* [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif.* [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site.* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: nº temático da :Estúdio (julho–dezembro'13): "paisagem"

*Call for papers:
next thematic issue of :Estúdio*

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha abordado o tema da paisagem. Dá-se a maior preferência a artigos sobre autores oriundos dos países de expressão nas línguas ibéricas.

Datas importantes

Data limite de envio de resumos:

15 de julho 2013

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de julho 2013

Data limite de envio de artigo completo:

9 de setembro 2013

Notificação de conformidade ou recusa:

23 de setembro 2013

Publicação da :Estúdio 8: dezembro 2013

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio deverá seguir as indicações que poderão ser consultadas no capítulo anterior.

Mais informações em:

www.cso.fba.ul.pt/revista-estudio

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :Estúdio pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, no valor de 60€ se liquidado em tempo, até 10 de outubro, subindo depois dessa data.

Contacto: estudio@fba.ul.pt

Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for papers:
5th CSO'2014 in Lisbon*

V Congresso Internacional CSO'2014 — "Criadores Sobre outras Obras"
10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'

É desejável a delimitação: aspectos 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: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista *:Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do V Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciamento 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 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas :*Estúdio, Gama e Croma*, além da produção online das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

congressocso@gmail.com | www.cso.fba.ul.pt

:Estúdio, um local de criadores
:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— 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 intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANTÓNIO DELGADO (Portugal) Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco". Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Ministrou cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Participou em mais de 100 exposições de arte, em Portugal e no estrangeiro, vários prémios. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Da produção teórica destaca-se, "Estética de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambas publicadas em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha, na área das Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil) é pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



FERNANDA MAIO (Portugal). Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, RU) e Art: Criticism and Theory (KIASMA, RU), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, Univ. London, RU). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e na revista *Arte Ibérica*. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colabora no

Mestrado em Comunicação e Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e é atualmente Investigadora na Univ. de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



FRANCISCO PAIVA (Portugal) Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus – 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaciotemporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011).



HEITOR ALVELOS (Portugal, 1966). PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designist* (IADE), além da :Estúdio.



JUAN CARLOS MEANA (Espanha) Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no seu trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



JOAQUIM PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatisação: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos

publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOSEP MONTOYA HORTELANO (Espanha) Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 – 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 – 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master Producció Artística i Recerca ProDart (línea: Art i Contextos Intermedios) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigó Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (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). Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI» e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). É doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da 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.



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 do Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de grabado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCBA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

Sobre a :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A :Estúdio surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A :Estúdio é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A :Estúdio é uma revista que assume como línguas de

trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela :Estúdio não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A :Estúdio é publicada duas vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio
Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista :Estúdio contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

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

Mail: grp@fba.ul.pt

A :ESTÚDIO é a primeira revista de Estudos Artísticos a integrar a Coleção SciELO / Portugal. É também a primeira revista que congrega artistas e criadores como autores de artigos académicos a cumprir critérios de certificação de relevância científica.

Esta indexação significa que o escrutínio SciELO observou a :ESTÚDIO em diversos parâmetros, como o seu caráter científico, os procedimentos de arbitragem por pares académicos internos e externos, a periodicidade, duração, pontualidade de publicação, bem como a composição do Conselho Editorial por especialistas reconhecidos, de origem nacional e internacional, com maioria exterior à instituição de origem, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou ao CIEBA, o seu centro de investigação.

A rede SciELO, Scientific Electronic Library Online, congrega Comités Científicos de cada um dos países aderentes, no espaço da língua portuguesa e espanhola. Está já implantada e em funcionamento em países como a Argentina (coleção de 79 periódicos), Brasil (260 periódicos), Chile (89 periódicos), Colômbia (146 periódicos), Costa Rica (10 periódicos), Cuba (38 periódicos), Espanha (34 periódicos), México (85 periódicos), Portugal (25 periódicos), Venezuela (25 periódicos) (dados referentes a 2011).