De ‘a Peste’ a ‘o Estrangeiro,’ ou as Artes em 2020:

Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras



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

ISBN 978-989-99822-4-6

De ‘a Peste’ a ‘o Estrangeiro,’ ou as Artes em 2020:

Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras

Sociedade Nacional de Belas Artes

Lisboa, 3 a 8 de abril de 2020

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

ISBN 978-989-99822-4-6

Comissão Científica:

Adérito Fernandes Marcos (Portugal, Universidade Aberta, Departamento de Ciências e Tecnologia);
Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);
Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);
Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);
Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);
António Costa Valente, (Portugal, Universidade do Algarve, Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais);
António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);
Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);
Armando Jorge Caseirão (Portugal, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa);
Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);
Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);
Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
Fátima Chinita (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema);
Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto);
Ilídio Salteiro (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Inês Andrade Marques (Portugal, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias);
J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);
Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);
João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Josep Montoya Hortelano (Espanha, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);
Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco);
Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);
Luís Herberto (Portugal, Universidade da Beira Interior);
Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)
Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).
Marilice Corona (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);
Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);
Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);
Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);
Nuno Sacramento, (Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen);
Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);
Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);
Paulo Bernardino Bastos, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes);
Paulo Gomes (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
Pedro Ortuño Mengual, (Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes);
Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);
Rosana Horio Monteiro, (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais);
Susana Sardo, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, INET-MED);
Vera Lucia Didonet Thomaz, (Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP).

Coordenação do Congresso:

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

XI Congresso Internacional CSO'2020,
Criadores Sobre outras Obras: Livro de Atas
João Paulo Queiroz (ed.)

Edição: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa e Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)
Presidente do CIEBA: João Paulo Queiroz
Presidente da Direção SNBA: João Paulo Queiroz
Apoio Administrativo CIEBA: Cláudia Pauzeiro
Apoio Gestão SNBA: Rui Penedo
Apoio Administrativo SNBA: Helena Reynaud, Fátima Carvalho
Divulgação FBAUL: Isabel Nunes
Design: Tomás Gouveia
ISBN: 978-989-99822-4-6

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

CC BY NC

Lisboa, maio 2020

Organização científica
Scientific organization

CSO CONGRESSO INTERNACIONAL

b a

cieba

belas-artes ulisboa

Apoio
Support

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Acolhimento do evento
Event hosting

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES

Transportador oficial
Official carrier

TAP AIR PORTUGAL

1. Prefácio	*1. Foreword*	24-29
Pep Montoya: até sempre JOÃO PAULO QUEIROZ	*Pep Montoya: for ever* JOÃO PAULO QUEIROZ	24
Nota ao XI Congresso Internacional CSO'2020 JOÃO PAULO QUEIROZ	*Note to the XI International Congress CSO'2020* JOÃO PAULO QUEIROZ	28
2. Comunicações apresentadas ao XI Congresso	***2. Communications** presented to the 11th Congress*	32-1474
Maria Emília Araújo: uma artista de cores, memórias e viagens ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	*Maria Emília Araújo: An artist of colors, memories and travels* ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	32
Quatro jovens desenhistas: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange ALFREDO NICOLAIEWSKY	*Four young artists: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston and Paulo H. Lange* ALFREDO NICOLAIEWSKY	43
Marcus Vinícius: um corpo performático em busca de um lugar no mundo ALMERINDA LOPES	*Marcus Vinícius: a performative body looking for a place in the world* ALMERINDA LOPES	54
Cuidar el material: el proceso de trabajo en las obras de José Manuel Vidal AMAYA GONZÁLEZ	*Take care the material: the process in the work of José Manuel Vidal* AMAYA GONZÁLEZ	63
A pintura na arquitetura perdida das ambiências vividas de Tomás Colaço ANA ELISABETE DE GOUVEIA	*The painting in lost architecture in Tomás Colaço's living environments* ANA ELISABETE DE GOUVEIA	72
Diários de Caminhante, de Lucas Berthier: espaços e memórias virtuais ANA LESNOVSKI	*Diários de Caminhante, by Lucas Berthier: virtual spaces and memories* ANA LESNOVSKI	81

1 (um) Jorge Álvares; 2 (dois) Jorge(s) Álvares; … da composição escultórica na obra de Euclides Vaz
ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS

1 (one) Jorge Álvares; 2 (two) Jorge(s) Álvares;… on sculptural composition in Euclides Vaz's statuary
ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS
89

Sara Coleman, el cuerpo fuera del cuerpo: la piel como membrana
ANA SOLER

Sara Coleman: the body outside the body, the skin as a membrane
ANA SOLER
100

William Kentridge: pensar com a mão, manusear o pensamento
ANDRÉ BONANI & PAULA ALMOZARA

William Kentridge: thinking with the hand, handling the thought
ANDRÉ BONANI & PAULA ALMOZARA
111

Carrinhos Coletores: fotografia e 'latência' na fotocerâmica de Carusto Camargo
ANDRÉA BRÄCHER

Carrinhos coletores: photography and "latency" in the photoceramics of Carusto Camargo
ANDRÉA BRÄCHER
120

Texto y la palabra en la escultura e instalaciones de Jaume Plensa
ANDREA DAVILA

Text and word in Jaume Plensa's sculptures and installation art
ANDREA DAVILA
129

O sentido constelar na obra de Alberto Greco
ANGELA GRANDO & RODRIGO HIPÓLITO

The constellate sense in Alberto Greco's work
ANGELA GRANDO & RODRIGO HIPÓLITO
138

El objeto del dibujo y su experiencia, para Marco Moreira
ANNE HEYVAERT

The object of the drawing and its experience, for Marco Moreira
ANNE HEYVAERT
147

Manuel Rosa: A Sombra de uma Secreta Luz
ANTÓNIO FERNANDO SILVA

Manuel Rosa: the Shadow of a Secret Light
ANTÓNIO FERNANDO SILVA
156

Entre realidade e ilusão: Baldassare Peruzzi e o 'trompe l'oeil' da Salla das Perpectivas da Villa Farnesina em Roma
ANTÓNIO TRINDADE

Between reality and illusion: Baldassare Peruzzi and the trompe l'óeil of the Salla of the Perspectives at Villa Farnesina, Rome
ANTÓNIO TRINDADE
166

O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura 'Madonna con Banbino e Santi'
ANTÓNIO TRINDADE

The painter Domenico Veneziano and the perspective construction of the painting scene 'Madonna con Banbino e Santi'
ANTÓNIO TRINDADE
177

Um certo mau olhar: destruidores sobre outras obras
ARMANDO JORGE CASEIRÃO

A certain bad look: Destroyers over other works, or iconoclasts from around the world, unite
ARMANDO JORGE CASEIRÃO
188

A epistemologia do Turismo pela arte: o 'Congresso Criadores Sobre Outras Obras'
BRUNA LOBO

The epistemology of Tourism for Art: The Criadores Sobre Outras Obras Congress
BRUNA LOBO
199

A tatuagem como cultura popular: um olhar através do trabalho do Artista Dave Paulo
BRUNO CORDEIRO

Tattoo as a popular culture: a look at the work of artist Dave Paulo
BRUNO CORDEIRO
207

A poética do impossível no 'Trabalho Retificado' de Marcelo Chardosim
CARLOS CAMARGO

The poetics of the impossible in Marcelo Chardosim's "Rectified Work"
CARLOS CAMARGO
215

El rastro de lo cotidiano en la creación artística de Massimo Cova
CARME PORTA

The trail of everyday life in the artistic creation of Massimo Cova
CARME PORTA
224

Quando o ferro contorna a pedra-sabão na obra de Jorge dos Anjos, é a África dando estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas
CAROLINA COPPOLI

When iron outline the soapstone in Jorge dos Anjos' work, it is Africa giving structure to the brazilian body in the plastic arts
CAROLINA COPPOLI
233

Enriqueta Rocher: arte y agroecología en Trastellaor
CELIA PUERTO

Enriqueta Rocher: art and agro-ecology in Trastellaor
CELIA PUERTO
243

Dar arte com pedaços de si (para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro)
CHEILA PEÇAS

Give art with pieces of self. (For the understanding of a work of art that lives with the presence of the other): a Reflection About the Work of Raquel Ferreira
CHEILA PEÇAS
251

Isabel Valverde: habitar os Lugares Sentidos da performance digital
CLARA GOMES

Isabel Valverde: living in the Senses Places of digital performance
CLARA GOMES
261

O Designer escultor João Machado
CLÁUDIA LIMA & SUSANA BARRETO

The sculptor Designer: João Machado
CLÁUDIA LIMA & SUSANA BARRETO
270

Arte contemporânea em Tomás Martínez: percurso de resistência e exercício da liberdade
CLÁUDIA MATOS PEREIRA & LUÍS JORGE GONÇALVES

Contemporary art in Tomás Martínez: a path of resistance and the exercise of freedom
CLÁUDIA MATOS PEREIRA & LUÍS JORGE GONÇALVES
280

Manual do condutor de carrinho de papeleiro: cidade e colaboração na poética de Cristiano Sant'Anna
CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA

Paper Cart Driver's Guide: City and Collaboration on the Poetry of Cristiano Sant'Anna
CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA
290

Cristiano Sant'Anna e o guia para viver na rua: o ato fotográfico na rua, entre prática e criação colaborativas
DANIELA CIDADE

Cristiano Sant'Anna and the guide to living on the street: the photographic act on the street, between collaborative practice and creation
DANIELA CIDADE
301

Anderson Valentin em *Favelagrafia*: a comunidade do Borel e sua imagem, na luta contra o estereótipo da violência
DANIELA CIDADE

Anderson Valentin in Favelagrafia*: The Borel community and his hore in fighting the stereotype of violence*
DANIELA CIDADE
309

Entre virtualidade e materialidade: o azul itinerante de Ligia Minami
DANIELA PINHEIRO

Between virtuality and materiality: the itinerant blue of Ligia Minami
DANIELA PINHEIRO
317

Animalis Imaginibvs: (as)simetria entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola
DANIELA REMIÃO MACEDO

Animalis Imaginibvs: (a) symmetries between art and science in Mauro Espíndola's work
DANIELA REMIÃO MACEDO
325

El canto de un grillo: construcción del mito insular en la obra de Alexis Gautier
DENNISE VACCARELLO

The song of a cricket: construction of the island myth in the work of Alexis Gautier
DENNISE VACCARELLO
335

O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho
DIANA COSTA

Textile as a navigation vehicle between Drawing and Installation in Rosa Godinho's work
DIANA COSTA
344

Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima
DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA

Artistic Project and Identity: the origin's territory and the authorial development in Luís Fortunato Lima's career
DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA
355

António Cunha e Silva: a musicalidade da pintura
DORA IVA RITA

António Cunha e Silva: the musicality of painting
DORA IVA RITA
366

Fernanda Gassen em foto-eventos: Banquetes e convescotes entre a literatura e a pintura
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Fernanda Gassen in photo-events: banquets and convescotes between literature and painting
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
376

Amélia Brandelli e a absorção e transformação do desenho: um diálogo com a vida das plantas em inverno, quase inverno
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Amélia Brandelli and the absorption and transformation of drawing: a dialogue with plant life in "winter, almost winter"
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
384

Elementos psicodelizantes en la obra de Vicente Ameztoy
EDURNE MENDIA

Psychedelizing Elements in the Work of Vicente Ameztoy
EDURNE MENDIA
390

Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes
ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS

Curiosity and unquietness: the bridge between dictatorship and freedom in the work of João Nunes
ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS
400

A Cidade Dos Piratas: Reflexo de Uma Sociedade
ELIANE GORDEEFF

City of Pirates: the reflection of a society
ELIANE GORDEEFF
409

Resistência às garras da ditadura e do naturalismo dos Escultores José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes da ESBAL '60-'64
ELISABETE OLIVEIRA

Resistance against the dictatorship and naturalism claws by Sculptors José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes at ESBAL '60-'64
ELISABETE OLIVEIRA
417

Manolo Cuervo, pintor de símbolos, diseñador de imágenes
ENRIQUE LÓPEZ

Manolo Cuervo, symbol painter, image designer
ENRIQUE LÓPEZ
428

Múltiplos de suavidade e ironia: um recorte na obra de Alicia Candiani
HELENA KANAAN

Multiples of smoothness and irony: a cut in Alicia Candiani's work
HELENA KANAAN
438

O eu ou a eterna negação do eu na dualidade que estabeleço comigo e com o outro no espelho, nas imagens e as sombras: Dali-Gala, Don Juan-Dona-Ana na obra Don't Juan de Capdeville
HELENA SANTANA & ROSÁRIO SANTANA

The self and the eternal denial of the self in the mirror, in the images and in shadows: Dali-Gala, Don Juan-Dona-Ana; Don´t Juan de Capdeville
HELENA SANTANA & ROSÁRIO SANTANA
447

Paisagem, cor, pintura: a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938)
INÊS ANDRADE MARQUES

Landscape, colour, painting: the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938)
INÊS ANDRADE MARQUES
453

Viagens, imaginários e mapas narrativos: o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (n.; 1982)
INÊS ANDRADE MARQUES

Travel, imagery and narrative maps. The map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (b. 1978)
INÊS ANDRADE MARQUES
464

Rio, mar, arte e memória: a poesia etnográfica nas lentes de Cassia Moura
ISA MARÍLIA DE OLIVEIRA

River, sea, art and memory: ethnographic poetry in the lens of Cassia Moura
ISA MARÍLIA DE OLIVEIRA
477

Travesías de la Pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar
ISABEL CÁCERES FLORES

Crossroads of Almudena Fernandez Fariña´s painting: writing painting, weaving painting, painting
ISABEL CÁCERES FLORES
487

Entre a Razão e o Sentimento: Ana Albuquerque, uma joalheira contemporânea do Renascimento
ISABEL DE ALBUQUERQUE

Between Reason and Feeling: Ana Albuquerque, a contemporary Renaissance jeweler
ISABEL DE ALBUQUERQUE
496

Clara Menéres, mulher-terra-viva
ISABEL SABINO

Clara Menéres, woman-earth-alive
ISABEL SABINO
506

Inventividade nos registros gráficos de Luiz Martins: abordagens sobre o Projeto Ressurreição
ISABEL SILVEIRA

Inventiveness in Luiz Martins' graphic records: resurrection project approaches
ISABEL SILVEIRA
518

Materialidade, trajetória e objetos: memórias e reconstruções nos trabalhos de Marília Diaz
ISABELLE CATUCCI DA SILVA

Materiality, trajectory and objects: memories and reconstructions in the Marília Diaz artworks
ISABELLE CATUCCI DA SILVA
527

O pensamento sem imagem: o paradigma da indeterminação dos fins na obra de Domingos Loureiro
IVAN POSTIGA & MARIA REGINA RAMOS

Thought without image: the paradigm of indeterminacy of ends in Domingos Loureiro's work
IVAN POSTIGA & MARIA REGINA RAMOS
536

Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público
JASMINA LLOBET & LUIS PONS

Renata Lucas: Approaches to the everyday in public space
JASMINA LLOBET & LUIS PONS
545

La pintura revelada: intertextualidad y distorsión en la obra de Pedro Morales Elipe
JAVIER GARCERÁ
& JUAN MANUEL CABRERA

Painting revealed: distortion and intertextuality in the work of Pedro Morales Elipe
JAVIER GARCERÁ
& JUAN MANUEL CABRERA
553

Tactilidades Conectivas de Inês Norton
JOANA BURD

Tactile connections of Inês Norton
JOANA BURD
562

Memograma / Insert de Filipa César: a margem enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas
JOANA TOMÉ

Filipa César's Memograma / Insert: _the margin as a cartography of lesbian resistance, transgression and memory_
JOANA TOMÉ
571

La memoria sólida de Carles Gabarró
JOAQUÍN ESCUDER

The Solid Memory of Carles Gabarró
JOAQUÍN ESCUDER
579

O labor dos dias na obra de Vanessa Freitag: _Soft Sculptures_
JOEDY MARINS

The labor of the days in the work of Vanessa Freitag: Soft Sculptures
JOEDY MARINS
588

Desejo motivo: imagens do incorpóreo na obra de carolina Paz
JOEDY MARINS

Desire Motive: images of the incorporeal in the work of Carolina Paz
JOEDY MARINS
597

Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge
JON MACARENO RAMOS

What remains, the rest, as an articulating factor in the artwork of Rui Pedro Jorge
JON MACARENO RAMOS
604

Movimiento quieto: la pintura de Joseba Eskubi
JON MARTÍN

Still Movement. The painting of Joseba Eskubi
JON MARTÍN
613

Pedres 3D: l'error d'Anna Dot i la còpia de Mercè Casanova
JORDI MORELL I ROVIRA

3D stones: the error of anna dot and the copy of Mercè Casanovas
JORDI MORELL I ROVIRA
624

Albert Marquet: o Pincel que Ri
JORGE LEAL

Albert Marquet: the smiling brush
JORGE LEAL
632

Anamorphoses: projeções cíclicas, deformações geradoras, plasticidade sonora em Anamorphoses V e VII de Isabel Soveral
JOSÉ LUÍS POSTIGA

Anamorphoses: cyclic projections, generating deformations: sound plasticity in Isabel Soveral's Anamorphoses V and VII
JOSÉ LUÍS POSTIGA
642

El Paisaje alegórico en Amaya González Reyes, el proceso creativo a través de la acumulación y lo cotidiano
JOSÉ MANUEL VIDAL

The allegorical landscape in Amaya González Reyes, the creative process through accumulation and everyday life
JOSÉ MANUEL VIDAL
655

Um olhar sobre mundo de Jia Zhang-ke sob a ótica de Walter Salles
JOSÉ UMBELINO BRASIL

A look at Jia Zhang-Ke's world from the perspective of Walter Salles
JOSÉ UMBELINO BRASIL
664

La interacción individuo: sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga
JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA

The interaction between the individual and the social in the conceptual projects of the Peruvian artist Teresa Burga
JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA
674

La resistencia del cuerpo en la obra escultórica de Johanna Hamann
JUDITH LEONOR AYALA

The resistance of the body in the sculptural work of Johanna Hamann
JUDITH LEONOR AYALA
684

Espectador e cena em 'E se elas fossem para Moscou?' de Christiane Jatahy: o limiar entre o real e o ficcional
JÚLIA SANT'ANNA VERAS

Spectator and the scene in What if they went to Moscow? from Christiane Jatahy: the threshold between real and fictional
JÚLIA SANT'ANNA VERAS
691

Arte e acontecimento: um desenho de Carlos Pasquetti
KATIA PRATES

Art and event: a drawing by Carlos Pasquetti
KATIA PRATES
697

Sob a pele da escultura: uma breve nota sobre as propostas contemporâneas de Susana Piteira
LEONARDO CHARRÉU

Under the skin of sculpture: a brief note on contemporary proposals of Susana Piteira
LEONARDO CHARRÉU
703

Susana Guerrero: del mito a la feminidad
LETICIA FAYOS BOSCH
& BARTOLOMÉ PALAZÓN

Susana Guerrero: from Myth to Femininity
LETICIA FAYOS BOSCH
& BARTOLOMÉ PALAZÓN
713

Pintura de um FIM que também é um COMEÇO: um olhar sobre a produção de Vera Wildner
LETÍCIA LAU

Paintings of an ending that are also a beginning: a look at artist Vera Wildner's production
LETÍCIA LAU
723

Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar
LILIAN JUNQUEIRA

Lia Menna Barreto turning the cultivation of her home inside out
LILIAN JUNQUEIRA
733

Carlos Asp e seus 'Campos Relacionais'
LUCIANE GARCEZ & SANDRA OLIVEIRA

Carlos Asp and his relating fields
LUCIANE GARCEZ & SANDRA OLIVEIRA
741

Jorge Martins: a sua introjeção com a projeção de seus desenhos
LUÍS FILIPE RODRIGUES

Jorge Martins: his introjeccion through his drawings projeccion
LUÍS FILIPE RODRIGUES
750

Formas olfativas em Oswaldo Maciá
LUISA PARAGUAI

Olfactory forms in Oswaldo Maciá
LUISA PARAGUAI
761

A obra escultórica de Maria Palmela
LUISA PERIENES

The sculptural work of Maria Palmela
LUISA PERIENES
769

[em e «entre»] criatividade e invisualidade: Charles Watson x Carlos Vidal
MARCELO KRONEMBERGER

[in and «betwin»] 'Criativity and invisuality:' Charles Watson x Carlos Vidal
MARCELO KRONEMBERGER
779

O PICTÓRICO é (uma)-theoria em Varela Aldemira
MARCELO KRONEMBERGER

The PICTORICAL is (one)-theoria in Varela Aldemira
MARCELO KRONEMBERGER
786

Aproximações ao quotidiano com Enrique Lista
MARCO MOREIRA

Daily Approaches with Enrique Lista
MARCO MOREIRA
793

Rubens Matuck e a imagética Pop
MARCOS RIZOLLI
& EDUARDO HÖFLING MILANI

Rubens Matuck and Pop imagery
MARCOS RIZOLLI
& EDUARDO HÖFLING MILANI
802

Cores de pele: o projeto Humanae de Angélica Dass
MARCOS RIZOLLI & LESLYE ARGUELLO

Skin Colors: The Angélica Dass Humanae project
MARCOS RIZOLLI & LESLYE ARGUELLO
811

Francisco Lourenço e a pintura animada
MARGARIDA P. PRIETO

Francisco Lourenço and animated painting
MARGARIDA P. PRIETO
820

Redefinir la identidad: cuerpo y territorio en la obra de Basilisa Fiestras
MARÍA COVADONGA BARREIRO
& SONIA TOURÓN

Redefining the Identity: Body and territory in the work of Basilisa Fiestras
MARÍA COVADONGA BARREIRO
& SONIA TOURÓN
830

Juliá Panades y la escultura vacacional: el fin de la masterpiece
MARÍA DEL MAR RAMÓN

Juliá Panadés and the vacational sculpture. The end of the masterpiece
MARÍA DEL MAR RAMÓN
840

Descobrindo Jorge Colaço: sobre a Pintura de História e a Hibridação Artística
MARIA JOSÉ MARCELA

Discovering Jorge Colaço: on History Painting and Artistic Hibridation
MARIA JOSÉ MARCELA
849

Del caos al orden: espacios al margen en la obra de Toña Gómez
MARÍA MAR GARRIDO

From chaos to order. Spaces on the sidelines in Toña Gómez's work
MARÍA MAR GARRIDO
861

Fragmentos de uma paisagem selecionada: a desterritorialização do jardim na obra de Gabriela Albergaria
MARIA REGINA RAMOS & IVAN POSTIGA

Fragments of a selected landscape: the deterritorialization of the garden in Gabriela Albergaria's work
MARIA REGINA RAMOS & IVAN POSTIGA
872

Contraideologia nos desenhos de Fernanda Gassen
MARINA POLIDORO
& AUGUSTO NEFTALI DE OLIVEIRA

Counter-ideology in the drawings of Fernanda Gassen
MARINA POLIDORO
& AUGUSTO NEFTALI DE OLIVEIRA
881

Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan
MARINA POLIDORO

Prolongation of artistic process in the montages of Paola Zordan
MARINA POLIDORO
891

A Ilustração do Vazio
MARIO SETTE

Ilustrations of the void
MARIO SETTE
898

A narrativa desobediente de Grada Kilomba
MARISE BERTA DE SOUZA
& CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA

The disobedient narrative of Grada Kilomba
MARISE BERTA DE SOUZA
& CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA
906

Familiaridad y compromiso político en la obra reciente de Tónia Coll
MASSIMO COVA

Familiarity and political commitment in the recent work of Tónia Coll
MASSIMO COVA
914

O objeto incômodo
MAURICIUS FARINA & MARTA STRAMBI

The uncomfortable object
MAURICIUS FARINA & MARTA STRAMBI
925

Itinerário Fotográfico de Paula Sampaio em 'Antes do Fim'
MELISSA BARBERY LIMA

Paula Sampaio Photographic Itinerary in "Before the End"
MELISSA BARBERY LIMA
936

Freaktion Lab: friccionando situações para especulações criativas
MELISSA LESNOVSKI

Freaktion Lab: frictioning situations towards creative speculation
MELISSA LESNOVSKI
947

Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO & JUDITH HUANCAS AYALA

The real, the imaginary and the symbolic in the work of the Peruvian artist Sergio Zevallos
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO & JUDITH HUANCAS AYALA
956

La semiótica de las instancias en el proyecto 'Mujeres Armadas' de Rustha Luna Pozzi-Escot
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO

The semiotics of the instances in the project WOMEN ARMED by Rustha Luna Pozzi-Escot
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO
965

Lina Bo Bardi: memórias de suas joias arquitetônicas
MILLY HWA LEE

Lina Bo Bardi: Memories of your architectural jewels
MILLY HWA LEE
973

'Detrás de la corteza:' aproximaciones a una visión transcultural de la pintura en Ramón Gaya
MIRIAM BALAGUER

Behind the bark: aproaches to a transcultural vision of painting in Ramón Gaya
MIRIAM BALAGUER
982

Arte Contemporânea e o Retorno da História na Obra de Francisco Tropa
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS

Contemporary art and the return of history in Francisco Tropa's work
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS
1009

Lidó Rico, el cuerpo: la huella y memoria
OLGA POMARES

Lidó Rico. The body: footprint and memory
OLGA POMARES
1016

Villa María (Zacatín): morada de artistas
OLGA DUARTE PINA & LAURO GANDUL DUARTE

Villa María (Zacatín): an artists' home
OLGA DUARTE PINA & LAURO GANDUL DUARTE
1029

A escolha pelo desvio: um modo de operar utópico no atualizar de situações da vida como obra de Gentil Porto
ORIANA DUARTE DE ARAUJO

The choice for deviance: an utopian way of operating in actualizing life situations as a work by Gentil Porto Filho
ORIANA DUARTE DE ARAUJO

1042

Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia
ORLANDO MANESCHY

Lúcia Gomes: one artivist in Amazônia
ORLANDO MANESCHY

1050

Construyendo una efigie: el devenir del tiempo en las esculturas de Teresa Rancaño Lejárraga
PABLO GARCÍA

Building an effigy: the evolution of time in the sculptures of Teresa Rancaño Lejárraga
PABLO GARCÍA

1060

Imagem impressa entre o transitório e o perene: reflexões a partir da produção gráfica de Graciela Machado
PAULA ALMOZARA

Printed image between transient and perennial: reflections from Graciela Machado's graphic production
PAULA ALMOZARA

1069

Joan Fontcuberta y orogénesis: los paisajes alfanuméricos
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

Joan Fontcuberta and Orogénesis. The alphanumeric landscapes
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

1070

Patricia Gómez y María Jesús González: la memoria en la pared
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

Patricia Gómez and María Jesús González. The memory on the wall
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

1087

O princípio da arte de Marinês Busetti
PAULO GOMES

The principle of Marinês Busetti's art
PAULO GOMES

1098

Produção de identidade e sistemas de representação a partir de 'The Column,' de Adrian Paci
PEDRO MASSENA

Identity making process and representation systems from Adrian Paci's The Column
PEDRO MASSENA

1106

***Nudez, uma invariante*: a pintura velada de Pedro Morais**
RAQUEL MOREIRA

Nudez: the veiled painting by Pedro Morais
RAQUEL MOREIRA

1113

Através e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles RAQUEL MOREIRA	***Through and beyond vision: an insight on an installation by Cildo Meireles*** RAQUEL MOREIRA	1121
Fernando Lanhas: da Pintura Geométrica Abstrata a uma Arquitetura Neoplasticista RAQUEL PELAYO & CATARINA ALVES COSTA	***Fernando Lanhas: From Abstract Geometric Painting to a Neoplasticist Architecture*** RAQUEL PELAYO & CATARINA ALVES COSTA	1130
O corpo na obra gravada de Hans Steiner: a atuação do artista gravador e sua dedicação às comunidades indígenas brasileiras REGINA LARA SILVEIRA DE MELLO & PAULO VERGOLINO	***The body in Hans Steiner's work: the performance of the recording artist and his dedication to some Brazilian indigenous communities*** REGINA LARA SILVEIRA DE MELLO & PAULO VERGOLINO	1140
A Arte Visionária de Frans Krajcberg REGINA LARA SILVEIRA MELLO	***Frans Krajcberg's Visionary Art*** REGINA LARA SILVEIRA MELLO	1148
Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais REGINA MELIM & DANIELA CASTRO	***Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts*** REGINA MELIM & DANIELA CASTRO	1155
El arte efímero, social y didáctico de Anna Ruiz RICARD RAMON & AMPARO ALONSO-SANZ	***The ephemeral, social and didactic art of Anna Ruiz*** RICARD RAMON & AMPARO ALONSO-SANZ	1166
El viaje y la crítica a la globalización en la obra de Franz Ackermann RICARDO GONZÁLEZ-GARCÍA	***The trip and the critique of globalization in the artwork of Franz Ackermann*** RICARDO GONZÁLEZ-GARCÍA	1176
Antoni Miralda: o alimento como criação artística RITA FRUTUOSO DE OLIVEIRA	***Antoni Miralda: Food as an Artistic Creation*** RITA FRUTUOSO DE OLIVEIRA	1184
O gabinete real de leitura de Claudio Garcia ou como um artista sedimenta o tempo RONALDO OLIVEIRA	***The real reading cabinet of Claudio Garcia or how an artist sediments time*** RONALDO OLIVEIRA	1193

Fronteira entre a memória e o esquecimento: possibilidade de abertura para imaginação
ROSVITA KOLB BERNADES & ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA

A boundary between memory and forgetfulness: possibility of openness to imagination
ROSVITA KOLB BERNADES & ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA
1203

Monte Olivia: processo e diferença na obra de Hernando Salles
SANDRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER

Monte Olivia: process and difference in the Hernando Salles'work
SANDRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER
1211

Marcos López, quando a latinidade se faz kitsch
SANDRA GONÇALVES

Marcos López, when Latinity becomes kitsch
SANDRA GONÇALVES
1221

Rodrigo Cunha e suas imagens de solidão como dispositivos a unir pontos distantes
SANDRA MAKOWIECKY

Rodrigo Cunha and his images of loneliness as devices to unite distant points
SANDRA MAKOWIECKY
1234

Papel da Presença no Processo Criativo dos Desenhos de António Faria
SANDRA C. FONSECA BENTO RAMOS

The Role of Presence in the Creative Process of António Faria's Drawings
SANDRA C. FONSECA BENTO RAMOS
1244

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi
SANDRA REY

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi
SANDRA REY
1256

Constelacional, Portátil y Componible: el proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia, de la teoría a la praxis, y viceversa
SARA FUENTES CID & OLALLA CORTIZAS

Constellational, Portable and Composable. The creative process of Juan Fernando de Laiglesia: from theory to praxis — and vice versa
SARA FUENTES CID & OLALLA CORTIZAS
1266

As Funções do Desenho na Arquitetura de Espaço Cénico de José Manuel Castanheira
SHAKIL RAHIM

The Role of Drawing in Architecture of Scenic Space of José Manuel Castanheira
SHAKIL RAHIM
1275

Punto y coma: Los signos del tiempo en las obras de Horacio Zabala
SILVIA GARCÍA

Semicolon: signs of Time in Horacio Zabala's Works
SILVIA GARCÍA
1289

Transcuerpos, escultura más allá de la materialidad: análisis de las últimas producciones escultóricas de Alex Francés
SILVIA MARTÍ

Transbodies: Alex Francés, sculpture beyond materiality
SILVIA MARTÍ
1297

Muerte y renacimiento de una imagen: Oscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales
SILVINA VALESINI & GUILLERMINA VALENT

Death and rebirth of an image: Oscar Muñoz and the performative turn in visual arts
SILVINA VALESINI & GUILLERMINA VALENT
1311

Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles
SILVINA VALESINI

Adding absences in the air: on the performative condition in the art installations of Doris Salcedo and Teresa Margolles
SILVINA VALESINI
1319

A Pincelada Única de Shitao: Motivação e Efeitos na Pintura de Domènec Corbella
SOFIA TORRES

Shitao's Single Brushstroke: Motivation and Effects on the Painting of Domènec Corbella
SOFIA TORRES
1330

De la mancha a la masa: encuentros performativos en la obra de Helena Almeida
SONIA TOURÓN
& Mª COVADONGA BARREIRO

From Stain to Mass: Performance Finds in Helena Almeida's Work
SONIA TOURÓN
& Mª COVADONGA BARREIRO
1365

A impregnação da superfície: as imagens de Sani Guerra
TATIANA MARTINS

The impregnation of the surface: the images of Sani Guerra
TATIANA MARTINS
1372

Maria Roldán: luz, forma e atuação numa escolha de material
TERESA ALMEIDA

María Roldán: light, shape and performance in a material choice
TERESA ALMEIDA
1381

Ativismo, transitoriedade e feminismo na obra de Karen Dolorez
TERESA MATOS PEREIRA

Activism, transience and feminism in Karen Dolorez's work
TERESA MATOS PEREIRA
1393

Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine
TERESA MATOS PEREIRA

Duplicity, Irony and Palimpsest in Yonamine's Work
TERESA MATOS PEREIRA
1405

Forma y memoria: la necesidad del proceso en la obra de Pablo Barreiro
UXÍA FERNÁNDEZ PIÑEIRO

Form and memory: the need for the process in the work of Pablo Barreiro
UXÍA FERNÁNDEZ PIÑEIRO
1417

Poéticas y estéticas del cartón: prácticas de editoriales cartoneras latinoamericanas como activaciones artísticas dentro y fuera del mundo del arte
VALERIA LEPRA

Poetics and aesthetics of cardboard: practices of Latin American cardboard publishers as artistic activations inside and outside the art world
VALERIA LEPRA
1425

Obra-experiência e o espaço mimetizado: notas sobre as obras de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti
VALZELI SAMPAIO

Work-experience and simulated space: notes on the works of Rejane Cantoni and Leonardo Crescenti
VALZELI SAMPAIO
1433

A subversão da sintaxe em Hélio Oiticica
VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS

The Subversion of Syntax in Hélio Oiticica's Work
VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS
1443

Tunga: jogo de afinidades
WELLINGTON CESÁRIO

Tunga: game of affinities
WELLINGTON CESÁRIO
1449

Un análisis del rosa en mar ramón soriano: la identidad del color
XISELA PASTORIZA

An Analisys of Pink in Mar Ramón Soriano: The Identity of the colour
XISELA PASTORIZA
1457

Considerações sobre os 'Metaesquemas' de Hélio Oiticica
ZALINDA CARTAXO

Considerations on the Helio Oiticica Metaesquemas
ZALINDA CARTAXO
1467

3. Chamada de trabalhos

3. Call for papers
1476

1.
Prefácio
Foreword

Pep Montoya: até sempre

Pep Montoya: for ever

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

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

Resumo: O Congresso CSO2020 foi marcado pela pandemia COVID19. O contexto adverso, à escala global, fez com que as sessões presenciais fossem substituídas por sessões à distância, recorrendo-se ao Google Meet, nas mesmas datas previstas anteriormente. Infelizmente um dos nossos mais antigos membros da Comissão Científica, Josep Montoya Hortelano, foi vitimado de modo inesperado: aqui fica uma homenagem.

Palavras chave: Josep Montoya / CSO2020 / COVID-19.

Abstract: *The CSO2020 Congress was marked by the COVID19 pandemic. The adverse context, on a global scale, meant that the face-to-face sessions were replaced by remote sessions, using Google Meet, on the same dates previously predicted. Unfortunately, one of our members of the Scientific Committee, Josep Montoya Hortelano, coul not survive this ilness: a tribute.*

Keywords: *JosepMontoya/CSO2020/COVID-19.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Pep Montoya em 2012, no III Congresso CSO, em Lisboa.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No passado 16 de abril, Pep Montoya, membro da Comissão Científica do Congresso CSO - Criadores Sobre outras Obras, não pôde resistir à COVID-19, inesperadamente.

Josep Montoya (Figura 1) esteve presente em todos os Congressos CSO, em Lisboa, logo desde o primeiro, em 2010. Além de pintor, professor, e investigador, era um homem inteiro: quem o conheceu sabe como Pep era generoso, positivo, empático, amigo dos seus pares, dos seus alunos, dos seus antigos professores. De todos passou testemunhos inesquecíveis: recordava-se com entusiasmo de seus companheiros artistas, alguns mais velhos, como Joan Pijuan (Montoya Hortelano, 2012), Joaquim Chancho, Joan Furriols (Montoya Hortelano, 2013), e outros mais novos como Oriol Vilapuig, Jaime Gili (Montoya Hortelano, 2014). A todos dedicou artigos e comunicações no Congresso e nas Revistas Estúdio, Gama e Croma.

Estabeleceu ligações entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a de Barcelona, que resultaram em iniciativas que perduraram, envolvendo professores e sobretudo alunos. Era um grande entusiasta deste Congresso, e ficou desde então apaixonado por Lisboa e pelo seu meio cultural, sendo presença regular, sempre acompanhado por Susana, sua mulher.

Pep Montoya tinha 68 anos. Fez a sua formação artística na Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, sendo Licenciado en Bellas Artes y Artes Escénica. Licenciado en Bellas Artes (1995), Master en Política Docente Universitária (2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona (1990). Era Doutor em Bellas Artes pela mesma Universidade.

O seu trabalho artístico está presente na Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona C.S.A., Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa (posterior Premio Ángel de Pintura) del grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Colección Fundación Amigò Cuyás, Barcelona, entre outras (Madrid, Barcelona, Londres, Manheim).

Pep Montoya escolhera uma foto tirada em Lisboa, como palestrante num dos Congressos CSO, para se apresentar no seu sítio web, no separador biografia, em http://www.pepmontoya.com/ .

No Congresso CSO de 2019, um companheiro mais jovem, Oscar Padilla, escolheu a obra de Pep Montoya para o seu artigo, também publicado na Revista Estúdio nº27: "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya," (p. 116 e ss. em http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm)

Obrigado, e até sempre, Pep.

Referências

Montoya Hortelano, Josep. (2012 jun) "Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.3, no.5, p.381-387.

Montoya Hortelano, Josep. (2014 jun) "Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.5, no.9, p.240-6.

Montoya Hortelano, Josep. (2013 jun) "Furriols: rigor, exigencia y contención." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.4, no.7, p. 252-8.

Padilla, Oscar (2019 jun) "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya." *Revista Estúdio*, Vol. 10 n°27.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nota ao XI Congresso Internacional CSO'2020

Note to the XI International Congress CSO'2020

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Organizador do Congresso

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

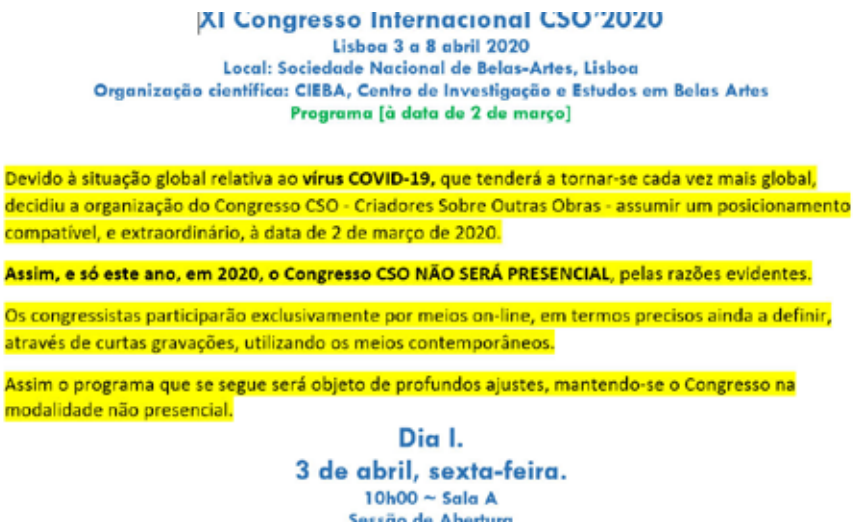
The 2020 edition of the Congress was marked by the pandemic COVID-19. When the call was launched, in December 2019, nothing had yet registered in the world; on March 2 the decision was taken to suspend the meeting face-to-face and use the conference call (Fig. 1).

On April 3, 2020, when the congress started, planes around the world have stopped flying, and the borders have closed. This was an extraordinary congress, during extraordinary times.

184 abstracts were first received in the first phase of submissions by call for papers, always using the double blind review system by the international Scientific Commission. After the evaluation work in the first phase, 35 abstracts were discarded, and 149 complete communications were presented in the congress. These make up the present volume of proceedings of the XI CSO'2020 Congress.

10 years after the first edition of the congress there seems to be greater emancipation and greater risk: the references are more diverse and less colonized, the authors are frankly more unknown and are presented with oportunity.

A edição de 2020 do Congresso foi marcada pela pandemia COVID-19. Quando a chamada foi lançada, em dezembro, ainda nada se tinha registado no mundo; a 2 de março foi tomada a decisão de suspender o encontro presencial e utilizar a teleconferência (Figura 1).



XI Congresso Internacional CSO'2020
Lisboa 3 a 8 abril 2020
Local: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
Organização científica: CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes
Programa [à data de 2 de março]

Devido à situação global relativa ao **vírus COVID-19,** que tenderá a tornar-se cada vez mais global, decidiu a organização do Congresso CSO - Criadores Sobre Outras Obras - assumir um posicionamento compatível, e extraordinário, à data de 2 de março de 2020.

Assim, e só este ano, em 2020, o Congresso CSO NÃO SERÁ PRESENCIAL, pelas razões evidentes.

Os congressistas participarão exclusivamente por meios on-line, em termos precisos ainda a definir, através de curtas gravações, utilizando os meios contemporâneos.

Assim o programa que se segue será objeto de profundos ajustes, mantendo-se o Congresso na modalidade não presencial.

Dia I.
3 de abril, sexta-feira.
10h00 ~ Sala A
Sessão de Abertura

Figura 1 · O aviso súbito que mais custou a emitir, a 2 de março 2020.

A 3 de abril de 2020, quando começou o congresso, os aviões do mundo inteiro deixaram de voar, e as fronteiras encerraram-se.

Este foi um congresso extraordinário, em tempos extraordinários.

Receberam-se primeiro 184 resumos na primeira fase de submissões por chamada de trabalhos, sempre recorrendo ao sistema de "double blind review", ou arbitragem duplamente cega, pela Comissão Científica internacional. Após os trabalhos de avaliação na primeira fase foram descartados 35 resumos, ficando apuradas 149 comunicações completas e realmente apresentadas que compõem o presente volume de Atas do XI Congresso CSO'2020.

Passados 10 anos desde a primeira edição do congresso parece existir uma maior emancipação e um maior risco: as referências são mais diversificadas e menos colonizadas, os autores são francamente mais desconhecidos e de grande oportunidade.

2.
Comunicações apresentadas ao XI Congresso

Communications presented to the 11th Congress

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Maria Emília Araújo: Uma artista de cores, memórias e viagens

Maria Emília Araújo: An artist of colors, memories and travels

ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil/Portugal, conservadora restauradora de arte e Património, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: adriaao@yahoo.com

Resumo: Em meados do século XX um grupo de jovens artistas plásticos de vanguarda iniciaram um movimento de modernização da azulejaria portuguesa. Nos anos 50 grande número de obras de artistas ceramistas portugueses são associadas a projetos arquitetónicos. Na Fábrica Viúva Lamego, começou a reunir-se um núcleo de artistas ceramistas, que começou por Jorge Barradas e cedo associou Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa e posteriormente também Maria Emília Araújo, assinando *Mariaújo*. Nascida no Porto em 06/08/1940 desenvolve uma rica produção de azulejaria dentro da linha de modernidade dos restantes membros do núcleo da VL. O poder das composições de sua obra deriva

Abstract: *In the mid-twentieth century, a group of young avant-garde artists started a movement to modernize Portuguese tiles. In the 1950s, a large number of works by Portuguese ceramic artists are associated with architectural projects. At the Viúva Lamego Factory, a group of ceramic artists began to gather, starting with Jorge Barradas and soon associating Manuel Cargaleiro and Querubim Lapa and later also Maria Emília Araújo, signing* Mariaújo. *Born in Porto on 06/08/1940, she develops a rich production of tiles within the line of modernity of the other members of the VL group. The power of the compositions of her work derives for the most part from her inventive research into techniques of tile production. This article seeks to present an*

na maior parte da sua inventiva pesquisa nas técnicas de produção azulejar. Este artigo procura apresentar uma análise de algumas obras de Maria Emília Araújo. Estas são vistas como fragmentos de memórias vividas e por ela trabalhadas e adotadas para seus objetivos estéticos. Destacam-se duas grandes vertentes: as suas memórias de vivência como mulher e e a experiência dos países onde viveu, Portugal e Brasil, mas também Venezuela, Curaçau, e a sua paixão pelos trópicos com todo o hibridismo de culturas e artes.
Palavras chave: Mariaújo / azulejaria / memória / cores / modernismo.

analysis of some works by Maria Emília Araújo. These are seen as fragments of memories lived and worked on and adopted by her for her aesthetic goals. Two main aspects stand out: her memories of living as a woman and the experience of the countries where she lived, Portugal and Brazil, but also Venezuela, Curaçau, and her passion for the tropics with all the hybridity of cultures and arts.
Keywords: *Mariaújo / tiles / memory / colors / modernism.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Em meados do século XX um grupo de jovens artistas plásticos de vanguarda iniciaram um movimento de modernização da azulejaria portuguesa. É importante constatar que este movimento foi iniciado por arquitetos e artistas atentos às mudanças que ocorriam na arquitetura moderna em vários países. Este movimento vindo de fora foi utilizado em edificações, espaços públicos, mobiliário e revestimentos arquitetónicos. Neste último caso, os artistas portugueses começaram a explorar o azulejo como revestimento arquitetónico que logo passou a ganhar mais movimento e características mais modernas e criando assim uma fusão entre a arquitetura e artes plásticas e o azulejo sendo reconhecido como "azulejo de autor". Na origem, os artistas que contribuíram para a renovação da azulejaria nacional foram: Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa. Cargaleiro, em 2016, diz numa entrevista que: "O final dos anos 40 e início dos 50 foi importantíssimo para a renovação da cerâmica e do azulejo em Portugal surgiu esse movimento todo, de interesse pela cerâmica, que já estava a acontecer na Europa com Miró e com o Picasso. E sem haver grandes conhecimentos, porque nesta altura Portugal vivia num isolamento bastante grande em relação aos movimentos artísticos da Europa". (Oliveira, 2016, Anexo VI, p. 1)

É neste contexto modernista que a artista Maria Emília Araújo ou Mariaújo, como assina as suas obras, percorre seu caminho na cerâmica e azulejaria. Em finais de 1959 Maria Emília Araújo se forma na Escola Artística António Arroio onde teve como mestres Querubim Lapa e Estrela Faria.

Após a finalização do curso a artista ingressou como um dos artistas da

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego que mantinha estreita colaboração com artistas plásticos. Segundo o Investigador e Historiador José Meco: "A emergência da arquitetura moderna na década de 50, ... permitiu o desenvolvimento de uma geração de ceramistas e pintores menos dependentes da tradição secular do azulejo português, que foram apoiados por Jorge Barradas e por Eduardo Leite na Fábrica Viúva Lamego, a qual desempenhou um papel primordial durante as últimas décadas, pelas facilidades técnicas e de mão-de-obra especializada, que permitiram a criação e a execução de alguns dos trabalhos mais representativos da azulejaria moderna portuguesa." (Meco, 1993, p.93)

É na Viúva Lamego que a artista convive com outros artistas já mencionados e que inicia sua produção artística e assume como principal forma de expressão artística os painéis de azulejos. Na linha de modernização que Bordalo Pinheiro já abordara e Jorge Barradas estava a desenvolver, estes painéis com cores fortes e variadas, fugindo ao azul e branco que dominara a produção tradicional, possuem algumas características principais que Maria Emília irá adotar como formas ou figuras relevadas e mesmo esculpidas e azulejos que são na verdade placas cerâmicas menos estandardizadas que na azulejaria tradicional. Como boa mãe-autora de sua obra, Maria Emília faz questão de pintar azulejo por azulejo e acompanhar todo processo de produção até à boca do forno, à queima e ao resultado final da obra. Seus painéis relevados criam novos espaços a partir do próprio azulejo.

Outra característica importante é o tema da "Mulher", que é uma constante do seu trabalho. Para a artista a representação da mulher é a forma que ela encontrou de incorporar na sua obra a memória das mulheres que tanto fizeram parte de sua vida: sua mãe, irmã e tantas outras mulheres que para ela representam a força da natureza. Num seu painel, "Mulher nua no sofá", 1998, a artista se auto retratou como na grande maioria das suas obras através de mulheres. Para além da figura feminina, em suas obras encontramos uma forte ligação aos países em que a artista viveu. Portugal, EUA, Venezuela, Curaçau.

Lambert (1981: 78) considera que "Os artistas são pessoas que reagem ao que está ao seu redor e que registam as próprias reações em uma "caligrafia" própria — ou pessoas que podem tornar tangíveis e visíveis sua realidade interior e sua imaginação. Como todos nós compartilhamos da realidade quotidiana e todos temos imaginação, podemos quase sempre identificar-nos com o artista e com o que ele fez. Nesse sentido, o artista se expressa por todos nós, ainda que sua criação seja estritamente pessoal." Esta consideração permite-nos perceber de forma mais profunda o trabalho de Mariaújo.

Neste estudo, as análises desenvolvidas baseiam-se em duas grandes vertentes: sua memória e suas viagens pelos locais onde viveu ao redor do mundo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · A artista no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego (anos 60) Foto: Mariaújo
Figura 2 · "Homenagem a Lisboa", 1972. Edifício Caleidoscópio (hoje da ULisboa). Campo Grande. Foto: Alexandre Sousa, 2020

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Tendo como seus mestres Querubim Lapa e Estrela Faria, a artista conseguiu juntar em sua obra a técnica de moldar de um com as cores alegres da outra, mas pode-se dizer que no conjunto seguiu a inovação de Jorge Barradas. E assim ganhou a sua própria autonomia.

Algumas obras

O edifício Caleidoscópio projetado em 1971 pelo arquiteto Nuno San Payo integra um painel cerâmica em relevo de autoria de Maria Emília Silva Araújo. Na obra "Homenagem a Lisboa" (1972), o painel de azulejos de cerâmica relevada com 7,5m de altura x 3,2m de largura é composto por 231 placas de cerâmicas em relevo e é a sua obra mais representativa e conhecida, até pela sua localização à beira de uma via de grande trânsito. Apesar de ser uma das suas primeiras obras contém já tudo o que a irá distinguir e diferenciar e constitui um exemplo de excelência de integração na arquitetura.

A azulejaria é marcada por formas curvilíneas com volumes e cores cintilantes e variadas texturas em tonalidades claras e escuras. As cores, vermelho, azul, amarelo e branco, parecem não ter limites na sua expansão. No barroco o azulejo por vezes parecia extravasar a arquitetura e dar-lhe forma, mas aqui, o betão está lá, mas parece se harmonizar bem com as formas e figuras da artista, um casamento perfeito entre materiais de épocas diferentes, o antigo (barro) e o moderno (cimento). Assim como num altar barroco, aqui as figuras parecem exaltar toda a natureza à sua volta, as estranhas plantas que se misturam com os seres agitados. Alguns correm, outros namoram e ali está um que me chama a atenção e mais que isso, me encanta. É a figura a olhar para o céu, um garotinho a soltar um papagaio no ar. Essa figura, diferente de todas as outras, não pelo fato de ser uma criança, mas pelo seu olhar dirigido ao observador. Há um quê de surreal nesta figura!

Em suas obras a unidade é composta de fragmentos de memórias vividas por ela e adotados para seus objetivos estéticos. Nesse sentido, podemos perceber a força retórica de suas imagens que surgem a cada passo.

Sobre os materiais utilizados, é mencionado por Trancoso (2007, p. 23) que: "Os materiais usados já não são atualmente, como o barro tradicional e os óxidos de ferro e cobre. Maria Emília enfatiza o quão dispendioso é o relevo em comparação com o azulejo; implica a execução de formas ou moldes, o uso de muito barro para o enchimento, o recorte das placas com relevo feito antes do vidrado, para que este não estale, etc.

A propósito da obra de Mariaújo no Hospital São Francisco Xavier, em Lisboa, Borges (2017: 72): refere que "Seguindo a prática comum às construções

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Átrio do Hospital S. Francisco Xavier, 1973-74
Figura 4 · Detalhe Fotos: Mariaújo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

edificadas no Restelo, a clínica desenvolveu nos inícios de 70, um programa decorativo tendo por base a azulejaria e convidando para o efeito artistas reputados na produção cerâmica nacional para revestir grandes áreas exteriores e interiores da unidade assistencial, datando a sua produção de 1973 e 1974".

Nesta obra, que cobre uma das paredes dos átrios de entrada do Hospital, vê-se um casal de amantes abraçados e rodeados de uma paisagem cósmica. A figura masculina encontra-se em segundo plano numa pose de bailarino clássico a tomar posse da sua amada com um abraço.

Enquanto a figura feminina consente o abraço, o seu olhar forte dirige-se fixamente para o observador. Nesta imagem, o poder da figura feminina, que ao mesmo tempo se deixa levar pelo amor, mas também deseja algo mais do que somente o amor, fixa-se no mundo que ele tem a lhe oferecer, o poder, a conquista, o descobrimento. À volta do casal, o mundo é representado por uma natureza de plantas, flores, luas e estrelas, um cenário que está para além da representação homem, mulher e criação. Este casal num espaço hospitalar está ali para lembrar que mesmo em uma instituição de saúde é possível haver beleza e vivacidade num espaço onde começam vidas e terminam outras.

Nesta obra de 1996, o corpo feminino é apresentado em frações distribuídas de formas casual, mas que podemos ver através de formas curvilíneas no seu todo de corpo feminino. A imagem aqui não representa a beleza feminina, mas a sua condição de mulher total em toda a sua existência e atividade

Aqui a mulher é representada em diferentes facetas ou fases da sua vida. Um lado juvenil e sensual. A plenitude da felicidade e do pensamento e, finalmente, o inevitável envelhecimento. Tudo reunido numa única totalidade.

Na "Mulher no sofá" de 1998, a figura da mulher nua no sofá abraçada ao gato mostra o lado afetuoso. A artista tem uma paixão por gatos, já possuiu vários desses bichanos. e se identifica com este animal devido ao seu caráter independente. Aqui vemos a figura da artista representada em um sofá coberto de plantas e ao mesmo tempo em um ambiente intimista doméstico abraçada ao gato. Esta obra foi pintada em uma altura em que a artista vivia em Petrópolis, Rio de Janeiro. E costumava vir a Portugal para visitas e trabalhos como este que foi realizado no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego. Ela estava em Lisboa, mas tinha a necessidade de mostrar a sua outra casa que era o Brasil, aqui representado por um sofá aconchegante e suas plantas tropicais e mais a gata Luca que ficou em terras brasileiras.

Já de volta a Lisboa, no ano 2018 Maria Emília continua a sua obra de memórias e viagens. Em "Mata Adentro", a artista volta às matas tropicais, representadas aqui por um emaranhado de cores e formas que para ela evocam as

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 5 · "Corpo feminino", 1996. Coleção da família Bernardes, Foto: Mariaújo
Figura 6 · "Rosto de mulher", 1998. Exposição RTP Galeria. Foto: Mariaújo
Figura 7 · "Mulher no sofá", 1998. Foto: Mariaújo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 8 · "Mata adentro", 2018. Foto: Mariaújo
Figura 9 · Painel de azulejos com relevo na área central, 2000. Encomenda para as "Comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos". Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim "Galeão" — Rio de Janeiro, Brasil
Figura 10 · Maria Emília Araújo. Fonte: Viúva Lamego

florestas que conheceu nas suas longas estadas não só no Brasil como na Venezuela e em Curaçau.

Curiosa de descobrir o mundo, a artista gostava de viver no meio da natureza, 'dava-me energia para a vida'. Numa ilha das Antilhas Holandesas, da minha janela eu alimentava as cabras que apareciam junto da casa. Eu comprava frutas para dar a elas. Adorava este contacto com os bichos, com a natureza, com o viver no mato. Nunca gostei de barulho de cidade". (Maria Emília em conversa pessoal, janeiro, 2020).

Maria Emília vive atualmente entre Lisboa e Rio de Janeiro e continua a produzir no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego.

Conclusão

Ao analisar a obra da artista pude ver a diversidade de criação que existe em suas obras. Em algumas é possível encontrar elementos que a artista ia colhendo nas suas viagens pelos trópicos. Algo que para ela é importante manter vivo em sua memória, suas viagens e lugares onde viveu e passar para o azulejo como uma linguagem plástica. Apesar de trabalhar tanto na cerâmica quanto na azulejaria, parece ser esta segunda opção a que a artista prefere.

Uma vez perguntaram a Maria Emília a definição sobre o que era o azulejo e a artista comentou de forma poética essa questão:

> *Azulejo é emoção, é êxtase ao tocar beleza, é energia condensada a narrar a nossa alma lusa. Mergulhados na sua dimensão onírica, convivem em harmonia estética batalhas sem fim e juras de amor eterno, heróis e rostos sofridos, miséria e júbilo de fartas colheitas, gente antiga e de agora, o gosto salgado das conquistas ultramarinas, o aroma da clorofila de distantes terras quentes. Nele soa o fado, ecoa saudade funda e a certeza de se atravessarem os tempos.* (Araújo, Maria Emília In Silva & Carvalho, 2018:18)

Através de sua obra, a artista Mariaújo nos mostra que seu trabalho consegue ir para além de uma técnica. Tratando não somente de memórias, mas de marcar seu espaço no tempo, na história da arte azulejar.

A sua obra é grande, com trabalhos não só em Portugal e no Brasil, como também na Venezuela, Curaçau, EUA e Angola, e não existe um levantamento exaustivo e devidamente repertoriado e documentado com os modernos meios tecnológicos de alta resolução. Há ainda muito a ser estudado e desenvolvido sobre a obra desta artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Borges Augusto (2017) *Cores na Cidade: azulejaria de Belém / Colours in Town: tiles from Belém*. Editora By the Book, Lisboa.

Lambert, Rosemary (1981) *A Arte do século XX*. São Paulo: Círculo do Livro

Maria Emília Araújo em Fábrica Viúva Lamego: Disponível em: https://www.viuvalamego.com/pt/handmade/autor/maria-emilia-araujo/

Maria Emília Araújo: Disponível em: https://www.mariaujo1.com/contact

Meco, José (1993) *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa

Mortari, Camila (2017) A produção de azulejos segundo a perspectiva da ceramista Maria Emília Silva Araújo: o fazer artístico na produção azulejar sob influência modernista In *AZLAB#33*: Disponível em: https://blogazlab.files.wordpress.com/2017/05/azlab33_cmortari.pdf

Oliveira, Adriana (2016). *Jorge Barradas e seus Caprichos, Conservação e Restauro de um painel*. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa)

Silva, Libório & Carvalho, Rosário (Ed.) (2018). *Azulejo O que é / What is*. Ed. Centro Atlântico, Lda. Vila Nova de Famalicão.

Trancoso, Teresa M. (2007) *MARIAÚJO — Ceramista e Pintora*. (Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas e Faiança Portuguesa). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Quatro jovens desenhistas: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange

Four young artists: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston and Paulo H. Lange

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

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

Resumo: Este artigo trata de uma exposição — "Quatro Ases e um Curinga" — e dos quatro jovens desenhistas que dela participaram: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange. Em quais aspectos seus trabalhos se aproximam e quais são suas peculiaridades. Também discute se trabalhos com suportes e técnicas tradicionais podem ser contemporâneos.

Palavras chave: Bruno Tamboreno / Kaue Nery / Luciano Teston / Paulo H. Lange / desenho.

Abstract: *This article analyzes the exhibition "Quatro Ases e um Curinga" and the four young drawing artists who participated in it: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston and Paulo H. Lange. We analyze in what aspects your works are close and what are your peculiarities. We also discussed whether works with traditional supports and techniques can be contemporary.*

Keywords: *Bruno Tamboreno / Kaue Nery / Luciano Teston / Paulo H. Lange / drawing.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Ao iniciar este texto, quetrata da produção recente de Bruno Tamboreno (1989, Bagé/RS), Kaue Nery (1995, São Leopoldo/RS), Luciano Teston (1971, Iraí/RS) e Paulo H. Lange (1992, Torres/RS) — desenhistas fascinados pelo mundo real e pelo mundo visual —, me vem à lembrança uma frase de Martin Gayford, que diz:"Hockney certa vez especulou que desenhava quando era criança porque 'tinha mais interesse do que as outras pessoas em olhar para as coisas'. Ou seja, queria desenhar porque o mundo visual o fascinava" (Gayford, 2012:34).

Esses jovens desenhistas, que reuni em mostra recente intitulada "Quatro Ases e um Curinga" (Galeria Gestual, Porto Alegre/RS, setembro de 2019), têm tanto aspectos em comum quanto características bastante diferentes em suas poéticas, o que motivou sua reunião neste texto. São egressos do Bacharelado em Artes Visuais (Instituto de Artes — Universidade Federal do Rio Grande do Sul [IA/UFRGS]): Tamboreno em 2017 e Nery, Teston e Lange em 2018. Todos trabalham com desenho (mas não exclusivamente) e todos apresentam trabalhos figurativos feitos a partir de imagens produzidas por eles ou captadas na internet (uma forte característica geracional). Todos usam, ainda, os suportes materiais e técnicas tradicionais para criar suas obras.

Comecemos a falar desses quatro artistas. Bruno Tamboreno é mestrando em Poéticas Visuais (IA/UFRGS) e sua produção se divide entre o desenho e a gravura. Em recente mostra, apresentou quatro trabalhos, dois em clara continuidade de sua produção anterior e dois experimentando novas possibilidades. Nos primeiros desenhos, há o uso exclusivo do grafite sobre papel, representando pessoas em atividade na rua. Chama imediatamente a atenção o ângulo em que os personagens são vistos, pois o ponto de vista é o de alguém que está bastante acima do modelo; todos os elementos estão em escorço: no primeiro (Figura 1) vemos um homem carregando uma grande ramagem vegetal representada fotograficamente (ocupando a maior parte do suporte) ao lado de um elemento de sinalização urbana. O homem aqui é representado de modo realista, mas inacabado, com partes indefinidas. Esses elementos surgem sobre o branco do papel, pois todas as referências do entorno das figuras é desconsiderado.

No segundo desenho (Figura 2) o elemento principal é uma figura masculina caminhando ao lado de um cone de sinalização. Nesse caso, Bruno trabalha com sobreposição de formas, surgindo elementos difíceis de identificar, trabalhados ora com luz e sombra, ora definidos somente por linhas de contorno. Sobre a camisa do personagem, há uma estampa de círculos sobreposta à roupa que não obedece nem as dobras do tecido, nem ao ângulo em que a figura é representada. Todos esses elementos também são apresentados sobre o fundo branco do papel.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

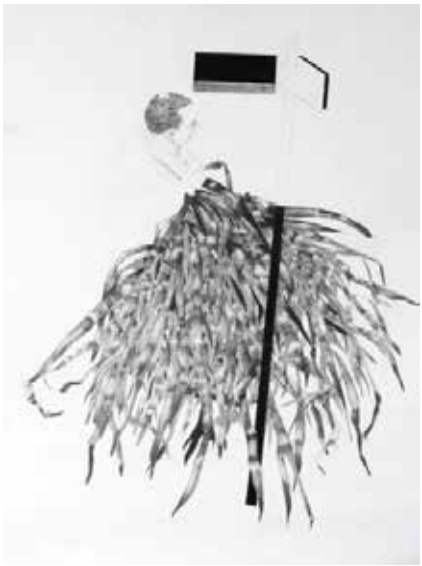




Figura 1 · Bruno Tamboreno.
Sem título, 2019. Grafite e pastel seco sobre papel, 108 × 153cm.
Figura 2 · Bruno Tamboreno. Sem título, 2019. Grafite e pastel seco sobre papel, 108 × 153cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O artista (2019), em depoimento sobre seu trabalho, explica:

> *A partir da janela do atelier, localizado no centro da cidade de Porto Alegre, observo e registro os movimentos do cotidiano e as transformações no corpo da cidade. Essas imagens do mobiliário urbano, das plantas da praça, dos trabalhadores, dos transeuntes e dos animais da cidade servem como referencial imagético para a produção dos meus desenhos há alguns anos. As ideias de transformação, acúmulo e apagamento que remetem ao ambiente urbano se transportam para o modo como construo esses trabalhos, e isso se torna possível devido às contaminações que ocorrem da relação entre meu ambiente privado de reflexão/criação e o contexto no qual esse espaço está inserido.*

Penso que esses desenhos de Tamboreno chamam a atenção, em primeiro lugar, pela competência técnica e domínio do material escolhido; em segundo lugar, pela representação do cotidiano da vida urbana, mas de um ponto de vista não usual, o que acaba por produzir um estranhamento em nossa percepção.

Os outros dois trabalhos (Figura 3), que apontam novas possibilidades na pesquisa do artista, apresentam alguns pontos em comum com os desenhos anteriormente comentados, mas, em determinados aspectos, apresentam grandes diferenças. Mantém-se o requintado trabalho com grafite em alguns elementos e também a valorização dos espaços em branco; porém, nesses desenhos já não há as figuras em escorço e as referências à vida cotidiana também desaparecem, surgindo em seu lugar figuras como um papagaio, pássaros voando, uma cuia de chimarrão e folhas de plantas, tudo isso em sobreposição. Além disso, chama a atenção a entrada de um novo material — o pastel oleoso — e o uso da cor. Temos pretos intensos dialogando com a sutileza do grafite, temos toques de azul e laranja, linhas em um desenho livre em ocre e planos densos de cor rosa que ora recobrem partes desenhadas, ora criam planos de fundo para valorizar outros elementos, produzindo, assim, trabalhos mais dúbios. Percebe-se que há uma luta entre o gesto contido e o gesto mais expressivo, o que dá aos trabalhos um caráter extremamente instigante.

Kaue Nery tem sua produção dividida entre pinturas, livros de artista, objetos bordados e desenhos. Seus trabalhos (Figura 4 e Figura 5) têm dimensões variadas e são executados em guache sobre papel. Como modelos, Nery utiliza tanto bibelôs quanto imagens destes obtidas na internet, principalmente em sites de antiquários, que ele arquiva em seu celular.

Seus modelos, pequenos animais decorativos, de intenso colorido e com o brilho próprio da porcelana, o atraem desde a infância. Atualmente, ele os coleciona. Esses objetos são referências de um gosto do passado, tendo para nosso olhar contemporâneo um sabor *kitsch*. Dois aspectos chamam imediatamente a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Bruno Tamboreno. *Mirada I*, 2019.
Grafite,bastão de óleo e pastel sobre papel,
100 × 100cm.
Figura 4 · Kaue Nery. Série bibelôs: nº3 (pato), 2019.
Guache sobre papel, 50 × 60cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Kaue Nery. Série bibelôs: nº 3, diptico, 2019. Guache sobre papel, 110×150 cm.
Figura 6 · Luciano Teston. Sem título, 2018. Grafite sobre papel, 152 × 100cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

atenção do espectador: a técnica empregada e a maneira como o artista compõe os objetos no espaço da folha. O guache nestes desenhos é trabalhado muito diluído, como se fosse aquarela: são manchas de cores suaves, muitas extremamente delicadas e diáfanas, mas que não perdem a forma, sendo sempre reconhecíveis os modelos. Em termos de composição, esses bibelôs parecem espalhados aleatoriamente sobre o papel, às vezes isolados, muitas vezes sobrepostos, com a transparência da aquarela, criando áreas multicoloridas; mas enfatizo que as formas continuam legíveis. Nery (2019) comenta que:

> *Os desenhos da série "Bibelôs" surgem através de um repertório de imagens de objetos decorativos que fazem parte do universo* kitsch*. Tais imagens que possuem uma certa peculiaridade encontrada em sua artificialidade e no exagero das cores, formas e texturas. Essas características são exploradas nas composições dos desenhos como uma espécie de brincadeira insólita que acumula imagens que contam histórias.*

Em função das imagens representadas (que evocam um passado não muito remoto), das transparências, da diluição das formas e da desordem aparente desses elementos, parece que está sendo representada a própria memória em processo de diluição, meio confusa, meio caótica, mas com forte poder de evocação.

Luciano Teston trabalha há muitos anos na área de arquitetura de interiores. Suas pesquisas o levaram a trabalhar também com fotografia, vídeo e objetos, além do desenho. Teston em depoimento (2019) coloca que "A reflexão tem origem numa constelação de ideias sobre os tecidos, seus volumes, camadas, movimentos, e o questionamento sobre os seus significados na contemporaneidade". O tema inicial de seus trabalhos eram as roupas, os tecidos que cobrem os seres humanos, que definem quem é o que, sempre carregados de significados sociais e políticos. O conjunto era formado de uniformes militares, uma burca, um figurino sadomasoquista ou roupas de alta costura. Um desses trabalhos é a representação (Figura 6) de um vestido de noite, com bordados e transparências, mas ele está vazio, não representa a pessoa que o veste, mas somente o que a cobre. Essa representação realista feita exclusivamente com grafite, quase em escala real, já chama a atenção para o virtuosismo do artista. Ao mesmo tempo em que nos aproximamos, e examinamos os detalhes, podemos perceber o desenho como uma abstração, ou paisagens ou arabescos gráficos.

Os outros desenhos representam peles (Figura 7). Segundo depoimento do artista é

> *peles de animais desenhadas, um indício metafórico de outras camadas da nossa subjetividade que não estão relacionadas com a matéria, mas com a ideia de isolamento*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *ou contaminação; de recobrimento ou do desejo de sermos outros a qualquer instante. Por isso, criar uma pele.* (Teston, 2019)

Essas peles, ao mesmo tempo em que se apresentam quase fotográficas, que nos seduzem e nas quais queremos passar a mão, invertem esta percepção. Nesses desenhos, Teston deixa uma margem em toda borda do papel, em branco, uma espécie de "moldura" que nos mostra que estamos diante de um desenho, apenas, conforme afirma o artista, "há uma trama de traços para serem observados". Nosso olhar fica dividido entre perceber a ilusão da pele de um animal e a percepção de um emaranhado de traços de grafite sobre o suporte da obra. É belo e instigante.

Paulo Lange tem sua produção dividida entre o desenho e a pintura. Aqui, apresentamos três desenhos executados a pastel seco sobre papel. No primeiro desenho (Figura 8), vemos uma mão, e no segundo (Figura 9), duas. Essas mãos, em uma escala muito maior que as mãos reais, pairam realisticamente no papel.

Podemos percebê-las como inacabadas ou dissociadas de um corpo. O restante do suporte tem pequenas interferências e alguns traços de desenhos apagados, que reforçam a sensação de incompletude. Este aspecto "sujo" contrasta com o primoroso acabamento dos elementos desenhados. Também chama a atenção uma série de buracos queimados na folha de papel, que não são aleatórios: no primeiro, a sequência de buracos cria uma linha em curva que atravessa a palma da mão. Não é difícil perceber uma referência às chagas de Cristo, o que dá um caráter místico à obra. O recurso do papel queimado surge também no segundo desenho, que apresenta duas mãos. Nesse caso, os vazios sugerem algo líquido, escorrendo de uma mão para a outra; no entanto, o que é aparentemente líquido em verdade são vazios queimados — novo estranhamento. Lange (2019) afirma que:

> *Dei-me conta de que o cigarro que fumava enquanto desenhava poderia furar o papel e construir em qualquer mão desenhada a chaga de Cristo. Fiquei curioso sobre a ideia de "construir" uma chaga, como se tratasse de somar um elemento. Então furei e logo dei-me conta também de que ao furar um desenho elaborava uma ambiguidade conceitual: uma informação adicionada que atende pela falta, uma camada adicional de sentido pela retirada de matéria.[...] Mas ainda creio presente o jogo entre lê-lo como um ferimento sagrado, símbolo do sacrifício físico redentor e o mais absoluto desprezo que é apagar um cigarro na mão de alguém.*

O terceiro desenho (Figura 10) tem algumas características diferentes dos dois anteriores. Nesse, além do pastel seco, temos partes do trabalho feito a grafite. A obra foi elaborada a partir da reprodução de uma pintura barroca (que o artista não localizou a autoria) que representa o julgamento de Galileu Galilei.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 7 · Luciano Teston. Sem título, 2019. Grafite sobre papel, 152 × 105cm.
Figura 8 · Paulo Lange. *Countyourblessings 2 (a descoberta do fogo)*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 152 × 94,5cm.
Figura 9 · Paulo Lange. *Count your blessings 3*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 152 × 98,5cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Paulo Lange. *Casting beautiful graffitis out of thin air*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 97×150 cm.

Dessa pintura, Lange se apropria dos dois personagens, representando-os em grafite, e os coloca sobre uma superfície coberta por manchas, grafismos e elementos geométricos— todos executados em pastel seco, em diversas cores, predominando as cores verde, laranja e preto. Esses elementos, ao mesmo tempo em que compõem o fundo da cena, também se sobrepõem aos personagens, jogando-os para dentro desse emaranhado "quase" confuso. A profusão de grafismos, feitos de maneira muito solta e livre, sugerem um grande movimento, talvez interior às figuras. Esse desenho porém, também apresenta os queimados, aqui em uma escala e com significado diferente dos dois primeiros trabalhos comentados. Nesse trabalho os queimados são pequenos pontos feitos a partir do dedo indicador de Galileu, criando uma linha curva no suporte, sugerindo a representação no espaço das teorias do cientista. A sugestão de movimento é evidente, reforçando a sugestão de movimento criada pela solução gráfica do todo.

Após a apresentação desses quatro jovens desenhistas, gostaria de chamar a atenção para uma questão: a da atualidade ou da inatualidade do desenho. Vemos atualmente, pelo menos no meio onde atuo, na universidade (mas acredito que não somente), jovens artistas e críticos que entendem que o desenho feito

sobre os suportes e com os materiais tradicionais não é "contemporâneo". Segundo Étienne Souriau (1999:566) o desenho é tradicionalmente dividido em dois grandes grupos: o desenho como estudo e projeto ou o desenho como obra final. Quando, no início deste texto, os defino como artistas contemporâneos, não me refiro à contemporaneidade temporal, mas sim à contemporaneidade "conceitual". E porque digo isso, já que os suportes e os materiais utilizados são absolutamente tradicionais? Explico: com certeza, no caso de nossos quatro desenhistas, estamos falando de obras finais; porém, pelo menos dois deles — Tamboreno e Lange —, apresentam obras que embaralham a divisão entre estudo e obra final. Nery brinca com a composição dos elementos, que parecem ter sido espalhados aleatoriamente sobre o suporte, e Teston, ao deixar uma "moldura" branca em torno do desenho hiper-realista, mostra que a imagem não passa de um desenho, de riscos sobre o papel. Com isso, quero dizer que esses artistas tornam seus trabalhos contemporâneos através da maneira com que suas imagens se instauram.

Do meu ponto de vista, fica claro que não são somente os materiais (ou suportes utilizados) definem a contemporaneidade de uma obra. Outro fator fundamental é a permanência da figuração e o recurso ao modelo a partir de imagens digitais. Penso que as obras dos quatro artistas aqui apresentados refutam claramente esse tipo de preconceito.

Referências

Gayford, Martin (2012). Uma mensagem maior: conversas com David Hockney.São Paulo: DBA Editora.

Lange, Paulo (2019). Depoimento escrito ao autor, em 19 de agosto de 2019

Nery, Kaue (2019). Depoimento escrito ao autor, em 18 de agosto de 2019.

Souriau, Étienne (1999). Vocabulaire d'esthétique. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Marcus Vinícius: um corpo performático à procura de um lugar no mundo

Marcus Vinícius: a performative body looking for a place in the world

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

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

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) e Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este artigo reflete sobre ações performáticas de caráter alegórico, ritualístico e político, de autoria do artista brasileiro Marcus Vinícius (1985-2012). Dada a especificidade do texto, a abordagem centra-se em duas inusitadas proposições realizadas em Vitória, cidade natal do artista, e outra em São Petersburgo, Rússia, ações experimentais essas que assumiram importante significado em diferentes momentos da efêmera, mas reconhecida trajetória criativa do jovem.

Palavras chave: Ações Performáticas / Deambulações / Corpo político.

Abstract: *This article reflects on allegorical, ritualistic and political performance actions, authored by the Brazilian artist Marcus Vinícius (1985-2012). Given the specificity of the text, the approach focuses on two of the unusual propositions made in Vitoria, the artist's hometown, and another in St. Petersburg, Russia, experimental actions that assumed important significance at different times of the ephemeral, but recognized creative trajectory of the young.*

Keywords: *Performing Actions / Wanderings / Political body.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O curto espaço temporal decorrido entre a conclusão do Curso de Artes Plásticas (2006), na Universidade Federal do Espírito Santo, pelo jovem Marcus Vinícius de Souza, e sua morte inesperada, prematuramente aos 27 anos, em Istambul, na Turquia, durante uma residência artística, foi de apenas seis anos. Entretanto, já havia deambulado e apresentado encenações performáticas em inúmeras cidades brasileiras e estrangeiras, nas quais seu corpo político e nômade era desafiado e testado em seus limites, transbordamento e potência criativa.

Ao se transferir para a Argentina, em 2007, o precoce e destemido Marcus Vinícius (1985-2012), era reconhecido no Espírito Santo pela ousadia de suas propostas artísticas, executadas individualmente ou como integrante do coletivo capixaba *Entretantos* (2004-2007). A partir daí, executou em mais de vinte países multifacetadas ações propositivas, nas quais seu corpo esguio e franzino reinventava-se e significava-se de inúmeras maneiras. Passou a ser convidado para expor e apresentar performances em eventos institucionais, participar de residências artísticas e realizar curadorias em regiões de diferentes latitudes, atividades que desempenhou com muita competência e êxito. Como artista fez de seu corpo itinerante e ressonantemente político o principal instrumento de variadas e possantes proposições criativas e experimentais, que rapidamente angariaram reconhecimento internacional.

No trânsito empreendido por diferentes espaços físicos e culturais, submeteu-se não raramente a situações imprevisíveis, perigosas e até violentas, que transformou em estímulo ou desafio à realização de ações emblematicamente ritualísticas, ambíguas, alegóricas, irônicas, melancólicas... No legado de registros fotográficos e vídeos criados pelo jovem artista, e em seus escritos, o artista referia-se a esses percalços como "embates éticos e estéticos". Ao cruzar dimensões simbólicas de ordem política, pessoal, corporal, conceitual, éticas e estéticas, parecia contrapor-se "ao movimento de homogeneização simbólica e a um confronto binário ou fixo" amalgamando com uma sensibilidade e um pensamento particulares, "o que seria específico do Brasil e o que parecia ser próprio das regiões hegemônicas", tal como observou Moacir dos Anjos, ao analisar a praxe de determinados jovens contemporâneos (2017:43).

As primeiras experiências em que o corpo do artista assumiu posição simbólica ou ritualística foram realizadas em Vitória, na Ilha da Pólvora entre 2006 e 2007, local de tristes memórias, hoje abandonado, inóspito, misterioso, e por isso gerador de narrativas imaginárias. Movido pela curiosidade dos escombros do antigo hospital no topo de uma ilha — que ele avistava da janela de sua casa no alto de um morro não muito distante dali — e pelas as histórias fantásticas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ouvidas desde a infância sobre o local, iria escolhê-lo para realizar ali, anos mais tarde, 19 ações artísticas que integram a série *Território Expandido I — Ilha da Pólvora* (2007). Composta por desenhos experimentais, construídos imprevisivelmente a partir da explosão de pólvora, pulverizada sobre a superfície do papel, além de fotografias, instalações, performances, vídeos, alguns dos quais abordados neste texto. Tais experiências seriam fundamentais para demarcar, pouco depois, sua ação no mundo, propondo a partir daí estabelecer relações simbólicas ou de natureza política com o Outro desconhecido, exercitando a ideia de alteridade. A deambulação por diferentes territórios começava pelo reconhecimento, observação e identificação das peculiaridades locais, além de proceder à análise da complexidade sociocultural e geográfica de cada realidade, elementos que subsidiariam suas propostas.

Embora Marcos Vinícius tivesse sido meu aluno no curso de Artes Plásticas (UFES), somente em 2010, época em que ele já era conhecido internacionalmente, é que tive contato mais efetivo com sua produção criativa, quando o convidei para participar da exposição *Transcendências*, no Palácio Anchieta, em Vitória (dezembro 2010 a março 2011), curadoria dividida com Maria Helena Lindenberg. Participou da mostra com registros fotográficos e vídeos de duas propostas performáticas, executadas durante as intermitentes revisitas às citadas ruínas do citado hospital do Isolamento "Oswaldo Monteiro", na Ilha da Pólvora, em Vitória (denominação que remonta ao século XIX dada a instalação nessa ilha de um depósito de pólvora e de equipamentos bélicos da Marinha do Espírito Santo). Inaugurado em 1925, o hospital destinava-se ao tratamento de tuberculose, hanseníase, doenças venéreas, entre outras moléstias infecciosas, transmissíveis e letais, enfermidades essas carregadas de estigmas e tabus, o que levou muitas famílias a abandonarem ali definitivamente os doentes à própria sorte. Desconhece-se o número de vítimas fatais e de doentes abandonados, até o fechamento definitivo do hospital em 1990, mas antigos moradores do entorno se encarregaram de engendrar um imaginário fantástico sobre o local. Alguns afirmam ouvir barulhos, gemidos e vozes das almas penadas, ou ver fantasmas rodeando o antigo sanatório, atribuindo ao local o estigma de *Ilha dos Leprosos, Ilha do Medo, Ilha do Diabo, Ilha da Morte*.

A terceira proposta analisada neste texto é *Imensidão Íntima* (2010), executada por Marcus Vinícius no *VIII Internacional Festival o Experimental Art,* em São Petersburgo, Rússia. O recorte escolhido justifica-se pelo significado dessas propostas na trajetória do artista e por tratar-se de ações realizadas em diferentes realidades territoriais, culturais e históricas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Território Expandido I — Ilha da Pólvora (2007) e O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe (2010).

A denominação dos trabalhos produzidos na Ilha da Pólvora entre 2006 e 2007, agrega uma dimensão simbólica. Além de desdobramento de ações anteriores, *Território Expandido* evoca a ideia de expansão, seja pela geração de desenhos resultantes da queima de pólvora sobre a superfície do papel, cujos chamuscados remetem a mapas ou a territórios imaginários; seja por remeter às nuvens de fumaça propagando-se no espaço, produzidas pela queima de pólvora que o artista faria na ilha, que leva o nome do explosivo, bem como pelo redimensionamento que o local assume na obra do artista. Dada a especificidade do texto, refletiremos apenas sobre uma das ações performáticas ali realizadas por Marcus Vinícius em 2007, a partir do que revelam os registros fotográficos capturados por Luara Monteiro.

A ação começa com o performer expondo o corpo magro, longilíneo e desnudo ao perigo, ao deambular pelos escombros do antigo hospital, em cujas paredes arruinadas repletas de pichações e parcialmente obstruídas pelo mato, perseveram ainda algumas das antigas placas de identificação de enfermarias e do necrotério. Penetra em diferentes espaços, sobre pisos esburacados e em meio a detritos de toda a ordem: cacos de vidro, de tijolos, ladrilhos materiais cortantes, escadas desabando. Equilibra-se em entablamentos de caibros carcomidos por cupins, portando nas mãos um pequeno recipiente contendo pólvora e fósforos. A possibilidade de ferir-se ou ter o corpo atingido pelos destroços não parece preocupá-lo, diante da vontade de isolar-se para fugir do "caos urbano, em busca de momentos de reflexão, produção e introspecção", que sua poética requer.

A compulsão pela ilha se confirma na frequência com que o artista a revisitou, em busca de novas revelações, entre elas a de desvelar o aglomerado urbano de Vitória pelas frestas das paredes deterioradas do citado hospital, ou "ver a luz atravessar os andares elevados, deixando esses espaços ainda mais devassados" (Vinicius, 2007, citado por Vieira Jr, 2016: 40). A luz que espreita pelas frestas desse espaço privado revelava-lhe outra geografia de Vitória, situada na fronteira entre real e imaginário. Vista à distância, parecia ao artista mais significativa e deslumbrante ou menos complexa e caótica, do que a cidade se mostrava quando era observada de perto por ele.

Nessas deambulações pela ilha o artista fez do próprio corpo matéria, sujeito e objeto, submetendo-o a um ritual de purificação ou de cura. Numa ação ambígua de transfiguração, seu corpo franzino, indefeso sofredor e masoquista era submetido a uma inquietante e agressiva flagelação provocada pelo fogo que o

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Marcus Vinícius, *Território Expandido I — Ilha da Pólvora* (2007). Registro fotográfico da ação performática realizada no antigo Hospital do Isolamento Oswaldo Monteiro, na Ilha da Pólvora em Vitória, ES (Brasil), por Luara Monteiro. Fonte: Vieira, Erly (Org.), 2016, p.43.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · Marcus Vinícius, *O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe* (2010). Registro de vídeo da ação performática realizada na Ilha da Pólvora em Vitória, ES, em colaboração com Monica Nitz e Yury Aires. Fonte: Lopes, Almerinda e Lindenberg, Maria Helena, *Transcendências*, catálogo da exposição de mesmo nome, Palácio Anchieta, Vitória, 2010:13.

rodeava, gerado pela combustão de pólvora, num jogo entre vida e morte. Como observa O´Dell, a autoflagelação a que muitos artistas contemporâneos se submetem, aponta "simbolicamente para a descoberta dos encargos que assumimos quando tomamos consciência [...] de nosso corpo" (apud Jones, 2011:32). Mas no caso de Marcos Vinícius outra hipótese pode ser aventada: a autoflagelação e a tortura ao corpo metaforizam a vulnerabilidade, o trauma, a violência e a opressão sexual imposta de modo especial às minorias gays, por subverterem as convenções ou as normas morais, os condicionamentos equalizadores e os padrões sociais impostos indistintamente a todos, pelo poder instituído.

O vídeo, *O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe*, confirma a Ilha da Pólvora como lugar de refúgio e de solidão, condições essenciais ao processo criativo. Era aí que Marcus Vinícius mergulhava simbolicamente no próprio ser, em completa entrega desafiando seus próprios limites corporais.

Sentado, em posição de borboleta, parece meditar em silêncio e absoluta introspecção, sem esboçar reação facial ao calor torturante do fogo produzido pela queima da pólvora próximo ao corpo. A recorrência a esse explosivo por um número bastante significativo de artistas contemporâneos parece sintomática,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a exemplo do chinês Cai Guo-Qiang. Este o utiliza na produção de desenhos sobre grandes suportes, como aqueles expostos no Brasil em 2013, que, em depoimento, assim se posicionou: "A pólvora foi descoberta há milênios por alquimistas chineses que estavam à procura do elixir da imortalidade e acreditavam no poder medicinal de cura" (Guo-Qiang, apud Deodato, 2013).

A frequência com que Marcus Vinícius lançava mão dessa e de outras matérias produtoras de combustão, imbuía-se igualmente de conotação simbólica, por ser o fogo um elemento contraditório ou dual: violador e purificador, destruidor e renovador, morte e vida.

2. A série Imensidão íntima

A saga do artista nômade atingia seu grau máximo em 2010 ao concretizar o sonho de chegar à Rússia, para executar o projeto concebido um ano antes na Argentina: *Imensidão íntima*, título apropriado do livro *A poética do Espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard (Vieira Jr. 2016: 119). Nessa ação performática transitou pela cidade de São Petersburgo, com os olhos vendados por uma faixa preta, que lhe obstruía a visão exterior. Sentia e imaginava, assim, mais profundamente o que apreendia à sua volta, por meio de sons, sensações provocadas pela experiência de tatear espaços e objetos que integravam a paisagem, por onde era conduzido por um guia. Registrou aleatoriamente alguns desses lugares, ou solicitava a seu condutor que o fizesse, instigado pelo que vivenciava, imaginava, apalpava, ouvia, sentia vibrar e perscrutar em seu corpo, provocando diferentes sensações e emoções, como o próprio artista mencionou:

> *[...] para mim é uma emoção imensa estar aqui. A atitude de entrar em minha memória pessoal e configurar um olhar atento para dentro se torna um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um panorama avassalador externo de excessos. A imensidão íntima fala do desejo. Do desejo como lugar de transfiguração do nosso ser [...]. E mais, me permito dizer que o desejo está posto no corpo. O corpo, por ser o locus do desejo, produtor de sentidos, se torna potência em si: um corpo vibrátil, político [...] que não se submete à imobilização ou a ser domesticado, escapando dos mecanismos de dominação e controle* (Id.Ib).

Colocava-se assim como o etnógrafo, que buscava acessar o mundo desconhecido e inapreensível com um olhar não contaminado lançado de dentro para fora, pois emergia das profundezas da subjetividade e da imaginação. Parecia acreditar ser possível desvencilhar-se das referências ou dos liames da própria cultura, para libertar o corpo de uma inquietude asfixiante, do sentimento de fraqueza, de incompletude e de vazio, interessado em gerar perceptos e afetos que se potencializavam no diálogo ou na relação com o Outro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Marcus Vinícius, *A imensidão íntima*, 2010. Registro fotográfico de ato performativo por Maria Federova. VIII Festival Internacional de Arte Experimental, São Petersburgo, Rússia. Fonte: Vieira, Erly (Org.), 2016:124.

Considerações finais

Impulsionado pelo desejo de acessar e compreender o mundo, o artista empreendeu inúmeras deambulações e incessantes buscas, que fizeram de seu corpo o receptáculo de uma constelação fragmentária de referências culturais, memórias, afetos, experiências sensíveis, pensamentos, levando às últimas consequências os próprios limites físicos e mentais. Assim, não parece ser mera coincidência o fato de uma das performances, apresentada na Suécia, denominar-se *O Horizonte é o limite* (2011), na qual o corpo do artista se transformou em biblioteca ambulante, inteiramente recoberto por livros de diferentes espessuras, formatos, cores, temas e línguas.

Para Marcus Vinícius a arte foi uma necessidade vital e o corpo o principal meio de expressão, matéria, suporte e objeto de sua poética. Inquieto e intenso construiu em tempo muito curto de vida significativa e profícua trajetória artística, o que explica a pressa que ele mesmo profetizou: "Sei que temos muito pouco tempo aqui, e que tudo passa tão rápido..." (2010).

Referências

Deodato, Lívia (2013) Entrevista do Artista Chinês Cai Guo-Qiang. São Paulo: *Veja São Paulo,* 22 abril. Disponível em: www.vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/entrevista-artista chines-cai-guo-qiang/. Acesso em 26/11/2019.

Dos Anjos, Moacir (2017). *Contraditório; arte globalização e pertencimento.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN 9788555 910395

Frey, Tales (2013). "Ascender: considerações sobre a vida e a obra de Marcus Vinícius". *ED2,* Ano 1, nº. 2, jan. Porto, Portugal. www.performatus.net/perfil-de-artista/marcus-vinicius/acesso em 26/11/2019.

Jones, Amelia. "Retour au Corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale". In: Warr, Tracey (2005). (Direction e Préface). *Le Corps de l´Artiste.* Paris: Phaidon. ISBN 978-0-7148-6167-8

Lopes, Almerinda e Lindenberg, Maria Helena (2010). *Transcendências.* Vitória: Grafitusa, ISBN 978.85-60952-22-9

Vieira Júnior, Erly (Org.) (2016). *Marcus Vinicius: a presença do corpo em mim.* Vitória: Pedregulho. ISBN 978-85-67678-18-4.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Cuidar el material: el proceso de trabajo en las obras de José Manuel Vidal

Take care the material: the process in the work of José Manuel Vidal

AMAYA GONZÁLEZ REYES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, Artista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Bellas Artes (BBAA). Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: amayagonzalezreyes@yahoo.es

Resumen: Este artículo versa sobre la obra de José Manuel Vidal y la relación de ésta con los materiales con que se construye. Reflexiona en torno al tiempo como una herramienta de trabajo. Revisamos su trayectoria para, a través de obras seleccionadas, detenernos en pequeños instantes que dejan entrever la huella del tiempo, bien a través de los pequeños gestos o mediante grandes acciones. Asistimos así a un evidente dominio de diversos materiales que, bajo su atenta y cuidadosa mirada atrapan un gesto para demostrar la necesidad de contemplar el tiempo mientras pasa.

Palabras clave: proceso / material / José Manuel Vidal.

Abstract: *This article deals with the work of José Manuel Vidal and its relationship with the materials with which it is built. Reflect on time as a work tool. We review his trajectory to, through selected works, stop in small moments that show the trace of time, either through small gestures or through large actions. We thus attend an evident mastery of various materials that, under their careful and careful gaze, catch a gesture to demonstrate the need to contemplate time as it passes.*

Keywords: *process / material / José Manuel Vidal.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Este artículo, tal y como su propio título indica, versa sobre el uso del material en las obras de José Manuel Vidal, deteniéndose principalmente en el cuidadoso y necesario proceso de trabajo realizado para la creación de algunas de ellas.

José Manuel Vidal nació en Sanxenxo (en Galicia, en 1977) y estudió Bellas Artes en la facultad de Pontevedra, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral, mientras que, de forma paralela trabaja como artista y escenógrafo, entre otras cosas. Su amplio conocimiento de los materiales y la comprensión del comportamiento de éstos es una condición que se ve reflejada en su obra, cuyo resultado es un trabajo caracterizado por la claridad de líneas y la limpieza de formas, a pesar de la gran cantidad de recursos materiales con los que trabaja.

Cuando Sol Lewitt escribió sus *Sentencias sobre arte conceptual* (1968) incluyó "27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.", sentencia que nos invita a ilustrar este artículo a traves de ambas ideas, dado que son vitales en la obra del artista.

A modo de acercamiento a este aspecto que tanto nos atrae de su obra, hemos seleccionado cinco piezas que consideramos representativas, donde se puede observar de forma la versatilidad de recursos con los que trabaja, así como los niveles que alcanza, independientemente del material a través del cuidado que pone en cada ocasión y de que siempre haga algo completamente diferente a lo anteriormente realizado. Haremos pues, un repaso por algunas de sus obras con la finalidad de mostrar la importancia de un proceso que, a menudo, está contenido en las obras aunque no sea lo primero que detectamos a primera vista.

1. Cuidar el material

Cuando hablamos de cuidar el material nos referimos a un acto de escucha, de diálogo. El artista trabaja a partir de las posibilidades del material, de sus características, de su propia naturaleza. La obra, que ha sido ideada previamente, se materializa a partir del conocimiento previo del comportamiento de la materia con la que se construye.

> "*Realizo las piezas a partir de las relaciones que se establecen entre los materiales y las formas que se originan cuando sufren ciertas transformaciones, en las que intervengo yo o la propia naturaleza*". (Vidal, 2013:78)

Es el propio artista quien alude a la inherente relación entre el material y la forma como un hecho destacado en su quehacer, invitándonos a reflexionar sobre los límites de esta relación, aparentemente presente en cualquier obra.

Hemos de comprender que, en su caso, esta relación se muestra de forma destacada, ya que atiende a la especificidad del material como principio para la realización de la obra, tal y como veremos a continuación.

2. Modelar el tiempo

> *¿Cómo es posible que el mero transcrurso del tiempo cambie las cosas? Lo que más tenemos es tiempo. Y el tiempo siempre acaba pasando. Es sólo cuestión de tiempo.* (Wagensberg, 2004:19)

El proceso, es inevitablemente algo inherente a cualquier creación artística, sin embargo, en la obra de Vidal adquiere una importancia destacada, ocupando en muchas ocasiones un lugar protagonista.

Tras una primera fase de proyección de la idea, y gracias a su evidente dominio técnico, en la realización de sus obras el resultado final se alcanza casi sin alteraciones o modificaciones desde la idea inicial, apenas las que se deriven de circuntancias derivadas del propio proceso. Las ideas se materializan mediante la delicadeza, la minuciosidad y la precisión, sus herramientas de trabajo que, sumadas a la constancia, la perseverancia y la decisión ayudan al artista a lograr las obras que que conocemos.

> *Palabras como desgaste y huella se convierten en elementos a tener en cuenta. La relación de estos conceptos con el tiempo es evidente, y a menudo me fascinan gestos que la propia naturaleza realiza, por lo que en ocasiones han sido motivos que captan mi atención, y referencias habituales de ideales de belleza.* (Vidal, 2013:78)

El tiempo es una de las preocupaciones del artista, a pesar de que no suele ser un tema presente en las obras, sino más bien, un modo de trabajo o de exposición. Sin embargo, al referirnos al proceso de trabajo, y no al artístico, queremos hacer hincapié en el hecho de que nos centramos específicamente en el momento concreto de hacer la obra por el artista, pues cuando llega a nosotros, en la mayoría de los casos, ya está conformada y, es ese tiempo previo el que se nos presenta materializado en cada pieza y del que este texto se pretende ocupar.

Mientras modela el tiempo y cuida el material, Vidal ocupa el espacio. Sus obras son esculturas, instalaciones o intervenciones que ocupan un espacio y, además nos muestran un tiempo.

2.1 *Memoria*

Memoria es una obra aparentemente sencilla. En un primer vistazo nos encontramos ante una masa blanca con un pequeño vacío en el medio, sin embargo,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

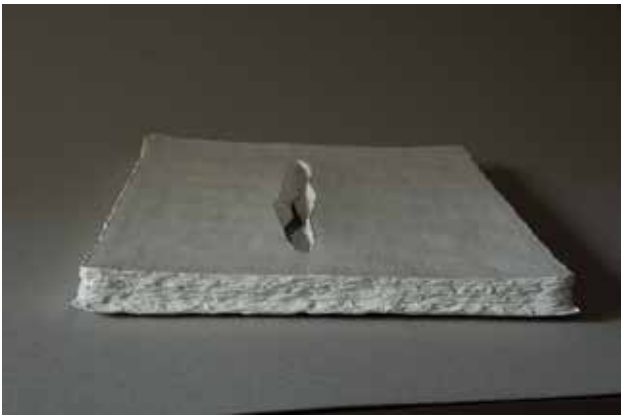


Figura 1 · José Manuel Vidal Vidal, *Memoria,* 2012. Pintura acrílica. Colección MICA. Fuente: Cortesía del artista.

a pesar de su aparente simplicidad algo llama nuestra atención, su forma contiene cierto encanto, un atractivo plástico que se asienta principalmente en los bordes. Es allí donde podemos encontrar su secreto, su magia. Es allí donde se depositan las huellas del tiempo, es ahí donde radica su misterio:

> *La concentración de un gesto diário, la huella de un tiempo de trabajo continuado, con pequeñas variaciones. Es una pieza ligada al proceso, donde la repetición y la constancia de aplicar cada capa de pintura crea un volumen. Cada capa es un tiempo, y un espacio, al igual que el estratifcado de la tierra nos habla de diferentes momentos, es un tiempo acumulado, sedimentado, reposado* (Vidal, 2012:171)

Memoria es una obra que se ha ido realizando durante meses, aplicando una capa de pintura blanca sobre otra, a modo de diario, como registro de ese tiempo en el que el artista hacía memoria mientras pintaba, en blanco, una capa sobre otra, hasta conformar la pieza que conocemos hoy: Un espacio ocupado por el tiempo o quizás un tiempo que ocupa un espacio, depende, quizá ambos.

2.2. *Caja Número 2*

Caja Número 2 es también una pieza blanca, que posee cierta atracción plástica, y que está abierta a las interpretaciones o lecturas. Aparentemente, es una caja semiabierta en la que apenas distinguimos unas sugerentes formas en su interior.

Caja Número 2 es una obra cuyo proceso está, de algún modo, contenido en

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



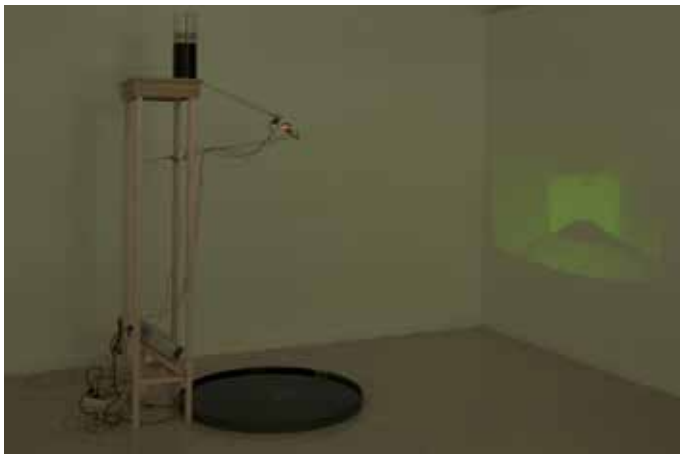


Figura 2 · José Manuel Vidal Vidal, *Caja número 2*, 2012. Resina epoxi. Colección MICA. Fuente: Cortesía del artista.
Figura 3 · José Manuel Vidal Vidal, *Esferas momentáneas*, 2013. Acero, madera, aceite, metracrilato, proyector, bombilla. Fuente: Cortesía del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

sí mismo. Es una caja hecha en resina a partir del vaciado y positivado de una caja de madera que contiene el positivado y vaciado de los impactos de balines sobre una plancha de plomo. Lo que vemos dentro de la caja es el volumen que adquiere el plomo tras ser impactado por cada disparo, el desplazamiento del plomo contra el plomo, contenido en la superficie. En cada lado de la caja podemos observar el mismo desplazamiento de la superficie de plomo, desde cada una de las caras de la lámina , como si al cerrarla, pudiesemos guardar ese impacto.

Podríamos decir que es un espacio creado para guardar un gesto, un contenedor de impactos.

2.3 *Esferas momentáneas*

Esferas momentáneas es una instalación en el espacio de la sala de exposiciones en el que nos encontramos con un gran dispositivo que nos permite observar como cae una gota. Un pequeño gesto que es engrandecido mediante el mecanismo que se crea a su alrededor. Una cámara de vídeo graba la gota mientras se desprende del tanque contenedor, situado sobre una estructura de madera, y cae sobre un tanque receptor que está apoyado en el suelo, la grabación se proyecta sobre el aceite acumulado en la parte inferior y se refleja en la pared, de modo que podemos ver cómo se desprende la gota y las ondas que la propia gota hace al mismo tiempo, dependiendo en qué pongamos nuestra atención.

La imagen nos atrapa por la densidad del aceite y su suave y lento movimiento al desplazarse, invitándonos a contemplar ese pequeño gesto que nos hace obviar el gran dispositivo creado para su puesta en escena. El proceso se nos muestra, directamente y está presente, es más, todo el dispositivo se construye para evidenciar un pequeño proceso que, si queremos, poder ver a diario.

2.4. *Movimiento involuntario*

Movimiento involuntario es una intervención ideada específicamente para la realización en una playa. Está planteada como una acción a modo de diálogo con el material que hay allí, esto es, el agua y la arena. El artista se desplaza al lugar a primera hora de la mañana, con la bajada de la marea para, acompañado de una pala como si de un niño grande se tratase, movilizar una gran cantidad de arena, y construir un gran muro. Toma fotografías de este momento y después observa, y espera, durante horas, que la marea vuelva a subir, tomando las fotografías de cómo el agua va destruyendo la construcción. La importancia del tiempo es manifiesta, el trabajo con el espacio y el material es evidente, todo está calculado y previsto de antemano. La obra se muestra a través de dos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · José Manuel Vidal Vidal, *Movimiento involuntario*, 2013.Fotografía 1. Fuente: Cortesía del artista.
Figura 5 · José Manuel Vidal Vidal, *Movimiento involuntario*, 2013.Fotografía 2. Fuente: Cortesía del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 6 · José Manuel Vidal Vidal, *Volteadora*, 2015.
Piedra tallada. Fuente: Cortesía del artista.

fotografías en las que podemos intuir el intervalo horario de forma aproximada, invitándonos a ver lo evidente, el paso del tiempo.

2.5 *Volteadora*

La última obra que hemos seleccionado para ejemplificar la importancia del tiempo en la obra de José Manuel Vidal es *Volteadora*, una piedra tallada. Aparentemente, cualquier piedra que ha sido manipulada y tallada conlleva implícito un proceso de trabajo, obvio es, sin embargo, en esta piedra el artista parece haber querido invitarnos a seguir el trazado de su herramienta y nos presenta una pieza que recorremos y que podemos acariciar con la mirada.

> *Normalmente no nos damos cuenta de que existe una experiencia táctil inconsciente inevitablemente oculta en la visión. Cuando miramos, el ojo toca y, antes de ver un objeto, ya lo hemos tocado y hemos juzgado su peso, su temperatura y su textura superficial.* (Pallasmaa, 2015:113)

Esta experiencia, descrita con calidez por Johani Pallasmaa, es la mejor comparación que he encontrado para ayudar la idea de proceso contenida en esta piedra. Una piedra en la que, nada más verla, somos capaces de reconocer el mismo gesto, repetido por el artista durante su trabajo, como una caricia constante que va recorriendo la superfície del objeto hasta lograr la suavidad que esconde.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusiones

Hemos visto como el artista en cada una de sus obras plantea, de modos muy dispares, sus preocupaciones, lo hemos visto trabajar con materiales clásicos como la piedra y también con tecnologías contemporáneas, intervenir en el espacio natural, y elaborar con resinas, podríamos añadir multitud de materiales como madera, cristal, sensores o aceros, pero no tenemos tiempo (ni espacio) para detenernos más y carece de sentido hacerlo aquí.

Nos gustaría aludir al título y, tras lo visto, justificar nuestra elección, pues comprobamos cómo cuida el material (literal y figuradamente) en cada obra y además, destacar la importancia del proceso de trabajo ligado a él.

El tiempo del proceso está presente de diferentes modos en cada obra, contenido, dilatado, expuesto, escondido, etc... y parece que, al mostrarlo, se nos presta para ser compartido, buscando quizá, un tiempo para la belleza del instante de una gota, el subir de la marea o el tiempo perdido, entre capas de pintura blanca y en nuestras memorias.

Referencias

Marchán, Simón (1997). Del arte objetual al arte del concepto. Akal. Barcelona. ISBN:84-7600-105-3

Pallasmaa, Juhani (2015) *La mano que piensa.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona. ISBN: 978-84-252-2432-4

VVAA (2013) *Eso sigue su curso.* Pontevedra. Ed. Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-406-4

VVAA (2012) *Do final e do comenzo.* Pontevedra. Ed. Pazo de Cultura de Pontevedra. ISBN: 978-84-8158-574-2

Wagensberg, Jorge (2004) La rebelión de las formas. Tusquets Editores. Barcelona. ISBN: 978-84-8310-975-5

www.josemanuelvidal.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A pintura na arquitetura perdida nas ambiências vividas de Tomás Colaço

The painting in lost architecture in Tomás Colaço's living environments

ANA ELISABETE DE GOUVEIA*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Artes, Professor Adjunto 1. Cidade Universitária, Recife — PE, 50740-540, Brasil. E-mail: betegouveia@hotmail.com

Resumo: Este artigo versa sobre o trabalho do artista português Tomás Colaço, que em suas ambiências vividas provoca diálogos entre a pintura e os espaços de moradia, à medida em que constrói ambientes internos residenciais com mobiliários e objetos descartados pelos seus antigos usuários. A partir de um conjunto de ações singulares, tais como derivas em espaços urbanos dedicadas à construção desses ambientes, Colaço desenvolve uma pintura particular e híbrida.

Palavras chave: pintura / arquitetura / função / ambientes / contraposição.

Abstract: *This article deals about the work of portuguese artist Tomás Colaço, who in his lived ambiences provokes dialogues between painting and living spaces, as he builds residential interior environments with furniture and discarded objects by his formers users. From a set of singular actions, such as drifting in urban spaces dedicated to the construction of these environments, Colaço develops a particular and hybrid painting.*

Keywords: *painting / arquitecture / function / enviroments /counterposition.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Ao longo dos tempos, em estreito diálogo com a arte, a arquitetura reflete os modos de vida da sociedade.

No momento atual ainda vivemos sob as consequências das transformações ocorridas desde que as revoluções industriais, ao possibilitarem a transição da produção artesanal para a produção maquino-fatureira, modificaram significativamente os paradigmas sociais vigentes, à medida em que a crescente rapidez da produção, própria dos processos industriais, ocasionou uma gradual compressão do tempo e do espaço, cujas consequências acabam por fortalecer os mecanismos de consumo.

Mas por sua vez, a vida consumista estimula ainda mais a velocidade e promove a novidade e a variedade. "É a rotatividade, não o volume de compras, que mede o sucesso na vida do *homo consumens* (Bauman, 2004)", que rendido pelas forças de um impulso, sequer conseguem aguardar o amadurecimento do seu desejo. Nos diz Bauman:

> *O desejo precisa de tempo para germinar, crescer e amadurecer. Numa época em que o "longo prazo" é cada vez mais curto, ainda assim a velocidade de maturação do desejo resiste de modo obstinado à aceleração, O tempo necessário para o investimento no cultivo do desejo dar lucros parece cada vez mais longo — irritante e insustentavelmente longo.* (Bauman, 2004, p. 26)

Na busca de suprir as necessidades impostas pelos novos costumes adotados por essa sociedade pós-revolução industrial, os padrões arquitetônicos tiveram que revisar conceitos relacionados com a produção serial e em larga escala no tocante aos materiais, suas formas e a melhor maneira de emprega-los. São estes alguns dos princípios que nortearam a arquitetura moderna, funcionalista, na qual "a forma segue a função" conforme proclamou o arquiteto proto-moderno Louis Sullivan, cuja influência foi marcante na arquitetura do século XX. Porém, "apesar da mencionada celebridade (e formulação) do mote se dever a Sullivan, o conceito tem, como parente mais próximo, as críticas à arquitectura dos ensaios de Horatio Greenhough, um escultor conterrâneo de Sullivan (Martins, 2020). " Por sua vez as formulações de Greenhoug que dão-nos a crer que as soluções formais seriam inerentes às soluções aplicadas nas edificações, provavelmente são um decalque das teorias do monge jesuíta Carlo Lodoli, que, em crítica ao excesso de ornamentação do Barroco, "afirmava que, os elementos arquitetônicos só deveriam estar em **rappresentazione** se estivessem em **funzione** (Martins, 2020). "

Esta nova mentalidade, essencialmente racionalista, fortalecida no final do século XIX, dispensava os aspectos ornamentais ao buscar concentrar-se

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

no que há de mais essencial da forma. Era fundamental que sua adequação se alinhasse às necessidades funcionais exigidas por esse novo estado de coisas, onde "menos é mais", lembrando as palavras de ordem por parte dos arquitetos da Bauhaus.

Portanto, nos tempos atuais, considerando o surgimento de novos conceitos relacionados à utilização dos espaços habitacionais humanos, assistimos a continuidade da aplicação deste modelo de uma maneira mais acentuada e eficaz, pois para isto contribuem diversos fatores, tais como, o adensamento populacional, a redução dos espaços de moradia junto à necessidade de adaptação mais pragmática destes mesmos espaços ao acelerado ritmo de vida das pessoas, bem como as mudanças dos padrões comportamentais da sociedade e seus novos valores de consumo. Somando-se a tudo isto, as mudanças nas relações de produção por parte das indústrias, cada vez mais apostam na descartabilidade de seus produtos como maneira de manter o seu lucro sempre num patamar cada vez mais elevado.

Os *ambientes habitacionais* do artista português Tomás Colaço provocam diálogos entre a pintura e os espaços de moradia, à medida em que se apresentam como ambientes internos residenciais a partir de mobiliários e objetos descartados pelos antigos usuários destes objetos do lar (Figura 1). Tratam-se de experiências que se movem a partir da pintura, pois esses objetos funcionam como suportes para a ação pictural desde o momento da sua coleta, que é realizada pelo autor em suas derivas pela cidade de Lisboa e seus arredores.

Mas apesar dos percursos quase aleatórios dessas derivas, a mesma condição não se torna possível quanto às suas escolhas no tocante aos objetos e mobiliários recolhidos, visto que cada peça coletada alude a distintos temas e conteúdos por ele acrescentados a esses objetos, respeitando o seu estado de desgaste, ou seja, sem submete-los a quaisquer processos de restauro. Deste modo, as marcas do tempo presas aos objetos são preservadas, sejam elas nas rachaduras da sua madeira, no enfraquecimento do tecido que os cobre, ou em outros aspectos que denunciam sua precariedade (Figura 2). Em termos operacionais, a esses objetos é acrescentada apenas a pele da pintura, por vezes em forma de camadas espessas, ou mais sutis, a depender dos processos internos do artista.

Nesses *ambientes habitacionais* de Colaço é possível nos depararmos com objetos de diversas épocas e estilos, mas quase nenhum deles é proveniente das grandes lojas de mobiliários padronizados que dominam o atual mercado de arquitetura e Design de interiores. Sua preferência é por objetos cuja durabilidade ultrapassa os padrões estabelecidos por estas empresas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Detalhe de uma ambiência de Tomás Colaço. Fonte: arquivo do artista.
Figura 2 · Detalhes de ambiências, destacando marcas temporais. Fonte: arquivo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Detalhes de ambiência com público.
Fonte: arquivo do artista.
Figura 4 · Detalhe de ambiência.Fonte:
arquivo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Entretanto a diversidade estilística dos móveis que compõem esses ambientes é perpassada pela unidade promovida pela pintura com a qual o artista os recobre. Apresentada em forma de paisagens, tipos humanos, cenas do cotidiano, naturezas mortas, animais e plantas, com uma materialidade ora mais, ora menos vigorosa, essas pinturas quase sempre se reportam à pintura de períodos mais distanciados das manifestações picturais do século XX, visto que, o artista, prefere se manter aproximado à tradição da pintura clássica europeia. Contudo, suas interferências picturais mantêm-se distante de preciosismos e evitam fixar-se em uma única tendência estilística.

A partir desse conjunto de ações singulares, dedicadas à construção dos seus *ambientes habitacionais*, Colaço desenvolve uma pintura particular e híbrida, nas quais em alguns momentos surgem céus e paisagens que remetem a Poussin, ou naturezas mortas que lembram Chardin ou tipos humanos que remetem a Goya, Velázques, entre outros.

Outrossim, para além do mobiliário e objetos, o artista insere seus trabalhos picturais em suportes de tela nesses ambientes. Em dimensões variáveis, essas pinturas ora funcionam como painéis de revestimento de paredes, ora são executadas diretamente na argamassa que as encobre — à semelhança de afrescos -, ou ainda como tapetes, sobre os quais é permitida a circulação das pessoas, autorizando que ali se depositem marcas de poeira recolhida das ruas, como se fossem essas pinturas meros elementos de decoração (Figura 3). E deste modo, o circuito torna-se completo: os ambientes que foram construídos a partir das ruas, ao se contaminarem com sua poeira, retornam a elas através da pintura.

Ainda que esses *ambientes* se tornem harmônicos dentro da sua precariedade, por certo são avessos aos atuais parâmetros estéticos adotados pela indústria de consumo, no tocante à arquitetura de interiores, visto que, por parte do senso comum, eles não satisfazem os desejos sugeridos pelo pragmatismo implícito na máxima *less is more* ou *form follow function*.

E se por um lado essas *ambiências* atendem à função de habitar, por outro são passíveis de causar sutis percepções ao grande público, porque são povoados de *imagens-nuas*, imagens que são completamente *desprovidas de significação verbal mas em cujo sentido* "inserem-se significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais (Gil, 2005, p.15). " Neste caso essas *imagens-nuas* brotam das quase inconciliáveis junções de objetos e seres vivos — plantas e animais de diversas espécies, não apenas domésticos — tudo isso banhado por uma luminosidade tênue, que acentua ainda mais a sua potência silenciosa.

Essas ambiguidades que fazem parte da natureza dos ambientes de Tomás

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Detalhe de ambiência.
Fonte: arquivo do artista.
Figura 6 · Detalhe de ambiência.
Fonte: arquivo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Colaço possibilitam percepções instáveis, visto que neles reside uma certa estranheza que toca o sentimento de *homelessness*, ou seja, *de um sentimento de não-habitar ou* "senso de não pertencimento" como se não fossemos capazes de encontrar nosso lugar", como nos diz Larsen (2014, p. 181). "A função de habitar é, seguramente, o que nos garante a presença de julgamentos aprazíveis ou não em nossa imaginação". (...) Deste modo, a casa possui em potência valores de intimidade e de proteção, que são passíveis de conduzir a nossa imaginação em direção a uma imensa diversidade de matizes poéticos que tem a ver com os nossos devaneios íntimos" (Gouveia, 2019, p.163).

Entretanto, na medida em que localizamos um confronto entre essas duas funções, ambas quase se anulam e surge aí uma situação entre-dois que desestabiliza o nosso sentido de pertencimento, de intimidade e proteção justamente porque nos leva a questionamentos sobre a forma despojada da sua função. Como traduzir, por exemplo, o livre transitar de animais semi-domésticos nos espaços de habitação — a presença de uma galinha a pôr ovos sobre uma mesa — estilo Luis xvii — junto a peças de cristal Baccarat, louças de Companhia das Indias Ocidentais, retratos antigos de família e totens africanos (Figura 4)? Ou cabritos que passeiam sossegadamente sobre tapetes persas no interior de uma sala de estar, mesclados a raízes ressequidas pelo sol escaldante do sertão brasileiro e cadeiras em estilo Manuelino (Figura 5) ?

São questionamentos que não clamam por uma interpretação, mas que tangenciam alguma interpretabilidade, visto que os ambientes habitacionais de Tomás Colaço se abrem ao onirismo na totalidade de cada um dos seus aposentos, esse onirismo que faz parte da verdadeira função da casa. Ancoremos esse onirismo nas palavras de Jung, quando diz que "todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Carregamos na casa nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar (Jung in: Gouveia, 2019). "

De acordo com a concepção arquitetônica dos espaços de habitação de Colaço, a convivência entre os três reinos da natureza, em condições temporais, físicas e espaciais inconciliáveis são estranhas aos estereotipados padrões estéticos estabelecidos pelo senso comum (Figura 6). Esse acúmulo de situações heterogêneas é convidado a conviver em dissonante harmonia, e a forma prevalece sobre sua funcionalidade atendendo, portanto à verdadeira função da casa: uma extensão do nosso corpo e do nosso psiquismo, a confundirem-se em meio às micro-percepções da realidade sensível.

Sob essas condições, o *menos é mais* cede lugar ao *mais é mais*, e a forma se

impõe sobre a função. Nesta inversão de conceitos, as *ambiências vividas* de Tomás Colaço encontram o seu habitat no abissal território da arte, onde os quase-imperceptíveis fenômenos de fronteiras — entre a afirmação e a negação — se amplificam incomensuravelmente.

Referências

BAUMAN, Zygmund. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004. ISBN 978-85-7110-795-3.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções — Estética e Metafenomenologia*, Lisboa: Relógio D`Água, 2005.

GOUVEIA, Ana E., Nem Luz Nem Sombra: considerações sobre a instabilidade da penumbra e uma trajetória em pintura. Tese de Doutoramento em Belas Artes, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2019.

LARSEN, P.N. In: MONRAD, Kasper (org.); STEVENS, M.; HEMKENDREIS, A. LARSEN, P.N.; HVIDT, A.R. Hammershøi and Europe. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2014.

JUNG, C.G. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: 5ª Ed. Editora Nova Fronteira, 5ª edição, 1964.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Diários de Caminhante, de Lucas Berthier: espaços e memórias virtuais

Diários de Caminhante, by Lucas Berthier: virtual spaces and memories

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista multimídia e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual do Paraná, Campus II Curitiba. R. dos Funcionários, 1357 — Cabral, Curitiba — PR, 80035-050, Brasil. E-mail: ana.lesnovski@gmail.com

Resumo: Em "Diários de Caminhante" (2019), Lucas Berthier Cardoso propõe o deslocamento por mundos digitais interativos de jogos eletrônicos. Em deriva, o artista-pesquisador descreve um percurso que chama de "memórias de onde nunca estive", recontadas na forma de videodiários experimentais. Nesta investigação, tomaremos primeiro a natureza das ações do artista-pesquisador como performatividade para, em seguida, considerarmos o espaço em que essas ações acontecem enquanto espaço de experiências reais em lugares simulados.

Palavras chave: deriva / virtual / jogos.

Abstract: *In "Diários de Caminhante" (2019), Lucas Berthier Cardoso proposes a series of walks through the digital interactive worlds of electronic games. Through the method of "derive", the artist-researcher describes a path which he calls "memories of a place where I have never been", which are told through experimental videodiaries. Here we investigate first the nature of the artist's actions as performative acts, and then we consider the space in which these actions occur as a place for real experiences in a simulated world.*

Keywords: *dérive / virtual / videogames.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Sozinho, o artista caminha. Oscila entre a memória e a descoberta. Provoca os limites do espaço e do corpo: um espaço onde não está, um corpo que não lhe pertence. Em "Diários de Caminhante" (2019), Lucas Berthier Cardoso propõe o deslocamento do corpo-avatar por mundos digitais interativos de jogos eletrônicos. Experimentando o caminhar virtual, o artista descreve um percurso de familiaridade removida, que chama de "memórias de onde nunca estive", recontadas na forma de videodiários experimentais.

Berthier é artista-pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (UNESPAR, Brasil). A série de videodiários faz parte de sua pesquisa de Mestrado, em desenvolvimento na linha de pesquisa Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. A produção consiste na realização de 5 experiências de deslocamento nos mundos virtuais dos jogos Horizon: Zero Dawn (Guerrilla Games, 2017), Red Dead Redemption 2 (Rockstar Games, 2018), Shadow of the Colossus (Team Ico, Sony Interactive Entertainment, SIE Japan Studio, 2005), The Elder Scrolls V: Skyrim (Bethesda Game Studios, Iron Galaxy, 2011), e No Man's Sky (Hello Games, 2016).

Na presente investigação, observamos a ação artística de Berthier sob o ponto de vista do enfrentamento/encontro com o espaço virtual. Podemos traçar a partir dos rituais do jogador-artista e da exploração do artista-pesquisador um percurso de performatividade e produção de sentido em tensão com o sistema, ao mesmo tempo em que consideramos o espaço virtual como um espaço de experiência real? Para tanto, tomaremos primeiro a natureza das ações do artista-pesquisador para, em seguida, considerarmos o espaço em que essas ações acontecem.

1. Rituais e Jogos Cotidianos

Berthier acorda. Prepara e bebe seu café, cuida da higiene e da aparência. Em seguida percorre o acampamento, cumprimentando amigos e colegas. Trata das atribuições rotineiras, como a caça, que garantem o sustento do grupo. Só então se permite sair e explorar as paisagens e os espaços do interior dos Estados Unidos no final do século XVII. Ao relatar o método e a rotina da vida em Red Dead Redemption 2, no corpo do personagem Arthur Morgan, o artista enfatiza um aspecto particular da relação que estabelece com o mundo virtual do jogo: seu ponto de partida não é a oposição entre a postura artística e o sistema interativo digital, mas uma simbiose que emerge dos rituais cotidianos. Nesse sentido, seu trabalho começa não ao apontar as falhas da representação em relação à realidade material, mas no (auto)convencimento, sério e solene, da realidade digital em que se encontra (Figura 1).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · O artista percorre o espaço de Red Dead Redemption 2 (Rockstar Games, 2018). Fonte: Lucas Berthier.
Figura 2 · O artista deriva solitário e em terceira pessoa pelo espaço de Shadow of the Colossus (Team Ico, Sony Interactive Entertainment, SIE Japan Studio, 2005). Fonte: Lucas Berthier.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Através da repetição simbólica, os rituais criam sentidos — isso vale para os jogos em seu sentido estrito e para os jogos de linguagem operados pelos rituais religiosos ou sociais. A água que unge a criança no batismo não transforma a matéria, mas cria sentido social; da mesma forma, o "eu prometo" dito em voz alta da jura de amor não produz a união, mas esta se assenta sobre a linguagem performativa enquanto ação de prometer, jurar, afirmar.

> *Um simples teste para o performativo é a possibilidade de adicionar 'por meio desta' [hereby, em inglês] antes do verbo, onde 'por meio desta' significa 'ao dizer estas palavras': 'Por meio destas palavras eu prometo'; 'Por meio destas palavras nós declaramos nossa independência'; 'Por meio destas palavras eu ordeno...'; mas não 'por meio destas palavras eu ando até a cidade'. Eu não posso realizar a ação de andar até a cidade ao pronunciar certas palavras.* (Culler, 1997: loc. 1428. Tradução nossa)

Nos jogos, contudo, cada ação poderia ser considerada ao mesmo tempo constativa e performativa: o mesmo movimento simbólico que realiza a ação é o que afirma sua existência. Pressionar o botão "A" escreve na narrativa a ação de tomar um café; meia-lua e soco performa um hadouken.

A partir desta perspectiva, é possível compreender a ação artística de Berthier em dois caminhos paralelos: como representação (ou performance) e como deslocamento (ou deriva). A primeira resulta da percepção do espaço de jogo como palco e ilusão; a segunda, da percepção do mundo digital como um lugar. No primeiro caso, trata-se dos aspectos a que Caillois (1990) denomina *mimicry* — função ou subtipo dos jogos de simulação, imitação ou ficção.

> *O jogo pode consistir, não na realização de uma atividade ou na assumpção de um destino num lugar fictício, mas sobretudo na encarnação de um personagem ilusório e na adopção do respectivo comportamento Encontramo-nos, então, perante uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa.* (Caillois, 1990: 39-40)

Na *mimicry*, o jogador assume o papel de um personagem, sem no entanto permitir-se necessariamente os efeitos da alienação ou da possessão, como adverte Caillois. O artista, no nosso caso, transfigura-se em mulher guerreira em uma sociedade pós-apocalíptica, em bandido do velho oeste, menino solitário em mundo de monstros, astronauta em um universo infinito. Assume para si, nos diários, as diversas personalidades, contando em primeira pessoa um corpo que vê-se na terceira (Figura 2).

Isso não quer dizer, no entanto, que Berthier toma para si as regras do jogo.

Já nos primeiros experimentos a tentativa de afastar-se do controle da máquina em favor de uma ação deliberada aparece nos comportamentos transgressivos, como atirar uma flecha em partes do cenário que não estejam designados para esta ação em Horizon: Zero Dawn. O artista também parece não se importar com *glitches* que possam corromper visualmente o jogo, tomando-os como parte da relação com o espaço virtual.

Além disso, como artista, Berthier parece diferenciar a rotina do jogo como lazer da rotina do jogo como trabalho. Isso se manifesta na exclusão de atividades ligadas às missões narrativas na concepção dos diários. Paradoxalmente, é na relação de jogo com o espaço das cidades que os situacionistas, uma das referências do trabalho de Berthier, buscam confrontar as regras de uma sociedade centrada no trabalho e na produção.

> *Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. Na base das teorias dos situacionistas havia a aversão pelo trabalho e a suposição de uma iminente transformação do uso do tempo na sociedade: com a mudança dos sistemas de produção e do progresso da automação, ter-se-ia reduzido o tempo do trabalho em favor do tempo livre. Por isso, era preciso resguardar do poder a utilização desse tempo não produtivo, que, em caso contrário, teria sido conduzido ao sistema de consumo capitalista por meio da criação de necessidades induzidas.* (Careri, 2013: 97-98)

Ora, se o tempo livre da geração de Berthier é largamente ocupado pelo consumo de videogames, estes também se tornam com frequência máquinas de reprodução de atividades (conhecidas como *grinding*). Mas se o espaço das cidades (e a rigor, dos campos) virtuais tornou-se um espaço de regras e obrigações, o artista subverte o jogo através do ato deliberado da caminhada, que é, ao menos no âmbito do jogo, improdutiva em si mesma.

A deriva situacionista põe em tensão o sujeito num espaço de um poder que não é seu (McDonough, 2004: 259); a deriva de Berthier faz reverberar os sistemas de controle expressos na programação do jogo entrando em ressonância com aquilo que é possível — se não desejável — fazer no espaço digital. Se "o caminhar transformou-se numa forma simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo" (Careri, 2013: 27), devemos nos perguntar, então, não mais como Berthier caminha, mas por onde?

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Mapas reais, lugares virtuais

> *Não figura em mapa algum; os verdadeiros lugares jamais figuram nos mapas.* (Melville, 2017: loc. 1282)

Não é a primeira ocasião em que a performatividade e as questões do corpo e dos espaços se manifestam no trabalho de Berthier. Um de seus trabalhos iniciais, realizado nas ruínas da Casa do Ipiranga, no Caminho de Itupava, em 2015, consiste no posicionamento de objetos cotidianos (sabonetes, tapetinhos, utensílios domésticos) nos espaços do antigo casarão. Da mesma forma, o artista conjura a presença de corpos ausentes por meio de projeções fotográficas de pessoas nos pontos de ônibus de Curitiba em "Fantasmas da Presença" (2018). Nestes trabalhos, cotidiano e repetição são os instrumentos de animação (no sentido de dar alma ou ânimo) dos não-lugares, conceito que Berthier apropria a partir de Marc Augé (1994).

Coessens (2014: 3) reconhece no artista o papel do flâneur, que está "no meio da multiplicidade de camadas, andamentos e ritmos diferentes, e ao mesmo tempo, escapa do tempo e estruturas de espaço impostos". Para os situacionistas, no entanto, a deriva vai além do flanar. Enquanto o flâneur se veria removido da multidão das cidades, o praticante da deriva negocia e provoca o caminho consciente das forças que o tensionam (McDonough, 2004: 257). Talvez seja este o ponto em que Berthier reencontra Coessens não apenas como artista, mas como artista-pesquisador:

> *Isso significa que o pesquisador artista tem que ser mais do que um flaneur, ele tem que ser um explorador, determinado a investigar, em profundidade, tanto o terreno desconhecido, quanto as práticas próprias. "Explorar" significa "investigar, procurar, analisar", mas na origem do latim também significa explorare, ou seja, "gritar, intervir"* (Coessens, 2014: 4).

É nesse sentido que podemos, por fim, considerar a forma com que Berthier posiciona ontologicamente o espaço em que caminha nos seus Diários. Como deriva, não se remove da natureza digital do espaço, mas toma-o pelo que é: cada campo, cidade ou planeta é um lugar a ser atravessado. Não como exercício de fantasia de quem atravessa um lugar imaginário, mas como intervenção e negociação com a estrutura do mundo de jogo.

Pois a Blackwater de Red Dead Redemption 2 não é a Rokovoko de Moby Dick. A segunda recusa-se como um lugar verdadeiro a figurar em algum mapa; já a primeira se põe à disposição do jogador como híbrido de ficção e simulação.

Blackwater pode ser visitada, embora fazê-lo muito cedo no jogo resulte em imediata perseguição policial, da qual dificilmente o jogador escapa sem que seu personagem morra.

O que faz de Blackwater um lugar "mais real" do que Rokovoko não está na narrativa, nem mesmo nas possíveis relações com a cidade de mesmo nome situada no estado do Missouri, Estados Unidos. As cidades, casas e lugares que Berthier visita em suas andanças são modelos computacionais ou simulações, mais do que representações ficcionais.

> *Uma ficção raramente é, quando é, pessoal, enquanto uma simulação pode se tornar pessoal através da experiência. As simulações permitem que testemos seus limites, compreendamos causalidades, estabeleçamos estratégias, e realizemos mudanças, de formas claramente negadas pela ficção, mas muito como na realidade. Não podemos fazer o que queremos com as ficções, mas com jogos, podemos.* (Aarseth, 2007: 2)

Blackwater está no mapa e existe, como objeto programado e passível de interação. É esta perspectiva que permite que Berthier atravesse este espaço em deriva, em constante diálogo com as regras do jogo e da simulação. Também é o que lhe permite contar em videodiário uma experiência que é tão pessoal quanto compartilhada com a arquitetura dos espaços que percorre.

Conclusão

Como artista-pesquisador, Berthier exerce um duplo deslocamento: um "caminho com tendências" (Salles, 2011), durante o processo de criação, e outro exploratório, na condição de pesquisa. Enquanto deriva pelo espaço virtual, explora os processos de criação que entremeiam suas experiências pessoais e o jogo enquanto objeto cultural.

O ato artístico de Berthier desloca o sentido do espaço de jogo; uma apropriação não apenas da imagem do jogo mas do círculo mágico (Huizinga, 1999) que o constitui. Como um nativo digital, a relação que estabelece com o espaço virtual não aponta a dissonância deste com um espaço "real"; para todos os efeitos, este é um espaço real, lugar de vida e memória. Quando fala das cidades simuladas que percorre em Skyrim, o artista usa os mesmo termos que descrevem o quarto da adolescência em que pela primeira vez jogou o mesmo jogo. Os mesmos verbos de ação, o mesmo sentido de encontro, exploração e afetividade.

Metodologicamente, ao longo do percurso de criação, Berthier não apenas reconhece os aspectos que entremeiam a arquitetura dos espaços virtuais à psicologia do jogador, mas propõe ações deliberadas do caminhar pelos ambientes. No mesmo movimento, afasta-se da deambulação surrealista rejeitando a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

aleatoriedade como método em favor do ritual. Seus "Diários de Caminhante" contam a história das metáforas do caminhar que são prática e método de pesquisa; são rotina de criação e reflexão. Outros espaços, outros corpos, as mesmas memórias de lugares onde nunca esteve.

Referências

Aarseth, Espen (2007) "Doors and Perception: Fiction vs. Simulation in Games." *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 10.7202/1005528ar.

Augé, Marc (1994) *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus. ISBN: 9788530802912

Caillois, Roger (1990) *Os Jogos e Os Homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 9788532655257

Careri, Francesco (2013). *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. Editora Gustavo Gili. ISBN-10: 8565985164

Coessens, Kathleen (2014) "A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão." *ARJ — Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 1-20, ago. 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 27 set. 2016.

Culler, Jonathan (1997) *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Kindle Edition). Oxford University Press. ISBN: 978-0192853189

Huizinga, Johann. (1999) *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 8527300753

McDonough, Tim (2004) *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. MIT Press. ISBN: 9780262633000

Melville, Herman (2017) *Moby Dick*. (Kindle Edition) Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 9788520940365

Salles, Cecília (2011) *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios. ISBN: 9788564586079

1 (um) Jorge Álvares; 2 (dois) Jorge(s) Álvares;... da composição escultórica na estatuária de Euclides Vaz

1 (one) Jorge Álvares; 2 (two) Jorge(s) Álvares;... on sculptural composition in Euclides Vaz's statuary

ANA LÚCIA MENDES PINTO* & SANDRA TAPADAS**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, escultora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: pinto.ana@e-belasartes.ulisboa.pt

**Portugal, escultora, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: s.tapadas@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Este artigo apresenta uma análise comparada da composição escultórica na obra do escultor Euclides Vaz. A discussão de dois dos seus modelos formais vislumbra uma vasta obra por estudar e permite dilucidar equívocos quanto à identidade dos homenageados. Dois retratos de vulto e corpo inteiro, de dois notáveis navegadores quinhentistas, dois "Jorge Álvares" de seu nome: um (Macau, inaug. 1954) Jorge Álvares, primeiro ocidental a chegar à China, e outro (Freixo de Espada à Cinta, inaug. 1956), Jorge Álvares, primeiro cronista do Japão.

Palavras chave: Euclides Vaz / escultura / composição.

Abstract: *This paper presents a comparative analysis on sculptural composition in the work by Portuguese sculptor Euclides Vaz. Discussing two of his formal models gives us a glimpse of a vast — and yet unstudied — work, and allows us to unravel some misidentification issues. Two full body portraits in full round, two remarkable navigators from the cinquecento, two "Jorge Álvares" by given name: one, (Macao, inaug. 1954) the first European navigator to arrive in China, the other, (Freixo de Espada à Cinta, inaug. 1956) the first European chronicler in Japan.*

Keywords: *Euclides Vaz / sculpture / composition.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Euclides Vaz (1916-1991) foi aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa entre 1937 e 1945, e discípulo do Escultor Simões de Almeida (Sobrinho) (1880-1950) seu Professor. Concluindo o curso especial de Escultura com a classificação de 20 valores, veio também ele a ser Professor nessa instituição, entre 1958 e 1986.

A sua obra, apesar de pouco estudada, pode considerar-se o corolário da tradição escultórica iniciada em meados de setecentos, na escola de Mafra, e veio abarcar várias gerações de escultores. Assiste-lhe uma metodologia de matriz clássica trazida da Itália por Alessandro Giusti (1715-1799), praticada no ensino da Academia desde Machado de Castro (1731-1822) e que tem a modelação como original da escultura, o gesso como transição, o bronze e a pedra como cópia (Castro, 1975).

Do processo criativo de Euclides Vaz, não há registo escrito, permanecendo uma substancial lacuna nas referências da época:

> *O estudo da composição, tensão entre teoria e práxis, pretende revelar o mistério implícito da complexidade da obra realizada, e a fórmula visual mais abstracta da sua essência*. (Matos, 2013:71).

1. Objeto de estudo

> *Aberto concurso (...) foi o projeto do pedestal e da estátua confiado ao escultor português Euclides Vaz, a qual é esculpida num monólito de mármore de lioz.* (Botas, 2014) (Figura 1)

A existência das duas estátuas aos dois Jorge(s) Álvares, deve-se ao Comandante Sarmento Rodrigues (1899-1979), então Ministro do Ultramar.

Diz João Abel da Fonseca que Sarmento Rodrigues foi agraciado com um automóvel pela Comunidade Chinesa, aquando da sua primeira visita ao Oriente (1952). Propôs o Comandante que se leiloasse o dito automóvel, revertendo o montante auferido para erigir um monumento ao navegador Jorge Álvares, primeiro europeu a chegar à China. Mais tarde, com o valor sobrante, ergueu-se uma segunda estátua em homenagem ao cronista homónimo, em Freixo de Espada à Cinta (Fonseca, 2015:14-5):

> *...[o]monumento ao insigne mercador dos mares do Oriente e primeiro cronista do Japão, teve intervenção decisiva e generosa do Sr. Governador de Macau (...) concedendo para esse efeito um subsidio, retirado da verba destinada ao levantamento em Macau da estátua do outro Jorge Álvares* (Basílio de Sá, 1956: 7). (Figura 2)





Figura 1 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares*, 1962. Macau.: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian Francis Millet Rogers
Figura 2 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares*, 1956. Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: António Basaloco

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Da figura de Jorge Álvares resultou alguma controvérsia "por andar mal definida entre a confusão dos seus homónimos" (Basílio de Sá, 1956:9). Com efeito, "(...) A viagem do primeiro português à China e a primeira conversão japonesa ao cristianismo são temas de um certo valor histórico", sendo destes que provém o equívoco e a necessidade do seu esclarecimento:

> (...) *Jorge Álvares de 1513, era escrivão, por mercê do capitão de Malaca, e modesto armador de um junco*(...) *Jorge Álvares de 1548, abastado mercador e capitão de um navio, homem do mar, navegador por vocação* (...). (Basílio de Sá, 1956:14).

Convencionamos "navegador", o de 1513; "cronista", o de 1548.

Com base na leitura comparada da composição das figuras, tentamos identificar como dilucidou Euclides Vaz a identidade destes dois homens. Para tal, analisamos os modelos formais, recorrendo a registos fotográficos e ao estudo das maquetes e modelos em gesso, que se encontraram no atelier municipal até junho de 2017. Do valor do estudo dos gessos, dá-nos conta o escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), sucessor de Machado de Castro e mestre de Simões de Almeida (Tio) (1844-1926), trazendo à evidência a genealogia deste fazer escultórico:

> (...) *os modelos genuínos das bellas estátuas* (...) *formados ou moldados sobre originaes, e vasados em gesso n'essas matrizes* (...) *pela sua exactidão se podem reputar as próprias obras originaes ou executadas por seus auctores* (Rodrigues, 1875:201).

2. Descrição comparada

As estátuas do navegador Jorge Álvares e do cronista Jorge Álvares foram modeladas em barro, passadas a gesso e, deste, passadas a pedra. Neste processo, contrariamente ao que acontece na fundição em bronze, a marca dos dedos do escultor — impressa na superfície do barro — deixa de integrar a escultura. Assim, por serem ambas de pedra, permitem uma comparação direta, tanto na qualidade plástica da superfície como no modelado da luz sobre esta. Fica por esclarecer o motivo que terá levado a maqueta do navegador a ser patinada para bronze, e não para pedra, como acontece no modelo à escala real do cronista, patinado em cor de areia. (Figura 3, Figura 4)

Representam ambas uma figura masculina, de pé, à escala maior que o natural, assentes em bases apoiadas nos pedestais que lhes são inferiores em altura. No pedestal do navegador Jorge Álvares encontram-se as inscrições: 1) anterior: "Jorge Álvares"; 2) laterais: "Primeiro navegador / que aportou à China / ilha de Lintin / em 1921"; e: "Faleceu na China / ilha de Lintin / em 1521" (Vale, 1986:11).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Euclides Vaz, *Estudo para a representação do navegador Jorge Álvares*, patinado para bronze (esverdeado). Fotografado no Atelier Municipal do escultor (Lisboa) em 2017. Fonte: Própria
Figura 4 · Euclides Vaz, *Modelo do cronista Jorge Álvares*, patinado para pedra (cor de areia). Fotografado no Atelier Municipal do escultor (Lisboa) em 2017. Fonte: Própria

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares*, Macau. Fonte: https://www.iimacau.org.mo/images/revista/33/Image_016.jpg
Figura 6 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares*, Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: Aníbal Gonçalves

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No pedestal do cronista Jorge Álvares, encontram-se: 1) anterior: "Jorge Álvares / navegador e primeiro / cronista do Japão"; 2) laterais: "«Natural de Freixo / de Espada à Cinta» / Fernão Mendes Pinto"; e: "«Amigo Mio» / S. Francisco Xavier"; 3) posterior: "1956" (Vale, 1987:5).

Os dois monumentos diferem principalmente: a) na representação do padrão português erguido em 1513, na ilha de Tamão, pelo navegador Jorge Álvares, (Ramos, 1990: 160); e b) no elemento que o cronista Jorge Álvares detém na mão direita, um rolo que alude à sua escrita. (Figura 5, Figura 6)

Da fisionomia não se destacam atributos particulares: são homens de aparência forte e robusta, cabelo e barba cuidados, respeitando a indumentária e o imaginário naval do século XVI.

A atitude corporal que observamos na estátua do navegador Jorge Álvares coincide com a de uma figura em movimento. Evocando a composição clássica do *contrapposto*, o corpo apresenta-se ligeiramente rodado, com maior carga sobre a perna direita e a perna esquerda semi-fletida, contrastando tensão e relaxamento nos lados da figura, e desnivelando ombros e pélvis. Esta noção de movimento é reforçada pelas linhas curvas que desenham vento na ondulação da capa, e pelo avanço do pé esquerdo, parcialmente desapoiado. Os membros superiores são destacados do corpo: o braço direito erguido acima da cabeça (na direção de Tamão, hoje Lin-tin); o esquerdo, recuado para apoiar a mão no padrão. (Figura 7, Figura 8)

É de notar o carácter sintético da representação que, ainda assim, revela detalhe anatómico. Nas mãos, as articulações e os tendões dos extensores dos dedos, no rosto, a tensão do corrugador do supercílio, são exemplares. Dos atributos da figura, destaca-se a espada embainhada, com cabos enrolados no punho e caída obliquamente.

Em contraposição à figura do navegador, a estátua do cronista Jorge Álvares é representada em repouso, estando a figura de pé e com o peso simetricamente distribuído nos membros inferiores, com os pés em posição confortável. O panejamento da capa cai verticalmente e a espada está embainhada na vertical. Na base, atrás, está representado um cabo de grande calibre, enrolado no chão, alusivo aos cordames. Tudo afirma verticalidade e estabilidade. (Figura 9, Figura 10)

3. Análise comparada

> *Tornando a disposição das formas, das cores e dos movimentos definidos, inequívoca, completa e concentrada no essencial, ela organiza a forma para se ajustar ao conteúdo. É, antes de tudo, ao conteúdo a que a composição se refere* (Arnheim, 1990:282).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 7 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares* (pormenor da representação da mão), 2013. Macau. Fonte: Dang Y
Figura 8 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares* (pormenor do tratamento do rosto), 2016. Macau. Fonte:Jorge Schetini Mota
Figura 9 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares* (pormenor da vista posterior) Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=694511437255515&set=pcb.694513160588676&type=3&theater
Figura 10 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares* (pormenor do tratamento do rosto) Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: António Fernandes Mendes Santos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A diferença entre as duas esculturas, encontramo-la, portanto, na composição. Na tipologia, as duas são estatuária, de vulto, e retrato — por representarem pessoas reais. Assentes sobre pedestais, impera na leitura a orientação vertical. Porém, cada uma apresenta a sua configuração da verticalidade, em particular no que se refere às linhas implícita e explicitamente dadas.

Tomando a vista anterior por referência, a composição do monumento ao navegador inscreve-se num evidente triângulo. Este, de tal modo esguio, opõe-se à força da gravidade, subtraindo peso à figura. O elemento de maior destaque é o padrão, coluna que se ergue na vista posterior, operando como fundo e simultaneamente enfatizando a monumentalidade.

Podemos ver que as linhas intuídas e estruturantes desta composição se dirigem ao topo: a direção do braço direito erguido, a da perna esquerda que avança, a orientação das pregas do panejamento e a própria linha do perfil (silhueta).

No eixo do afastamento, operam três planos distintos: o do padrão — de fundo; o da figura — ante o padrão; e o nosso — sobre o qual a figura enceta movimento próprio e do qual recebe o movimento aludido da deslocação do ar. É na perna esquerda, sobre a qual não há carga e cujo pé se adianta à base, que percebemos o movimento iminente, a um tempo representativo do carácter do navegador que deixa o padrão atrás de si e prossegue caminho. A verticalidade vive do ponto de partida percebido no padrão — coluna, pilar, obelisco — e toda a dinâmica de diagonais se organiza a partir dele.

O monumento ao cronista, que se supõe concebido depois, em quase tudo se lhe opõe: a figura, tomada na mesma vista anterior, inscreve-se num polígono pentagonal cuja envergadura é marcada pela direção de nível que une os cotovelos, passando pelo cinto, pelo punho da espada e pelo antebraço e mão esquerdos. Esta linha define um plano horizontal que inevitavelmente separa as partes superior e inferior do corpo, o que coincide com a distribuição visual do seu peso.

A figura é visualmente puxada para baixo pelo ritmo das linhas verticais geradas pela lâmina da espada, pelo panejamento e pelo desenrolar do rolo tido na mão direita. É igualmente assinalável o peso conferido pelo grande cabo atrás dos pés da figura, enrolado, maciço e ao centro, na única zona de sombra.

Por outro lado, o tom monolítico da volumetria coloca a parte superior da figura a descoberto. Deste modo, a sua superfície é uniformemente iluminada, elevando o nosso olhar sobre o busto e conferindo equilíbrio visual à figura. Este é obtido com a negação do peso da grande massa de matéria, na elevação do nosso olhar que procura a luz. Aliada à simetria com eixo médio, a constância e força visual das orientações vertical e horizontal afirmam uma figura plena de estabilidade.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

4. Da composição

Por fim, a análise das vistas produzidas no vulto completo dos dois monumentos, vem corroborar a respetiva composição já descrita nas vistas principais. Do percurso visual em torno das figuras, destaca-se o modo consistente e harmonioso como o escultor lhes consignou a expressa intenção de as distinguir. Na figura do navegador, encontramos linhas curvas ou de direção diagonal, subordinadas ao prumo do padrão. Na do cronista, todos os perfis denotam o prumo interno, e a dinâmica que nela se encontra prende-se com a naturalidade da sua presença e com o equilíbrio dos apontamentos que conduzem o vulto.

Por isso, não estaria concluído este estudo sem integrar a composição das duas estátuas numa visão global da obra de Euclides Vaz. A análise comparada identifica o recurso a dois modelos de representação, e exemplifica o modo como estes afetam a nossa perceção.

Na maioria dos trabalhos do escultor, os atributos relacionam-se diretamente com as figuras, em geral detidos nas mãos, como acontece na representação do cronista Jorge Álvares. Já a figura do navegador Jorge Álvares, está subordinada ao padrão, elemento de maior cota, com o qual estabelece uma relação de dependência formal. No primeiro caso, destaca-se a figura descrita pelos atributos. No segundo, destaca-se o atributo que marca um momento histórico e nos remete à figura.

Na obra de Euclides Vaz, encontramos três modos de representação da figura: 1) de pé, simetricamente apoiada nos membros inferiores — modelo em que se insere a estátua do cronista Jorge Álvares; 2) com uma perna avançada e os ombros nivelados; 3) em c*ontrapposto*, com o torso rodado e os membros superiores destacados do corpo — ou seja, em potencial movimento, como a estátua do navegador Jorge Álvares. Sendo este modo o mais usado, por Euclides Vaz, na figura feminina, pressente-se que este recurso tenha sido determinado pela intenção de equilibrar a força visual do elemento *padrão*, ao mesmo tempo que lhe conferiu significado.

Conclusão

A análise dos monumentos a ambos Jorge Álvares permite compreender a sua composição escultórica e concluir pela relação de interdependência entre forma e conteúdo, recorrendo Euclides Vaz à primeira para revelar a segunda. A visão integrada deste estudo de caso vem contribuir para a referência e visibilidade de um notável artista e professor, cujo lugar na memória da academia e na memória da escultura portuguesa lhe é ainda devido.

Referências

Arnheim, Rudolf (1990) O poder do Centro Um estudo da Composição nas Artes Visuais. Lisboa: Edições 70

Basílio de Sá, Artur (1956) Jorge Álvares (Quadros da sua biografia no Oriente). Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

Botas, João (2014) A estátua de Jorge Álvares e o padrão Henriquino. Jornal Tribuna de Macau. Acedido em 19 de dezembro de 2019, em: https://jtm.com.mo/opiniao/estatua-de-jorge-alvares-padrao-henriquino/

Vale, M.Do (1986) Navegadores e Marinheiros — Monumento de Jorge Álvares. Revista da Armada. Nº 173 Fevereiro: 10-11. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/conteudos_externos/Revista_Armada/1986/index.html#p=49

Vale, M.Do (1987) Navegadores e Marinheiros — Monumento a Jorge Álvares. Revista da Armada. Nº 185 Fevereiro: 4-5. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/Conteudos_Externos/Revista_Armada/1987/index.html#p=42

Fonseca, João Abel da (2015) "Jorge Álvares: de Freixo de Espada à Cinta ao Oriente, 1513-2013". [S.l. : s.n.]. Maia: Tal Simplicidade! — Indústria Gráfica lda.

Castro, Joaquim Machado de (1975) "Descripção analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I : com algumas reflexões, e notas instructivas". Lisboa : Academia Nacional de Belas Artes.

Matos, António (2013) Momentos de composição na obra de arte, *Com ou sem tintas: composição, ainda?*. Lisboa: 58-71.

Ramos, João de Deus (1990) "Relações de Portugal com a China anteriores ao estabelecimento de Macau." *Revista Nação e Defesa, Instituto da Defesa Nacional*. E-ISSN0870-757X. Nº 53 Janeiro-Março: 156-170.

Rodrigues, Francisco de Assis (1875) *Diccionario technico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Salgado, Alves (2014). Patrono do Curso da Escola Naval — Jorge Álvares. Revista da Armada. Nº 491 Dezembro: 13. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/Conteudos_Externos/Revista_Armada/2014/491/index.html#p=13

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sara Colema: El cuerpo fuera del cuerpo, la piel como membrana

Sara Coleman: the body outside the body, the skin as a membrane

ANA SOLER BAENA*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Grupo de Investigación dx5 digital&graphic art research. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: anasolerbaena@gmail.com

Resumen: Sara Coleman vive en la piel. Su mundo transita desde el interior al exterior habitando el interesante intersticio entre el diseño de moda y el arte contemporáneo. En la frontera está lo importante. En el límite está la pregunta y la solución Su obra abre el campo de la escultura hacia la instalación; parte del cuerpo y la prenda para establecer un complejo sistema de intercambios donde lo físico se vuelve fluido y lo material se ablanda con un sinfín de significaciones conceptuales y visuales.

Palabras clave: piel / membrana / cuerpo.

Abstract: *Sara Coleman lives in the skin. Her world traveled from the inside to the outside inhabiting the interesting gap between fashion design and contemporary art. On the border is the important thing. On the limit is the question and the solution Her work opens the field of sculpture towards installation; departures from the body and the garment into establish a complex system of exchanges where the physical becomes fluid and the material softens itself with an endless conceptual and visual meanings.*

Keywords: *skin / membrane / body.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

La experiencia de Sara Coleman dibuja un curioso recorrido que se desplaza desde el campo del Diseño al universo del Arte Contemporáneo. Teniendo como origen el cuerpo, la artista genera una red de conexiones y vinculaciones entre ambas disciplinas. Este camino parte en un primer momento a través del textil y el vestido (dentro del campo del Diseño de Moda), hacia una expansión del mismo. Utiliza el tejido como segunda piel que cubre el cuerpo para posteriormente, a través de la propia esencia del entramado textil y su relación con el espacio (en el campo del Arte) realizar interesantes esculturas e instalaciones site-specific.

En este artículo se propone reflexionar acerca de tres claves conceptuales que dirigen la obra de la artista Sara Coleman. A través de estos tres ejes estructurales, exploraremos diferentes aspectos esenciales de su actividad artística y desarrollo conceptual.

Desde ahí pretendemos, en primer lugar, entender en profundidad los aspectos visuales y formales de su corpus artístico y su conexión con la indagación teórica donde la idea protagonista es la metáfora de la piel y, en segundo lugar, reparando en el intersticio mental y visual que plantea a partir del concepto del "límite", del "entre", entendido como un espacio rico y vivo de creación, concluiremos afirmando que la obra de Sara Coleman es una propuesta pertinente, válida y actual para la innovación en el arte del siglo XXI y el avance general del conocimiento.

1. El límite, el "entre" como espacio de innovación.

La obra de Sara Coleman remite continuamente a lo que acontece entre el sujeto y su contexto entendido ambos conceptos como ampliaciones de su propia definición. Le interesa lo que sucede en ese límite sensible. Ese "entre" que alude continuamente a lo vincular. De este modo, la pieza a diseñar/crear se sale del concepto tradicional de "prenda" u "obra" para viajar a un mundo expandido donde lo importante es el propio límite, esa frontera entre la idea y el producto, entre en sentido y su función.

La materialidad en ese momento se comprende como un lugar potencial por diseñar. Un espacio de innovación, donde los límites fluyen para convertirse en "no límites". El protagonista de ese acto creativo es entonces, el propio "entre" donde lo interesante es la naturaleza viva y cambiante de esa nueva piel mutante.

Una piel que relaciona el interior y el exterior validando un cuerpo fuera del cuerpo. Tal y como plantea Didier Anzieu (2010) en su obra "El yo piel", la piel es concebida por la artista como una membrana viva de contención e intercambio. Así, la piel no solo relaciona el interior y el exterior, sino que sirve como un vehículo de transmisión mucho más complejo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La prenda fuera de la prenda, cuando ésta se convierte en obra dentro del territorio artístico, se transforma en una piel contemporánea tan porosa que pierde su potencial función de capa protectora para favorecer el intercambio de otro tipo de material conceptual. Ya no es esa capa hermética que esconde un interior, sino todo lo contrario, potencia el diálogo bilateral de formas e informaciones.

No existe una sola forma de piel, sino una piel mutante, fluida que deviene un ente en sí mismo que habita en el "entre" para potenciar la dinámica de intercambios. (Figura 1) La forma es el propio lugar donde suceden los intercambios aportando múltiples posibilidades de transformación.

De este modo, se exploran diferentes mecanismos de transformación del textil donde la trama configura potenciales formas blandas que dialogan con el espacio. El hilo que conforma la trama-membrana dibuja y esculpe en el aire aprovechando la belleza y la ligereza de esas formas blandas imposibles. Son casi nada y casi todo. Son estructuras líquidas que parecen autoportantes pero que nos hablan del carácter efímero de sus esculturas e instalaciones.

Según, la filosofía oriental la belleza es belleza porque es efímera. La piezas de Sara Coleman se congelan en la fotografía para ser ofrecidas al público en los libros o catálogos, sin embargo, como representaciones de bellas membranas, sabemos que están vivas y por tanto son efímeras. (Figura 2)

2. La trama, el aire, la luz y la sombra que construyen la forma

La trama conecta con la mutación, con la transformación de una crisálida. Nos habla de una vestimenta que configura un cuerpo fuera del cuerpo en proceso vivo de creación de belleza y sentido.

En este proceso una vez más, es muy importante lo que acontece en el "límite". Lo existente en la trama como momento intermedio de vida. La trama es una secuencia entre vacíos y llenos, entre aire y materia que interconecta el ser y el no ser.

De este modo en la obra de la artista Sara Coleman es muy importante reparar en el papel del vacío, del aire, de esa nada maravillosa que habita en el "entre", pero también en su contrario, la materia dando forma a lo invisible y dando lugar aun bello mundo de sombras. Ver y leer el aire nos ayuda a entender el diseño, el proyecto y las creaciones de Sara Coleman. Es en el aire donde se producen la esencia de los intercambios entre la forma y la contraforma, entre el cuerpo y el contexto, entre el interior y el exterior.

Otro protagonista fundamental en las piezas de esta artista es la luz. La luz permea, atraviesa la trama y la forma para certificar la membrana. Certifica el

intercambio, el vínculo, el fluir. De este modo, se esculpe con casi nada, se esculpe con piel, se esculpe con luces y sombras, se conforma una piel con una trama blanda que modela el aire. Un pellejo que nos remite a un cuerpo. Un cuerpo efímero, blando, mutante... Bello. Un cuerpo fuera del cuerpo, un cuerpo que ha dejado su propia corporalidad material, interior, centrípeta, para transcender en el espacio hacia otra dimensión superior. (Figura 3)

Tal y como apunta Sara Donoso (2019),

> *Es ahí donde se encuentra el trabajo de la artista: en las reflexiones articuladas a través de una urdimbre, como en sus instalaciones textiles, que aúnan material y concepto para interconectarlos en un juego infinito de presencias y ausencias. La obra de Sara Coleman se inserta en una poética en apariencia frágil pero de principios firmes, deslizándose en ese equilibrio de tensiones donde lo mínimo acaricia el espacio para hacerlo extenso.*

3. Múltiples pieles y arquitecturas del/para el cuerpo

También la arquitectura es piel, lo es desde su destino más simple de refugio y envoltura hasta su capacidad interactiva con la realidad: espejo y reflejo del entorno.

Así, la artista reflexiona igualmente sobre el concepto de "arquitectura para el cuerpo" (idea de prenda como arquitectura del cuerpo) para a su vez generar una "arquitectura del cuerpo" (idea de prenda como cuerpo escultórico). (Figura 4) Como apunta Sara Donoso (2019), "desde la apreciación del sujeto como base y el patrón como arquitectura, se apunta una necesidad por transgredir la idea de prenda como elemento cubriente, por liberarla y devolverle su autonomía."

Las "pieles" de Sara Coleman se transforman en arquitecturas blandas y sensibles que son entendidas como estructuras arquitectónicas que organizan el espacio del cuerpo fuera del cuerpo. Cuerpo expandido a través de las diferentes pieles.(Figura 5)

Una vez más el "entre" se convierte en ese lugar donde el sentir da sentido a la propia membrana. El "entre" habilita al cuerpo a "ser" sintiendo, conectando, intercambiando. Devuelve al cuerpo todo su "sentido" a partir de la piel y lo conecta con el poder de la vida.

La piel es el único sentido sin el que no podemos vivir. Podemos no oler, ser ciegos, sordos, mudos, pero no podemos estar despellejados sin piel, no podemos no sentir. Sentimos a través del tacto, de la piel, a través de la membrana permeable. Y esto es lo que en esencia propone Sara Coleman en su obra. Centrarnos en la piel y olvidar lo demás. Concentrarnos en lo que acontece en esa

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

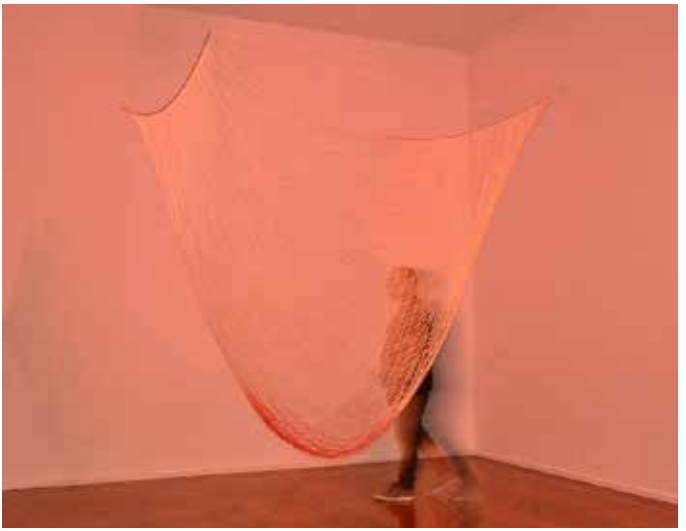




Figura 1 · Mudanzas, 2018. Museo Sexto Edificio, Pontevedra
Figura 2 · Pulsión. 2016 . Primer Premio ArtsFAD 2017. Premio Julián Trincado. 15 Mostra MAC. Exposición A-FAD. Edificio HUB, Barcelona. Exposición Bienal 15 Mostra. MAC, A Coruña. Exposición Magical Girls. Casa das Artes, Vigo

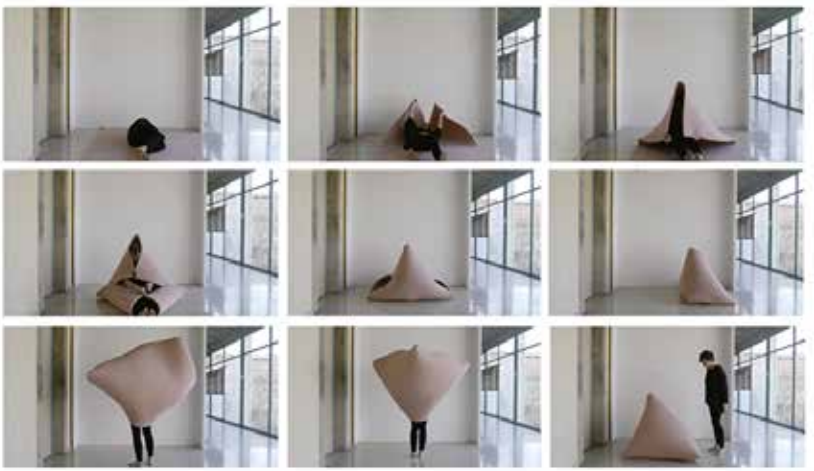
De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Urphänomen. 2015. Exposición individual ÜRPHANOMEN_ Sala CENTRAD, 2017. Exposición individual DOBLE SIMULTÁNEO_ Fundación Eugenio Granell, 2015
Figura 4 · Corpóreas. 2017. Escultura performática

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



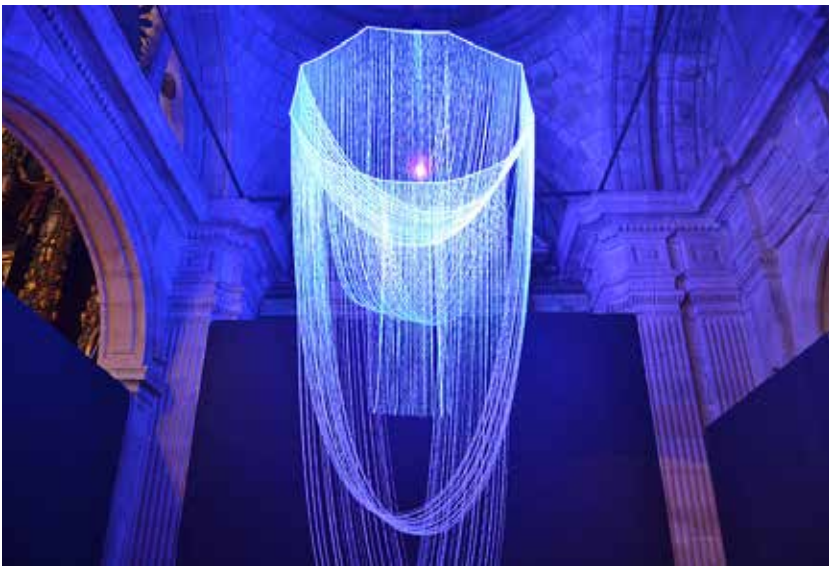


Figura 5 · Antropometrías. 2017.
Residencia Artística MAC.
Figura 6 · Espacio piel. 2017. Exposición
Centro Cultural Galileo, Madrid.

maravillosa frontera sensible y viva que es la piel como materia y como concepto. (Figura 6)

Gracias al poder y potencial de esas pieles sensibles se inicia un viaje entre las diferentes pieles interconectadas. Tal y como describe la artista (2019), de esta forma "partimos de la idea de la primera piel relativa a la propia piel del cuerpo humano, pasando por la segunda piel de la prenda como envolvente del cuerpo, la tercera piel de la arquitectura como "abrigo dotado de símbolos" (Robert Venturi), hasta llegar a la cuarta piel, entendiendo el arte como membrana que permite la interconexión entre todas las pieles."

La piel es entonces entendida como una metáfora interconectora que fija su mirada en lo relacional, una mirada conectora de mundos imposibles o distantes. Es decir, podríamos hablar de la piel como "interface". Un interface que capta y expresa la información del entorno y lo desplaza hacia la siguiente fase de evolución. Pues no existe una sola piel sino múltiples pieles cambiantes que poseen una extraordinaria capacidad de reacción , transformación y creación de otros mundos.Del propio material surge la potencia de la posibilidad de ser, inter-ser y evolucionar. (Figura 7)

Conclusión

Como conclusión podemos afirmar que Sara Coleman plantea su creación e investigación bajo una lógica del límite. Indaga en lo que sucede en el límite entre cada una de estas pieles y en cómo se conectan cuerpo y espacio a través de la idea de membrana, donde el textil funciona como elemento simbólico de conexión. (Figura 8)

El "entre" entonces es aquí entendido como el elemento vincular por excelencia que potencia la transdisciplinariedad en el más amplio sentido de la palabra. Es un elemento integrador que habilita el encuentro colaborativo entre disciplinas, materiales, objetos-sujetos. Territorios dispares que se conectan mediante membranas, potenciando las soluciones y expandiendo la capacidad de imaginar y crear nuevos cuerpos. Invita a disipar las especificidades de los ámbitos potenciando el mestizaje que indudablemente enriquece los resultados.

La obra de Sara Coleman es potente porque es maravillosamente transversal en todos los sentidos. Las complejidad que hay en juego se expande en una visualidad exquisita. Impulsa a cuestionarse lo evidente porque nace en los límites. Es enigmática porque deja preguntas con soluciones blandas que no son resueltas con el peso de lo establecido. La innovación y la creación de lo invisible está presente planteando alternativas novedosas que reflexionan sobre lo imposible. (Figura 9)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 7 · Inversión magnética. 2015. Exposición colectiva EN (RE)TORNO Á PAISAXE. Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela.
Figura 8 · Urphänomen. 2015. Exposición individual ÜRPHANOMEN_ Sala CENTRAD, 2017. Exposición individual DOBLE SIMULTÁNEO_ Fundación Eugenio Granell, 2015
Figura 9 · Urphänomen. 2015. Exposición individual ÜRPHANOMEN_ Sala CENTRAD, 2017. Exposición individual DOBLE SIMULTÁNEO_ Fundación Eugenio Granell, 2015

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Epidermia. 2016. Exposición Centro Cultural Marcos Valcárcel, Ourense.

Tal y como apunta Andrea Saltzman (2019), el "entre" se podría entender como lugar de cruce colaborativo de diferentes campos de conocimiento. Este lugar empuja a entramar relaciones que no estaban pautadas. Permite articular diferentes niveles de lo conocido para proponer relaciones nuevas que demandan metafóricamente nuevas soluciones e incitan a crear nuevas lógicas, nuevos sentidos, nuevos mundos.

Arte es creación e innovación. Es hacer visible lo invisible. Sara Coleman propone con su obra un avance significativo en este campo porque se cuestiona lo evidente planteando soluciones múltiples a través de una metodología creativa. Lo importante y creativo está en el propio proceso de pensamiento, en el camino. El destino es múltiple y complejo, pero el habitar en el propio

movimiento es lo que aporta el avance en el conocimiento. Coleman se aleja de un mundo de dogmas y ofrece, con sus "pieles", hablar de la vida sensible que existe en los límites. (Figura 10)

Habitar en la frontera, nos aleja de fundamentalismos, de la especificidad de esto o aquello, nos moviliza hacia espacios blandos creativos que se auto definen como mutantes. Son espacios para la creatividad, el cuestionamiento, la búsqueda de soluciones mestizas que se alejan de las certezas más rotundas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Anzieu, Didier (2002) "El yo-piel". Editorial Biblioteca Nueva, S.l. Madrid. ISBN 9788470303074.

Coleman, Sara (2019) "Relaciones cuerpo y espacio. El textil como interfaz. Intersecciones entre Arte, Arquitectura y Diseño". Jornadas de Investigación 2019/20. Universidad de Vigo.

Saltzman, Andrea (2019) "La metáfora de la piel. Sobre el diseño de la vestimenta". Phaidós. Buenos Aires. ISBN 9789501298277.

Coleman, Sara (2019) "La cuarta piel". Fundación Rac. Pontevedra. ISBN 9788409155262.

Donoso, Sara (2019) "Los cuerpos que habitamos". Fundación Rac. Pontevedra,. ISBN 9788409155262.

William Kentridge: pensar com a mão, manusear o pensamento

William Kentridge: thinking with the hand, handling the thought

ANDRÉ AMARANTE BONANI* & PAULA ALMOZARA**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, designer gráfico, mestrando e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas); Centro de Linguagem e Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546 Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP CEP 13087-571 Brasil. E-mail (institucional): andrebonani.art@gmail.com

**Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546 Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP CEP 13087-571 Brasil. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre certos aspectos que norteiam a prática do artista sul-africano William Kentridge, sobretudo no que diz respeito à sua relação com o trabalho manual enquanto um canal para a articulação de um repertório particular de signos, narrativas e níveis de consciência das diferentes camadas que compõem seu pensamento.
Palavras chave: William Kentridge / arte contemporânea / processo poético.

Abstract: *The article presents a reflection on certain aspects that determine the practice of South African artist William Kentridge, especially regarding the way in which he conducts his manual work as a channel for the articulation of a particular repertoire of signs, narratives and levels of consciousness originating from the different layers that establish his way of thinking.*
Keywords: *William Kentridge / contemporary art / poetical process.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A performance da mão é a performance do pensar: eis uma máxima que se encaixa com precisão na prática artística do sul-africano William Kentridge. Nascido em 1955 em Joanesburgo, onde reside e trabalha, e detentor de uma obra múltipla e prolífica, esse artista de trajetória ímpar se apoia em meios e suportes diversificados para coordenar seus muitos canais expressivos. O desenho, contudo, cumpre um papel determinante em sua trajetória, e parece ser a disciplina condutora de todo o seu trabalho. Na atividade física de desenhar, que dá vazão a seus muitos impulsos produtivos, Kentridge se capacita a conduzir uma espécie de agenciamento entre os elementos constituintes de seu repertório pessoal e a sua experiência como artista, gerando uma constelação iconográfica subjetiva em constante transformação.

Em sua produção, não há um programa preestabelecido que guie suas ações: a mão precede a mente na condução do trabalho. A responsabilidade de acionar e figurar um acervo particular de camadas simbólicas — ideias, signos e memórias — recai sempre sobre o engajamento do corpo do artista nos gestos performativos que executa ao desenhar. Como ele mesmo alega, uma atividade é sempre essencial para a condução do processo produtivo, pois só quando se está "fisicamente envolvido num desenho é que as ideias começam a surgir." (Kentridge apud Tone, 2012: 296).

Na obra de Kentridge, a manualidade cumpre a tarefa de mediação entre o seu corpo e a sua mente — ou, ainda, entre a forma e o sentido de seu trabalho. A possibilidade por ela desencadeada de materializar uma iconografia íntima em suportes variados viabiliza uma dinâmica imersiva de nossa percepção na não-linearidade dos elementos subjetivos do artista, como se mergulhássemos numa espécie de sobreposição de seus diferentes níveis de consciência. As mãos, assim, nada mais são do que agentes operacionais da rearticulação contínua de um repositório pessoal de imagens e ideias, uma vez que, "por meio delas, o homem trava contato com a dureza do pensamento." (Focillon, 2012).

É por meio das mãos, igualmente, que Kentridge consegue gerir a inscrição na matéria do tempo em que seu trabalho se desenrola, num processo de constante vir-a-ser que nos revela o seu idioma singular. Pela ativação da mão em suas inscrições gestuais nota-se como a provisoriedade das formas por ela suscitada se capacita a revelar aquilo que sustenta a obra enquanto estrutura intelectual e simbólica. Tal mecânica de atuação torna possível ao artista a operação de manusear o seu próprio pensamento, de tornar vísivel e material — pelas mãos imersas no contínuo presente do fazer — a intangível realidade de seus procedimentos mentais.

Mas de que se constitui este idioma específico do artista? Lugares, situações,

eventos reais ou fantasiosos; excertos de meditações, de leituras, de falas; ideias, opiniões, conjecturas mais ou menos acabadas, mais ou menos refinadas; nacos de lembranças, devaneios, fragmentos de narrativas. Em Kentridge, o pensamento manipulado pela mão constitui — muito mais do que um desfile de discursos fundamentados em evidências sólidas — um amálgama de ambiguidades, contradições, incompletudes e incertezas. Em sua obra, a mão funciona enquanto essa arqueóloga de métodos caóticos e imprevisíveis, responsável por reativar e ressignificar, em constantes escavações, acumulações e apagamentos, uma consciência em rotação.

Pensar com a mão, no entanto, é também, por extensão, pensar a partir da realidade física dos materiais por ela manuseados. Isso se nota com particular vivacidade nas muitas animações realizadas por Kentridge ao longo de sua carreira. Nelas — nas sucessões cinemáticas que as compõem enquanto metamorfoses no tempo — se observa que as realidades de transformação de seu pensamento se permitem ser reveladas por meio da imersão de sua mão na fisicalidade integrada de cada material a cada suporte. Tal dinâmica condutora transforma o filme em questão num inventário (ou num testemunho, por assim dizer) do fazer, desfazer e refazer característico das operações mentais. Como nos antigos palimpsestos — pergaminhos ou papiros nos quais o texto manuscrito original foi raspado para ceder espaço a novas inserções -, os processos de confecção de forma e sentido aos quais as materialidades foram submetidas no processo de trabalho parecem estar sempre presentes nestes desenhos animados de Kentridge, podendo ser acompanhados conforme percebemos a passagem dos quadros. É quase como se a forma originária depositada pela ferramenta de trabalho no suporte e suas constantes mutações ao longo do tempo estivessem inevitavelmente gravadas na matéria, se convertendo num processo de formação em movimento contínuo.

Tomemos como exemplo desta dinâmica produtiva de Kentridge a animação "De como não fui ministro d'estado". Concebida especialmente para a primeira exposição individual do artista no Brasil, em 2012, ela foi realizada a partir de desenhos e inserções sobre as páginas amareladas e envelhecidas de uma edição do livro "Memórias Póstumas de Brás Cubas", do escritor Machado de Assis. Logo no início do filme somos guiados pelo ruído mecânico e contínuo de um antigo projetor de cinema, que parece sonorizar um ambiente propício ao devaneio e à reflexão. A sequência se desenvolve perante nossos olhos: uma mão abre um exemplar do célebre romance do escritor brasileiro, porém um exemplar um tanto modificado, repleto de recortes e rasuras a ele afixados (Figura 1). O livro, então, ganha independência da mão, e prossegue sozinho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

em sua sucessão de palavras. Notamos, nas páginas à direita, um esboço de homem — o próprio Kentridge — que caminha de um lado a outro, meditativo. Nas páginas à esquerda, em lampejos, frases aparentemente desconexas se põem a atingir a nossa visão. A animação prossegue nessa dinâmica consecutiva de deambulação e irrupções verbais até seu desfecho, no qual a mão presente no início subitamente retorna e fecha o livro.

Este filme curto e aparentemente simples nos revela com precisão como se dá em Kentridge esse fértil encadeamento entre a mão, a materialidade e o pensamento. As inserções — desenhos e frases — nas páginas são executadas com maestria por um misto de flexibilidade do traço a carvão e giz pastel e precariedade das aparições verbais, o que nos permite evocar um dos célebres aforismos escritos por Georges Braque em seu livro "O dia e a noite": "É a precariedade da obra que dá ares heróicos ao artista." (Braque, 2010: 141). Estas aplicações sobre páginas já previamente ocupadas com discursos e signos de um outro autor indica como, de fato, nosso pensamento nunca surge do nada, do branco: ele é sempre a sobreposição de camadas de sentido mais ou menos alteradas por nossas próprias intervenções (Figura 2). Não à toa os suportes escolhidos para essa obra funcionam sobre a noção de tempo: o pensamento, materializado pelas mãos tanto num livro quanto numa animação, se desenrola sempre na transitoriedade da duração, na provisoriedade de suas constantes rearticulações formais.

Imerso em reflexões, Kentridge — seu autorretrato — caminha de maneira pendular, e parece que são seus passos, juntamente com o som do projetor e os números inscritos em vermelho no canto inferior direito do livro, os responsáveis por ditar o ritmo da aparição e desaparição das frases pontuais e fragmentárias. O acesso a essas frases — aparentemente desconexas, mas vinculadas entre si por serem todas provenientes da mesma realidade de um corpo pensante que anda de um lado para o outro — se dá no gesto do artista de atestá-las ao longo do livro, de a elas tentar dar consistência enquanto presenças ligeiramente incongruentes e estranhas conforme se desenvolve sua apreciação da leitura. Elas irrompem impressas, se tornam possíveis enquanto sentido apenas pela presença de um corpo, o corpo do autor em seu movimento de caminhar — e, logo, de pensar e de desenhar -, do qual sempre procede um emaranhado de ideias em formação (Figura 3).

A posse do significado dessas frases se dá num átimo: o átimo de sua aparição/desaparição, no qual se tornam reais e precisas para logo em seguida desaparecerem numa malha confusa de signos previamente impressos. E não é justamente esta a dinâmica da leitura, essa intelecção de uma série de átimos?

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

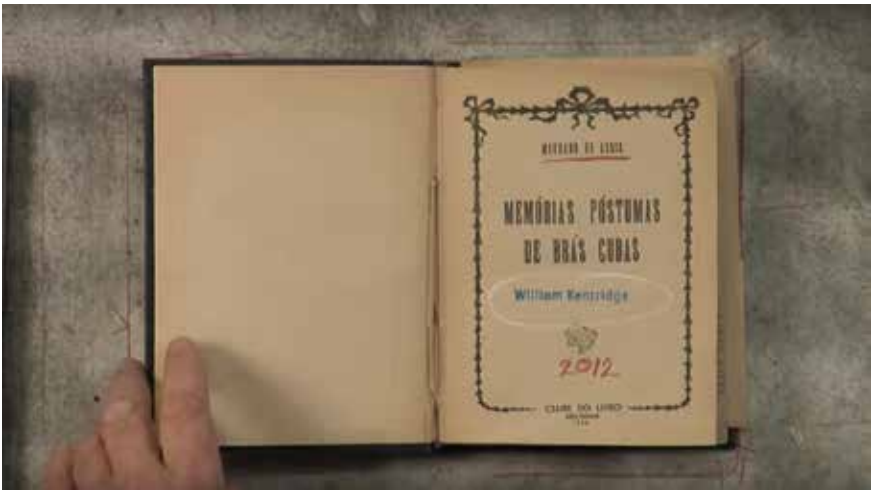




Figura 1 · William Kentridge. De como não fui Ministro d'Estado, 2012. HD vídeo, 1:31 min. Coleção do artista. Fonte: Animação realizada a partir do flipbook, lançada pelo Instituto Moreira Salles por ocasião da exposição William Kentridge: Fortuna. Link: https://www.youtube.com/watch?v=nxGrazdl9WY&t=2s

Figura 2 · William Kentridge. De como não fui Ministro d'Estado, 2012. HD vídeo, 1:31 min. Coleção do artista. Fonte: Animação realizada a partir do flipbook, lançada pelo Instituto Moreira Salles por ocasião da exposição William Kentridge: Fortuna. Link: https://www.youtube.com/watch?v=nxGrazdl9WY&t=2s

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Um livro, enquanto objeto e suporte, nada mais é do que a possibilidade de se manusear pensamentos no tempo, uma forma de se ter esses átimos de sentido sempre à mão, pois, "para que se façam presentes, importa (...) que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura." (Agamben, 2007: 57).

Mas por que a opção por "Memórias Póstumas de Brás Cubas" como o livro-suporte sobre o qual se interferir com a mão — e, logo, com o pensamento? Escrito a princípio como folhetim, em 1881, este é um dos mais aclamados romances da literatura brasileira. Em suas páginas encontram-se narrados em primeira pessoa os acontecimentos da vida do personagem Brás Cubas, que acaba de morrer. Este defunto-autor-personagem, profundamente crítico e sarcástico, discorre sobre uma sucessão de pequenos fatos e pessoas de sua trajetória, e que bem poderiam ser os fatos e pessoas típicos da vida de muitos jovens da elite brasileira do século XIX. O que há de marcante neste livro não se encontra em seu conteúdo: repousa no tratamento dado a ele, na forma. Além da célebre veia irônica da prosa machadiana, a opção por um relato em primeira pessoa abre espaço para uma estrutura fragmentada, repleta de digressões, anedotas, teorias e reflexões absurdas. Nela, o único elemento em comum parece ser o próprio Brás Cubas, como uma espécie de fio que liga de maneira tênue um rol de acontecimentos banais e personagens de marcada condição social.

Há uma significativa descontinuidade entre os elementos que compõem a narrativa, tornando a voz reflexiva e irônica do narrador uma espécie de articuladora de pensamentos vários sobre a vida em geral. Não há fluência das ações narradas, e o ritmo daquilo que a leitura do romance nos proporciona parece, em muitos casos, seguir o estilo de deambulação fragmentária presente na animação "De como não fui ministro d'estado". Kentridge afirmou certa vez que o que mais o interessou na leitura do livro de Machado de Assis foram justamente seus saltos narrativos, as liberdades tomadas pelo autor em suas digressões estilhaçadas. Nada mais comum à obra do artista sul-africano: o tratamento formal por ele aplicado tanto nesta animação quanto em sua obra como um todo é sempre o de performar pela plasticidade uma sobreposição e uma intelecção de diferentes níveis de sua consciência. Enquanto Machado conduz essa dinâmica pela via literária, Kentridge o faz pela via plástica.

Outra marca notável de "Memórias Póstumas de Brás Cubas" que o aproxima de "Como não fui ministro d'estado" é o diálogo constante com um suposto leitor-espectador. Ao longo do livro, Brás Cubas se preocupa quase que obsessivamente com o leitor, inundando-o de indicações, sugestões, afagos, recomendações contraditórias e até autoritarismos. Essa busca por uma interlocução também parece surgir na animação de Kentridge. Logo no início do

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · William Kentridge. De como não fui Ministro d'Estado, 2012. HD vídeo, 1:31 min. Coleção do artista. Fonte: Animação realizada a partir do flipbook, lançada pelo Instituto Moreira Salles por ocasião da exposição William Kentridge: Fortuna. Link: https://www.youtube.com/watch?v=nxGrazdl9WY&t=2s

Figura 4 · William Kentridge. De como não fui Ministro d'Estado, 2012. HD vídeo, 1:31 min. Coleção do artista. Fonte: Animação realizada a partir do flipbook, lançada pelo Instituto Moreira Salles por ocasião da exposição William Kentridge: Fortuna. Link: https://www.youtube.com/watch?v=nxGrazdl9WY&t=2s

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO,
Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · William Kentridge. De como não fui Ministro d'Estado, 2012. HD vídeo, 1:31 min. Coleção do artista. Fonte: Animação realizada a partir do flipbook, lançada pelo Instituto Moreira Salles por ocasião da exposição William Kentridge: Fortuna. Link: https://www.youtube.com/watch?v=nxGrazdl9WY&t=2s

filme, o primeiro lampejo verbal que toca nossos olhos diz: "Ao leitor" (Figura 4). A deambulação de um autorretrato do artista intercalada por frases dispersas, aforísticas e enigmáticas, segue a mecânica característica do objeto livro, essa espécie de máquina preguiçosa que inevitavelmente depende dos olhos, das mãos e do cérebro do leitor para funcionar e ativar seu discurso.

Como se nota por meio desta fascinante obra-interlocução confeccionada por Kentridge, há um encadeamento sempre luminoso e prolífico entre a mão e a materialidade que, por meio de seu proceder, capacita o homem a manusear a intangibilidade de seu pensamento. Ao pensar com a mão — seja escrevendo, seja desenhando — o artista se habilita a realizar, por meio da obra, uma imersão fragmentária no ilegível daquilo que o constitui enquanto um repertório ambulante de signos. Isso nos faz lembrar de uma das passagens mais marcantes do romance de Machado de Assis, pertencente ao capítulo "O senão do livro" — frase evocada por Kentridge em sua animação (Figura 5). Brás Cubas, dirigindo-se ao leitor, justifica suas muitas digressões afirmando que "este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem..." (Assis, 2014: 159). Fundamentando-se na provisoriedade das formas e na processualidade do pensar, a prática artística de William Kentridge ativa nossa percepção para essa deambulação contínua de uma mente que só pode confiar na solidez do corpo — na destreza da mão que desenha e manipula um livro — para se propagar no tempo. Não seria essa a melhor função que uma obra de arte poderia cumprir?

Agradecimentos

Paula Almozara é pesquisadora com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sob o processo no. 2017/17112-7

Referências

Agamben, Giorgio (2007). "O autor como gesto". IN: Profanações. São Paulo: Boitempo. ISBN: 978-85-75590-935.

Assis, Machado de (2014). Memórias Póstumas de Brás Cubas. Porto Alegre: L&PM. ISBN: 978-85-254-0687-3.

Braque, Georges (2010). "O dia e a noite". IN: Revista Serrote nº 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-999-9605-8.

Focillon, Henri (2012). Elogio da mão. São Paulo: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-86707-742.

Tone, Lilian [Org.] (2012). *William Kentridge: Fortuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-86707-85-8

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Carrinhos Coletores: fotografia e "latência" na fotocerâmica de Carusto Camargo

Carrinhos coletores*: photography and "latency" in the photoceramics of Carusto Camargo*

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo submetido a 31 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual. Professora Universitária e Pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: O artigo foca-se na série fotocerâmica "Carrinhos Coletores" do artista brasileiro Carusto Camargo. Analisa-se a série a partir de entrevista, textos escritos e tese do artista, e também através de autores que dialogam com seu processo criativo no uso de imagens de seu arquivo fotográfico digital, como Geoffrey Batchen, Elizabeth Edwards e Janice Hart. Conclui-se que o artista, com sua prática, torna visíveis cidadãos invisibilizados pela sociedade (coletores de rejeitos urbanos), através do que ele chama de arqueologia urbana, contemporânea e viva.

Palavras chave: fotocerâmica / fotografia / arte contemporânea.

Abstract: *The article focuses on the photoceramic series "Carrinhos Coletores" by Brazilian artist Carusto Camargo. The series is analyzed through interview, written texts and the thesis of the artist, as well as authors who dialogue with his creative process in the use of images from his digital photographic archive, such as Geoffrey Batchen, Elizabeth Edwards and Janice Hart. It is concluded that the artist, through his practice, makes visible invisible citizens by society (urban waste pickers), through what he calls urban, contemporary and living archeology.*

Keywords: *photoceramics / photography / contemporary art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O artigo tem como foco o artista visual e ceramista Carlos Augusto Nunes Camargo (São Paulo, SP/Brasil - 1962) e seu trabalho intitulado: "Carrinhos Coletores".

Carlos Augusto Nunes Camargo, ou Carusto, como é mais conhecido, é Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seu mestrado (2003) e doutorado (2008) em Artes Visuais foi pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Em 2015 realizou pós-doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Desde os anos 1990 produz e expõe obras artísticas, atuando na produção de cerâmica, objetos e esculturas. Sua pesquisa recente envolve a fotocerâmica (Carusto, 2019a).

Neste artigo propomos analisar uma série de fotocerâmica do artista nominada "Carrinhos Coletores", desenvolvida no ano de 2018 e que faz parte de uma trabalho maior chamado "Instransitivos". O objeto da fotografia do artista, que dá nome aos trabalhos, é a figura do trabalhador e seu carrinho, que coleta materiais na rua, podendo estes ser recicláveis, ou para seu uso pessoal. Os carrinhos tracionados por seres humanos competem muitas vezes com os carros nas ruas, ou com os pedestres nas calçadas, e em outros momentos, servem de abrigo durante a noite, transformando-se em sua pequema casa. Na Figura 1, uma dessas imagens fotográficas de Carusto, que ao deambular pela cidade, cruza com esses trabalhadores/coletores, transeuntes comuns nas zonas urbanas do Brasil.

A fotocerâmica aqui visualizada e exemplificada pela Figura 2, nos traz um outro tipo de carrinho, também encontrado pelas calçadas das zonas urbanas brasileiras. O carrinho típico de supermercados é utilizado para carregar os objetos pessoais e as coletas feitas pelo seu dono para constituir seu acervo próprio de bens.

Carusto Camargo (2008: 15) ao descrever essas imagens, pensa numa "arqueologia urbana", "contemporânea" e "viva". Em suas palavras, os carrinhos contém lembranças, memórias descartadas de outrem, e que ao recolherem-nas, inventam suas próprias memórias, que os mesmos não tiveram.

Nas próximas secções do artigo pretende-se problematizar o uso da "fotografia" e suas funções nos arquivos fotográficos e em suas produções fotocerâmicas do artista Carusto, já que algumas imagens foram realizadas há uma década atrás, como nas Figuras 1 e 2, ainda como parte de sua tese. Em "Carrinhos Coletores" essas imagens tomam novas roupagens, são cuidadosamente elaboradas no processo de pesquisa do artista em fotocerâmica; as imagens de seu arquivo fotográfico, coloridas, aqui são usadas propondo novas significações.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Carusto Camargo, *Carrinho Coletor*, 2018. Fotocerâmica: azulejo comercial, óxido mineral e filete de ouro, 20 x 20 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.
Figura 2 · Carusto Camargo, *Carrinho Coletor*, 2018. Fotocerâmica: azulejo comercial, óxido mineral e filete de ouro, 20 x 20 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Da deambulação pelas ruas às memórias resgatadas.

O olhar de Carusto é atraído pelos catadores, seres humanos que fazem do carrinho seu modo de vida, seja trabalhando com o mesmo ou tornando-o sua casa móvel. O carrinho-nônmade, ao mesmo tempo que guarda seus pertences, serve de abrigo para a noite, como visualizamos na Figura 3. O artista é como o fotógrafo - caçador. Flusser (2002: 29) nos alerta que é necessário interpretar esse gesto cultural, inserido no contexto de nossa sociedade urbana brasileira. Carusto ao fotografar, desvia da figura humana, tentando apenas enquadrar os próprios carrinhos carregados de objetos. Carusto (2019b) não tenta nos mostrar a tristeza desta situação, nem a pobreza, mas o cuidado estético com que os coletores dispensam aos seus carrinhos.

A casa abrigo, muitas vez estaciona nos mesmos lugares todas as noites; outros, como nômades, montam a cada dia sua casa em lugares diferentes: ruas, praças, embaixo de marquises, embaixo de viadutos, em soleiras de casas abandonadas.

O transeunte caminhante habitual das grandes cidades desvia o corpo e o olhar com facilidade, daqueles que estão dormindo ao relento, ou abrindo as lixeiras orgânicas da municipalidade à cata de rejeitos de comida — procurando assim sua próxima refeição. Os catadores tornam-se invisíveis, apenas um sintoma de uma sociedade desigual e com grande diferença entre as classes mais ricas e probres. Podemos notar esse olhar naturalizado dos caminhantes na Figura 4.

No descarte de lixo reciclável encontram uma possível fonte de renda: latinhas de alumínio, papelão, garrafas pet, bens de consumo quase novos, roupas, e, por vezes, até fotografias. Ao encontrá-las, se apropriam da memória fotográfica de outrem, ali descartada. Essas imagens que perderam significado para os donos originais, agora são ressignificadas pelos novos donos, os coletores. O que leva as pessoas jogarem suas imagens fotográficas fora? Falecimento, famílias desfeitas? Ali podem ter imagens de batizados, casamentos, férias, retratos; encontrá-las e mantê-las podem significar uma alegria emprestada. Segundo o artista:

> *Vejo uma Arqueologia Urbana, contemporânea, viva, que sobrevive esperando a morte sob os caminhos suspensos que nossas rodas de borracha diariamente percorrem, nos nichos arquitetônicos dos bancos que a sociedade sustenta, nos carrinhos que carregam a cultura material de um povo coletor que se desloca à margem, submerso à cidade, selecionando, classificando, analisando, reutilizando, reciclando descartados, desafetos materiais, dejetos orgânicos, que não mais as nossas nobres mesas e casas servem. Nesses carrinhos circulam pedaços de lembranças, de memórias que julgamos poder esquecer, uma carta rasgada, uma foto queimada, uma boneca quebrada, pedaços de tecidos, vários, um bolso da calça de meu primeiro baile, a barra do pijama que você só usava na casa da sua avó, o boné que pescávamos com o pai, as caixas de fósforos que guardaram nossas coleções de besouros, as tiras das Havaianas*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Carusto Camargo, *Carrinho Coletor*, 2018. Fotocerâmica: azulejo comercial, óxido mineral e filete de ouro, 20 x 20 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 4 · Carusto Camargo, *Carrinho Coletor*, 2018. Fotocerâmica: azulejo comercial, óxido mineral e filete de ouro, 20 x 20 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

com que corríamos pela praia, os cotocos das velas de nossas mais veementes preces, tudo selecionado, escolhido em desespero e sentimento, na tentativa de se apropriar e construir uma memória que os coletores não tiveram, que jamais sonharão ter, a imagem de uma praia, o suspiro de um amor, o aconchego de uma casa, a segurança de uma família emoldurada em um retrato...(Carusto, 2019c).

O artista poetisa esse momento de encontro, entre o próprio passado e o encontro dos objetos com um novo dono coletor, que imagina que irá valorizar novamente os pertences descartados pela sociedade de consumo.

2. A latência das imagens de Carusto. Da fotografia à fotocerâmica

Conforme enuncia Edwards; Hart (2004: 1) a materialidade das imagens fotográficas engloba processo de intenção, o fazer, a distribuição, consumo, uso, descarte e reutilização.

Ainda segundo as mesmas autoras: "fotografias estão intrinsecamente ligadas ao significado e ao sentido dos objetos" (Edwards; Hart, 2004: 2). Pode-se traçar um paralelo entre o universo fotográfico do artista (imagens latentes e disponíveis de seus arquivos) e as atitudes dos coletores, em sua rotina diária de reutilização, inserindo novamente no universo artístico imagens já descartadas pelo tempo (no primeiro), e a reutilização de bens de consumo (no segundo).

Suas imagens coloridas, obtidas em câmara fotográfica digital, compõem esse universo que chamo de "latente". As imagens estão disponíveis, mas não foram utilizadas como um fotógrafo tradicional o faria, através de ampliações em suporte fotográfico. Na figura 5, a imagem da orla do Rio Guaíba em Porto Alegre/RS, Brasil, exemplifica suas imagens desta série.

Carusto pesquisa e aprimora, há vários anos, sua técnica de fotocerâmica. É nela que os "Carrinhos Coletores" surgem em pequenas dimensões — em zulejos 20 x 20 cm ou em painéis de maiores dimensões. Nestas obras de cerâmica, vemos com clareza a imagem fotográfica, seus pormenores, tão importante para a distinção dos detalhes que cada imagem apresenta. A mesma imagem pode ser usada diversas vezes, mas sempre será única devido ao processo fotocerâmico utilizado.

A cor do óxido nesta série, lembra as imagens em sépia (alaranjadas), viragem química utilizada por muito tempo na fotografia preto-e-branco, que dava um tom antigo, nostálgico às imagens. E a borda do azulejo é pintada a ouro. O ouro, metal nobre, dá acabamento refinado à imagem. Acaba também por enaltecer aqueles invibilizados pela sociedade, cuja à existência passa despercebida.

Colorizar imagens remonta às origens da fotografia, podendo ser encontrados registros desta práticas desde os daguerreótipos (Mace, 1999: 26). Pintar as bochechas dos retratados ou colorir as correntes de dourado usando pincéis, eram práticas usuais e comuns. O artista ao filetar a ouro seus azulejos reproduz

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Carusto Camargo, *Sem título*, 2008. Fotografia digital. Fonte: imagem cedida pelo artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

essa prática. Outra duas práticas ligadas ao daguerreótipo eram uso de "mats" and "preservers", com finalidades distintas, como embelezar a imagem com uma vinheta dourada, e uma moldura de cobre maleável que ia da frente do vidro que ficava em cima da placa, indo até a parte de trás da imagem; ambas dourados, tinham a finalidade, por fim, de adornar a imagem produzida.

Segundo Batchen (2004: 94) os esforços, que incluem, entre outros, pintar, colocar molduras nas imagens fotográficas, são, dentre as pessoas comuns, de transformar a fotografia viva e emotiva em memórias estáticas e históricas. Perguntamos qual a finalidade de Carusto nesta objetificação da imagem histórica da fotográfia? "Fotografia é usualmente sobre tornar as coisas visíveis" (Batchen, 2004: 96), Carusto através de sua técnica, torna de forma poética visível a invisibilidade social dos coletores urbanos.

Conclusão

O artigo abordou a obra do artista visual e ceramista Carlos Augusto Nunes Camargo (São Paulo, SP/Brasil - 1962) e seu trabalho intitulado: "Carrinhos Coletores".

Carlos Augusto Nunes Camargo, ou Carusto, como é mais conhecido, em "Carrinhos Coletores" objetiva retirar da invisibilidade a figura do trabalhador dos centros urbanos que recolhe os rejeitos encontrados na cidade e seu carrinho, que coleta materiais na rua, podendo estes ser recicláveis, ou para seu uso pessoal. Os carrinhos tracionados por seres humanos competem com os pedestres nas calçadas, e em outros momentos, servem de abrigo para a noite, transformando-se em sua pequema casa e abrigo. Carusto ao percorrer a cidade, cruza com esses trabalhadores/coletores, transeuntes comuns nas zonas urbanas do Brasil e os fotografa em sua câmera digital, e mais tarde, tais imagens são transferidas para fotocerâmica - técnica que vem aprimorando nos últimos anos. O artista propõe uma "arqueologia urbana", "contemporânea" e "viva" (2008: 15) e poetisa sobre as implicâncias do encontro entre memórias descartadas e possíveis novas memórias daqueles que coletam objetos encontrados nas ruas.

Em "Carrinhos Coletores" essas imagens tomam novas roupagens, são cuidadosamente elaboradas no processo de pesquisa fotocerâmica do artista, deixando à mostra detalhes com grande resolução da imagem; tem seu colorido assemelhado a práticas fotográficas históricas da fotografia, ainda que propondo novas significações. Nestas fotocerâmicas pode-se traçar um paralelo entre o universo fotográfico do artista (imagens latentes e disponíveis de seus arquivos) e as atitudes dos coletores, em sua rotina diária de reutilização, inserindo novamente no universo artístico imagens já descartadas pela tempo, e a reutilização de bens de consumo, respectivamente.

Referências

Batchen, Geoffrey (2004) *Forget me not: photography and remembrance*. Nova Iorque: Princenton Architectural Press. ISBN: 1-56898-450-2

Camargo, Carlos Augusto Nunes (2019a) "Biografia" . *Homepage do artista Carlos Augusto Nunes Camargo*. [Consult. 2019-12-05] Disponível em URL: https://www.carustocamargo.com/biografia

Camargo, Carlos Augusto Nunes (2019b) *Entrevista*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxxx@xxxxx.xxx.xx> em: 05 dez. 2019.

Camargo, Carlos Augusto Nunes (2019c) *Texto Coletores Contemporâneos*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxxx@xxxxx.xxx.xx> em: 05 dez. 2019.

Camargo, Carlos Augusto Nunes (2008) *Minhas mortes. Encontros poéticos suspensos no tempo*. 198f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Edwards, Elizabeth; Hart, Janice (2004) *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*. Nova Iorque: Routledge. ISBN: 0-415-25442-6

Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Rlume Dumará. ISBN: 85-7316-278-3

Mace, Henry O. (1999) *Collector´s Guide to Early Photographs*. Iola: Krause Publications. ISBN: 0-87341-720-8

Texto y palabra en las esculturas e instalaciones de Jaume Plensa

Text and word in Jaume Plensa's sculptures and installation art

ANDREA DAVILA RUBIO*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: info@andreadavilarubio.com

Resumen: El objetivo de este artículo es relacionar parte de la creación escultórica del artista contemporáneo español Jaume Plensa, con las reflexiones del filósofo alemán del siglo XIX Martin Heidegger. A través del estudio de los conceptos de "idea" y "materia" en siete de las obras en las que el artista utiliza el texto como material, apreciaremos algunas correlaciones entre los términos de "poesía" y "habla" en ambos, Heidegger y Plensa.

Palabras clave: escultura / texto / poesía / materia / idea / forma.

Abstract: *The goal of this article is to relate part of the sculptural creation of the Spanish contemporary artist Jaume Plensa, with the reflections of the German philosopher of the nineteenth century Martin Heidegger. Through the study of the concepts "idea" and "matter" in seven of his artworks, for which he uses text as a material, we will appreciate some correlations between "poetry" and "speech" on both, Heidegger and Plensa.*

Keywords: *sculpture / text / poetry / matter / idea / form.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) es un polifacético artista español que ha colaborado en el diseño de escenarios y vestuarios para ópera y teatro, ha realizado videoproyecciones, instalaciones, esculturas, grabados y obras sonoras entre otras.

El artista plástico, pese a su tan variada trayectoria en cuanto a técnicas y materiales, ha conseguido que en los últimos años sus esculturas se conviertan en unas de las más valoradas y reconocidas a nivel internacional. Entre sus creaciones de mayor éxito se encuentran aquellas formadas por letras y números que se relacionan con el espectador y su entorno.

Son estas esculturas e instalaciones con texto y palabra como axiomas las que, siguiendo un orden cronológico, serán motivo de análisis. Se comenzará comentando una de sus primeras creaciones *Llibre de vidre* (1982) y, estableciendo un diálogo con el concepto de "habla" en Heidegger (1987), se irá recorriendo la variedad de su trayectoria presentando las siguientes obras: *Winter Kept Us Warm II* (1998); *Wispern* (1998); *Tattoo I* (2003); *Tel Aviv Man I* (2003); *Silent rain* (2003) y *Nomade* (2007).

1. *Llivre de vidre* (1982)

Llibre de vidre (figura 1) es una de las primeras obras en las que Jaume Plensa reflexiona sobre las capacidades plásticas del texto construyendo un libro a partir de un poema de Toni Tàpies que, junto con ocho composiciones de su propia autoría, distribuye en dieciséis "páginas" de cristal. Este empleo de superficies transparentes que permiten la lectura superpuesta de un texto, recuerda al concepto de libro de Mallarmé como "expansión total de la letra" (Simons, 1977: 112-113); expresión que más tarde los poetas concretos del siglo XX adquirirán como emblema.

La obra total que se genera a partir de estas capas de texto añadidas es también metáfora del "Poema único" que Heidegger (1987: 35-36) anuncia como una totalidad desde la que cada poema habla. La borrosidad por la acumulación de palabras y láminas vuelve a encontrarse con el concepto de "Poema único" al ser éste un lugar que, mediante el decir, se vuelve cada vez más velado; y el cual "solo podemos dilucidar (...) a partir de lo hablado en poemas particulares." (Heidegger, 1987: 35-36).

2. *Winter Kept Us Warm II* (1998)

Winter Kept Us Warm II (figura 2) podría constituirse como el inicio de una nueva serie de esculturas diferenciada. Plensa, mediante la construcción de formas simples y geométricas, juega con las propias transparencias del material para

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Jaume Plensa, *Llibre de vidre*, 1982. Serigrafía sobre vidrio y estructura de latón (38 x 30,5 x 5 cm). 15 copias firmadas y numeradas. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona
Figura 2 · Jaume Plensa, *Winter Kept Us Warm II*, 1998; *Scholars of War*, 1999; *Hotel Paris*, 1999; *Komm Mit! Komm Mit!*, 1999. Resina de poliéster, hierro y luz (258 x 123 x 110 cm cada una). Colección Fundación Caja de Burgos, España y colecciones privadas. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Jaume Plensa, *Wispern*, 1998. Bronce, cobre, cuerdas y agua (21 elementos de dimensiones variables). Vista de la instalación en Chaos-Saliva, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

Figura 4 · Jaume Plensa, *Tattoo I*, 2003. Resina de poliéster, acero inoxidable y luz (226 x 130 x 95 cm). Vista de la instalación en Silent Noise, Universidad de Massachusetts, Amherst, EEUU. Colección Privada Aspen, Colorado, EEUU. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

Figura 5 · Jaume Plensa, *Tel Aviv Man I*, 2003. Hierro (184 x 94 x 96 cm). Vista de la instalación en Fiumi e cenere, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, Italia. Colección Privada, Lisboa, Portugal. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

superponer unos caracteres que, transparentes también, "se caracterizan por su plasticidad y por su cualidad táctil" (Buderer, 1996: 135).

Este contraste que se crea entre la plasticidad y transparencia crea un ritmo de luces y sombras mediante los movimientos del espectador. Se generan así unas letras que:

> *parecen confundirse las unas con las otras, y acaban por perder cualquier forma identificable (...) de manera que toda la figura aparece como un cuerpo ritmado por los signos gráficos en movimiento* (Buderer, 1996; 136).

Este "cuerpo ritmado" es lo que Heidegger (1987: 35-36) intuye como la "esencia velada" del poema.

3. *Wispern* (1998)

Con *Wispern* (figura 3), podría también organizarse otra secuencia de obras singulares por el uso del sonido y del texto grabado sobre metales, en este caso cobre. A medida que avanza su producción artística, la inclusión del cuerpo del espectador comienza a ser menos eventual y gratuita. Cada vez es más común que el artista invite al público a pasearse entre las piezas que forman su obra; en vez de ofrecer habitáculos y objetos cerrados accesibles solo a la mirada.

La obra *Wispern*, que está formada por una serie de címbalos colgantes sobre los que se han grabado los versos del poema *Proverbs of hell* del libro *The marriage of Hell and Heaven* de William Blake; junto con la caída de gotas de agua, provoca la aparición de un sonido que se expande por todo el espacio. Debido a que las líneas del texto tienen longitudes variadas, el número de letras grabadas determina el tamaño, peso y consistencia de cada disco de bronce. Consecuentemente, determina también sus respectivas tonalidades -nótese la diferencia entre, digamos, "Shame is Pride's cloke" y "Prudence is as a rich ugly old maid courted by Incapacity" (Von Drathen, 2006: 47). Con este uso del texto y del sonido, esta obra contempla la figura del espectador de una manera especial. Muchas veces, Plensa instala estas piezas a la entrada de la exposición. Al principio, nadie escucha el sonido. Luego, los espectadores empiezan a prestar más atención y adaptan su cuerpo a la obra. Cuando escuchas la gota por primera vez, independientemente de dónde te encuentres en el espacio, siempre escucharás el sonido (Plensa, 2018).

Lo que sucede, por lo tanto, en *Wispern* es lo que Heidegger nos comenta sobre el hecho de esclarecer qué son pensamiento y habla. Un ejercicio que supone "no tanto llevarla a ella [el habla], sino a nosotros mismos al lugar de su esencia" (Heidegger, 1987: 12); en tanto que somos los espectadores los que tenemos que adaptar y colocar nuestro cuerpo allí donde hablan las palabras.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

4. *Tattoo I* (2003)

Tattoo I (figura 4) constituye una nueva serie de obras distinguidas por la representación de un cuerpo humano translúcido marcado por unos textos, o palabras, a modo de relieve sobre una piel que irradia luz desde su interior. Estos textos que actúan como tatuajes, responden a la idea del artista de estar siendo marcados físicamente por nuestros eventos y experiencias personales, ya que todo lo que experimentamos se graba directamente en nuestros cuerpos (Von Drathen, 2006: 32).

Los cuerpos de este grupo de esculturas, como *Tattoo I,* se presentan siempre de rodillas por ser posturas que facilitan la concentración en uno mismo (Plensa, 2018). Es habitual para el artista, tratar de conocer el interior humano a través de sus creaciones, llamando al espectador a realizar una mirada introspectiva. Una tarea que requiere silencio desde un cuerpo que funciona como un contenedor de líquidos, músculos, huesos y, posiblemente, un alma también que tatúa y esculpe la piel con palabras (Plensa, 2018).

5. *Tel Aviv Man I* (2003)

De forma similar Jaume Plensa compone otra colección que, como *Tel Aviv Man I* (figura 5), unas letras de metal unidas entre ellas crean la arquitectura de un cuerpo hueco fácilmente penetrable. Esta masa de texto más que obedecer a un sentido conceptual, se ofrece como un flujo de pensamiento lingüístico que, gracias a la escultura, adquiere condición de realidad. El artista, en este caso, usa las letras desde su condición biológica de células que, en asociación, pueden formar: palabras, texto, cultura, sociedad, etc. (Plensa, 2018).

La idea de la serie anterior, de la vida que se va tatuando sobre nuestra piel, podría verse de nuevo aquí como esa especie de mensaje oculto en nuestro cuerpo que solo algunos pueden leer (Plensa, 2018). Esta metáfora del humano que porta conocimiento, es decir, un mensaje, puede verse en el concepto de habla en Heidegger (1987: 11) cuando dice que "el habla está arraigada en la vecindad más próxima al ser humano" hermenéuticamente; lo que, en su sentido original, lo hace conectar con el mensajero divino Hermes (Heidegger, 1987: 136).

6. *Silent rain* (2003)

Silent rain inaugura otro conjunto de obras caracterizadas por contener corrientes de letras verticales que, como *Song of songs* (figura 6) ocupan grandes espacios. Plensa (2018), se refiere a ellas como "cortinas de poesía". Para el artista, que ha crecido con libros más que con imágenes, esto es un pequeño homenaje sobre el increíble impacto que el texto tendría en nosotros por la forma de las

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Jaume Plensa, *Song of songs*, 2005. Hierro (dimensiones variables). Vista de la instalación en CAC-Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, España. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

Figura 7 · Jaume Plensa, *Nomade*, 2007. Acero inoxidable pintado (800 x 550 x 530 cm). Vista de la instalación en Bastion Saint Jaume — Musée Picasso, Antibes, Francia. Colección Pappajohn Sculpture Park-Des Moines Art Center, Iowa, EEUU. Fuente: https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture © Plensa Studio Barcelona

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

letras, incluso si no estuviéramos leyendo el texto (Plensa, 2018). Sobre estas obras, dice también que su uso del texto es siempre casual y que, de hecho, disfruta cuando las luces proyectan las sombras, combinadas por el azar, de las palabras (Plensa, 2018).

Su empleo del lenguaje en las instalaciones, a parte de poseer una dimensión sonora, es gestual (de Baraño, 2006: 65). Este gesto, o seña, es también a lo que se refiere Heidegger (1987: 104) cuando dice que "señar (hacer seña) sería el rasgo fundamental de toda palabra". Las tiras de letras que se balancean y resuenan con el roce las sitúan en la frontera entre lo legible y lo ilegible, lo que las convierte en un enigma y en una sensual imagen de la palabra (Von Drathen, 2006: 46-47).

7. *Nomade* (2007)

Con *Nomade* (figura 7), Plensa nos invita de nuevo a ese estado de introspección del que nos hablaba anteriormente con obras como *Tel Aviv Man I* (figura 5) y *Tattoo I* (figura 4). Sin embargo, en este caso lo hace desde la posición de artista del espacio público. Su forma de trabajar desde este género específico de la escultura no tiene tanto que ver con el carácter conmemorativo propio de la monumentalidad, sino con la producción desde la escala correcta, es decir, en relación con todo lo demás (Plensa, 2018).

Esta postura de recogimiento, similar a la del feto en el útero materno, indica un estado de concentración personal a través de la mudez que provoca la presencia ante el gran tamaño de las letras. Tanto es para el artista querer reflexionar sobre un concepto mostrando su opuesto, que especula también Heidegger (1987: 27) lo mismo sobre la cercanía del habla y el silencio:

> *Qué es el silencio? No es solo lo que no resuena. En lo que no resuena se perpetúa meramente la inmovilidad del sonar y del fonar. Pero la inmovilidad no está solo limitada a la fonación en tanto que superación, ni es lo inmóvil propiamente lo que es quieto. Lo inmóvil es siempre, por decirlo así, el reverso de lo que está en quietud. Pero la quietud tiene su esencia en esto que apacigua.*

Y añade, al igual que Plensa (2018): "el son del silencio no es nada humano. En cambio, el ser humano es, en su esencia, ser hablante" (Heidegger, 1987: 28).

Conclusiones

Jaume Plensa es un artista español con una larga y variada trayectoria que, desde el manejo del texto como un material más con el que crear esculturas, reflexiona sobre las condiciones humanas de alma y pensamiento.

Este interés por los juegos dicotómicos entre idea y materia, podría enlazarse con la concepción de poesía y lenguaje del filósofo alemán del siglo XIX Martin Heidegger del siguiente modo:

- *Llibre de vidre* (1982) como metáfora del "Poema único" desde el que habla todo poeta.
- *Winter Kept Us Warm II* (1998) como "cuerpo ritmado" que, tras la inclusión del espectador que se mueve a alrededor de un texto en el espacio, se vuelve "esencia velada".
- *Wispern* (1998) como la necesidad de llevarnos a nosotros allá dónde se encuentre el habla para dilucidar su esencia.
- *Tattoo I* (2003) *y Tel Aviv Man I* (2003) como el hombre que es portador de un mensaje.
- *Silent rain* (2003) como el carácter señaléctico y gestual del texto y del habla.
- *Nomade* (2007) como la cercanía del habla y del silencio, que no son la una sin la otra.

Agradecimentos

La realización de este artículo ha sido posible gracias al programa de Ayudas para la Contratación de Personal Investigador Predoctoral en Formación de la Universidad de Vigo (España).

Referencias

Berger, J., Abadie, D., Buderer, H., Plensa, J. y Borja, M. *Jaume Plensa*. (Fundació Joan Miró, del 12 de diciembre de 1996 al 9 de febrero de 1997). Barcelona, España: Fundació Joan Miró, 1996, Depósito Legal B. 42371-1996.

von Drathen, D., de Baraño K. y Frémon, J. *Jaume Plensa: ne âme, deux corps ... trois ombres*. (Galerie Lelong, del 8 de septiembre al 22 de octubre de 2006). París, Francia: Galerie Lelong, 2006. ISBN 2-86882-076-X, 978-2-86882-076-1.

Heidegger, M. (1987) *De camino al habla*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal-Guitard, ISBN 8476280696.

Plensa, J. (18 de abril de 2018). Whispering. *Second annual Susan T. Marx Distinguished Lecture*. Conferencia llevada a cabo en Arthur Ross Gallery, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, EEUU. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=npc5wRFuBCc&t=734s [Recuperado a 26 de diciembre de 2019].

Simons, E. (1977) *Poética de Mallarmé*. Madrid, España: Editora Nacional, ISBN 10: 8427603789.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O sentido constelar na obra de Alberto Greco

The constellate sense in Alberto Greco's work

ANGELA GRANDO* & RODRIGO HIPÓLITO**

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, processos criativos, arte sonora e meios audiovisuais, teoria e crítica da imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes. Campus Goiabeiras, Av. Fernando Ferrari, Goiabeiras, Vitória, ES. Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

**Brasil, Professor / Artista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes. Campus Goiabeiras, Av. Fernando Ferrari, Goiabeiras, Vitória, ES. Brasil. E-mail: rodrigo.h.santos@ufes.br

Resumo: Falar dos processos de Alberto Greco é adentrar um universo de paradoxos e contradições. Isso, no entanto, não deve ser uma estranheza quando pensamos o desenvolvimento do cenário de arte na Argentina entre 1955 e 1965. Neste texto, discutimos algumas especificidades do processo informalista desenvolvido por Alberto Greco entre suas pinturas e colagens com materiais de refugo e seus acontecimentos propostos a partir do "Manifestos Vivo del Arte Dito".

Palavras chave: Alberto Greco / Materialidade / Informalismo Argentino / Acontecimento.

Abstract: *To speak of Alberto Greco's processes is to enter an universe of paradoxes and contradictions. This, however, should not be strangeness, when it is considered the development of the art scene in Argentina, between 1955 and 1965. In this text, it is discussed some specificities of the informal research developed by Alberto Greco, between his paintings and collages with discarded materials and his proposed events from the "Manifestos Vivo del Arte Dito".*

Keywords: *Alberto Greco / Materiality / Argentine Informalism / Happening.*

Introdução

> *Era un farsante. Si. ¿Qué significa ello? farsante es quien vive la farsa. Greco sentía a la vida como una gran farsa en la que un día es algo que al día siguiente está lejos de serio. El vivía la farsa del mundo. La gozaba. Y la amaba como un niño sorprendido. Con candor. Y en este candor ante la vida residía su bondad y su maldad. Vivía así papeles en su vida muy diversos y opuestos. Todos como si cumpliera un rito con la vida.* (Noé, 1970-1996).

Para nos aproximarmos de Alberto Greco (1931 - 1965), é necessário abraçarmos condições paradoxais, contradições e dúvidas que escapam de serem sanadas. O que Luiz Felipe Noé nos diz, na citação acima, é que não havia um só Alberto Greco. De fato, não devemos criar separações entre seus processos, seus trabalhos e sua maneira de performar papeis e de ser um artista público. Isso não significa dizer que Greco era um "performer". Não se trata disso. Greco encarnava modos de ser intimamente ligados ao tipo de arte que propunha. Ou seja, ele tornava inseparável parte da sua existência pública como artista do que apresentava de sua arte. Tentar compreender sua obra é perguntar por quem foi Alberto Greco, principalmente quando falamos das realizações da segunda metade de sua trajetória. Paradoxalmente, o artista que torna-se um ícone de si mesmo, propunha uma iconoclastia radical que resultava numa espécie de aversão à tradição. Greco necessitava das ruas, da propaganda, do lixo, do movimento, do fogo, da efemeridade, do corpo e do sangue.

Repassar a biografia de artistas bastante conhecidos raramente é algo necessário e pode resultar em uma narrativa maçante. Greco é uma das exceções e não apenas por possuir uma vida aventuresca. A inevitabilidade de apontarmos parte de sua trajetória se dá por outra razão: as anedotas sobre sua vida e sobre sua carreira são elementos constitutivos de suas propostas. Ao considerarmos a fala de Noé, que era amigo do artista (Abreu, 2013: 32), percebemos que Greco propositalmente mesclava os fatos crus de sua vida artística com construções ficcionais e poéticas em torno do seu nome. Como compreender os processos de um artista que mistura vida e obra de maneiras tão profundas? Para aqueles que preferem separações rígidas entre ficção e realidade, entre obra e artista, entre proposta e produto, entre Ser e Estar, Greco pareceria apenas um brincalhão inconsequente ou um mitômano incorrigível (Pellejero, 2011: 11). Se pensarmos para além dessa rigidez, Greco se faz mito ainda vivo. E como todo o conteúdo mítico, a factualidade não é relevante. A mítica de Greco espelha e influencia a realidade, o cenário do qual ele fez e faz parte. Ele se torna capaz de encarnar narrativas exemplares sobre lugares e épocas. Essa indissociação

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

entre os modos de ser dos artistas e os processos de concepção de seus trabalhos nos diz muito sobre o movimento de atravessamento Arte/Vida que se aprofunda durante a década de maior transformação da obra de Greco: 1955-1965. Essa intencionalidade da aproximação entre Arte e demais esferas da sociedade pulsa de modo tão intenso naqueles anos, que continuará a expandir-se nos anos seguintes.

1. O Informalismo de Greco

Greco é enquadrado, historicamente, no interior do Movimento Informalista Argentino, o que é correto. Restringi-lo a esses limites, no entanto, seria compreender erroneamente não apenas os processos deste artista, mas do próprio Informalismo. Embora seja costumeiro apontar o ano de 1959 e as mostras "Movimento Informalista", na Galeria Van Riel, e fazer referência à subsequente mostra dedicada aos informalistas no Museo de Arte Moderno, realizada no edifício do Museo de Artes Plásticas Eduardo Sivori (Abreu, 2012: 1937), devemos sempre remontar ao cenário que permitiu que tais mostras fossem realizadas.

O período que antecede a retomada democrática na Argentina foi marcado pelo transitar, nos debates latino-americanos, do que se chamou de "transição à democracia", que alimentou um sentimento de renovação e questionamento no campo da arte não apenas da figuração tradicional, mas também do abstracionismo geométrico em evidência até então (Giunta, 2001: 92). No interior desse sentimento de renovação, havia uma variedade de caminhos possíveis para a arte argentina. Nesse contexto, destacaram-se historicamente o Movimento Espartaco e o Movimento Informalista. Enquanto o primeiro respondia à uma tradição muralista de fundo social e foi longevo, o segundo atirou-se num impulso inicial e teve vida curta, ainda que tenha deixado consequências para o desenvolvimento da arte contemporânea local. No interior do Informalismo argentino, haviam propostas que iam da abstração lírica às colagens que remontavam a um ideário Dada (López Anaya, 2003). Durante aqueles anos e nos anteriores, artistas como Greco e Keneth Kemble já realizavam mostras individuais e desenvolviam interesses além da pintura e em ruptura com materiais tradicionais (López Anaya, 1998), (Figura 1).

Nesse sentido, quando Greco expôs em sua individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1958, ele vai intervir com uma "conferência - exposição" e ser considerado como um dos precursores da arte performática no Brasil. Também, ao retornar da estada de cerca de dois anos no Brasil e abrir a mostra "*9 artistas de San Pablo*", em Buenos Aires (García, 2010: 1000), Greco já pensava em um Informalismo mais estrutural do que formalista (Longoni,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Alberto Greco, Sem título, 1961, óleo e colagem sobre tela. 144 x 104 cm. Fonte: http://www.cvaa.com.ar/04ingles/02dossiers_en/informalismo_en/5_02_greco04.php

Figura 2 · Alberto Greco. Vivo-Dito nas ruas de Paris. Registo fotográfico de René Bertholo. Paris, França, 1962. Fonte: http://www.albertogreco.com/es/obras/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2004: 35). Quanto à espécie de informalismo que passa a professar e praticar, ela estava fortemente mesclada pelo cunho de intervir no quotidiano. O Greco intervencionista que já existia quando inscrevia "Greco Puto" em saunas públicas, se evidencia em todas as vezes em que anuncia seu falecimento, se torna inegável quando afixa cartazes pelas ruas de Buenos Aires com os dizeres de "Greco, o maior artista informalista vivo" e se torna memorável com o "Manifesto Vivo del Arte Dito", de 1962.

Os seus "vivo dito", que muitas vezes se resumiam a um efêmero círculo de giz riscado sobre a calçada (Figura 2), coroam sua defesa de uma ação direta da arte sobre o quotidiano e afirmam a vida do artista como o seu mais potente trabalho. Os cartazes e placas continuaram presentes, mas não como a impressão mecanizada de sua intervenção nos muros de Buenos Aires, ou seja, a materialidade do tipo de intervenção que propunha continuava a ser informalista. Os cartazes que demarcam pessoas, animais e paisagens como "Obras de Arte de Alberto Greco" são feitos à mão, com pedaços de papelão, madeira e tinta barata. O que demarca o sentido de tais placas são a sua assinatura, a sua presença e a sua atitude.

2. Um Acontecimento em Piedralaves

Um evento no qual podemos perceber todos esses elementos foi a passagem de Greco por Piedralaves. Em 1963, o artista se fixou por alguns meses num pequeno povoado espanhol. Durante sua estada, Greco desenvolveu uma intervenção interativa que fomentou a reunião de pessoas locais e parcerias. Para tal, utilizou como elemento de suporte um conjunto de rolos de papel higiênico que denomina "*Gran Rollo Manifiesto del Arte Vivo-Dito*" (Figura 3). Nesses rolos, havia anotações, rabiscos e desenhos, uma letra de tango, versos, e metros de papel deixados em branco para as intervenções de crianças locais. Não possuiríamos detalhes sobre essa experiência de compartilhamento e intervenção participativa, caso não ocorresse a fortuita passagem da fotógrafa Montserrat Santa María por Piedralaves, durante aquele verão. Em parceria com a fotógrafa, Greco propõe diversas ações públicas que espalham seu nome em placas e cartazes pelo povoado e Montserrat as registra. Dentre aquelas ações, um acontecimento se destaca. Eles retomam o "*Gran Rollo*" e o desenrolam pelas ruas (Figura 4 e 5). As fotografias documentam o processo interativo entre os moradores e o artista num acontecimento fora dos grandes centros, das disputas institucionais ou das expectativas de formas colaborativas em galerias ou museus.

Nessa proposição pouco planejada, impetuosa e com registros fotográficos como frutos do acaso, o "*vivo dito*" extraiu caminho para fazer a arte acontecer



Figura 3 · Alberto Greco. Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito, 2 fragmentos, Museu Reina Sofia, Barcelona. Fonte: https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-large-vivo-dito-art-manifesto-roll-2

publicamente. De fato, os "*vivo dito*" somente são possíveis quando fazem parte do quotidiano, quando acontecem nas relações entre pessoas e espaço público (Figura 6). No caso de Piedralaves, se percebe como a materialidade informalista jamais desaparece dos processos relacionais de Greco. O precário, o efêmero, o barato ou o descartado falam mais do dia-a-dia do que o projetado, o limpo, o caro ou o permanente. O informalismo de Greco permanece enquanto os seus "*vivo dito*" acontecem. Dois anos depois, Greco daria um fim para a sua existência-processo. Os seus "*vivo dito*" foram a dissolução de artista, arte e vida.

Para pensar o desenrolar daquele dia de 1963, uma aproximação entre as intervenções de Greco e o sentido conceitual de "acontecimento" como exposto por Deleuze — que posiciona acontecimento como o que diz respeito às relações temporais e subjetivações entre conjuntos de instantes — é um meio, entre outros, de reavaliar o poder performático do artista argentino. Sob esse eixo, uma sequência de instantes, como acontecimento, se dá a perceber no momento "entre" o que acontece e o já acontecido, o por vir. O "acontecimento" é um "incorporal", no sentido estóico (Deleuze, 2015: 6), ou seja, não pode ser reduzido à coisa ou à proposição. Para a percepção e as relações de tempo-espaço, o "acontecimento" se faz sentir, deixa marcas, nos feri e deve ser representado, sem ser a representação de algo (Deleuze, 2015: 151-152). O sentido de um acontecimento não pode ser apontado, pois reside no que acontece, quando acontece e deve ser "querido". Na proposição de desenrolar o "*Gran Rollo*", temos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 4 e 5 · Alberto Greco. Registro de Vivo-Dito por Montserrat Santamaría, Piedralaves, España, 1963. Serie de 30 piezas, firmadas y numeradas en lápiz en el reverso. Impresión en gelatina de plata. Medida aproximada de cada una 30 x 24 cm. Latin American and Caribbean Fund. Fonte: http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/piedralaves/index.htm

Figura 6 · Alberto Greco. Registro de Vivo-Dito por Montserrat Santamaría, Piedralaves, España, 1963. Serie de 30 piezas, firmadas y numeradas en lápiz en el reverso. Impresión en gelatina de plata. Medida aproximada de cada una 30 x 24 cm. Latin American and Caribbean Fund. Fonte: http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/piedralaves/index.htm

acesso aos vestígios desse sentido pelos registros fortuitos da lente de Montserrat . Suas fotografias agregam corpo à proposição e permitem uma leitura que indica uma característica essencial do conceito deleuziano, quando este filosófo diz que o acontecimento deve ser "querido", querer alguma coisa no que acontece. Sem dúvida, a intervenção de Greco trouxe uma provocação receptiva em Piedralaves.

Conclusão

Embora Andrea Giunta (2001: 181) demarque uma separação nítida entre a geração de artistas informalistas argentidos e a seguinte, dedicada ao *happening*, às novas mídias e aos conceitualismos, esse corte não deve ser tão seco. Naquele início de década de 1960, havia muitos artistas latino-americanos em Paris, em contato com o Novo Realismo e interessados em realizar ações efêmeras (Giunta, 2001: 193). Ainda que, numéricamente, a produção argentina de *happenings* não fosse alta, nomes significativos e a instauração de um largo debate sobre os seus sentidos já se fazia presente (Masotta, 2004: pp. 271-286). Greco se integra a tal debate e se firma, historicamente, como uma das mais sólidas pontes para se acessar as profundas transformações ocorridas na arte argentina dos anos 1960.

Não se trata apenas de uma continuidade entre as práticas informalistas e aquelas da *Nueva Figuración*, dos novos meios e conceitualistas. Sob o entendimento de "acontecimento", o informalismo de Greco, após sua virada para os "*vivo dito*", abarca aquilo que se apresenta aos corpos/pensamentos em proposições expressivas. Se algumas dessas proposições se fizeram com marcas efêmeras, como os círculos de giz nas calçadas e as pixações em saunas públicas, essas marcas se fazem ainda perceptíveis, como documentadas pela historicidade e pela visibilidade das fotografias.

Ainda, o acontecimento de Piedralaves não aponta somente para uma experiência performática do artista, mas para uma ação de subjetivação coletiva. Essa subjetivação está ligada à materialidade informalista de Greco, mas não apenas como continuidade do uso de objetos e materiais; o desenrolar do "*Gran Rollo*" foi uma proposição expressiva que, como "acontecimento", nos levou a compreender uma tarde qualquer, num pequeno povoado, em 1963.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Abreu, Simone Rocha de (2012). O Componente Abstrato da Nova Figuração Argentina: –Repercussões no Brasil. *Anais do XXXII Colóquio CBHA: Direções e Sentidos da História da Arte*. ISSN 2236-0719. Brasília: UNB/CBHA, 2012, p. 1928-1946. [Consult. 2019-12-01]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s7_simonerochaabreu.pdf>

Abreu, Simoni Rocha de (2013). *Um Olhar sobre as Produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral*. (Tese de doutorado. Orientação: Prof.ª Dr.ª Dilma de Melo e Silva). São Paulo: PROLAM-USP, 2013. [Consult. 2019-12-01]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-11012016-180146/publico/2013_SimoneRochaDeAbreu_VOrig.pdf>

García, María Amalia (2010). Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes comparativos. *Anais do XXX Colóquio do CBHA - Arte > Obra > Fluxos*. ISSN - 2236-0719. Rio de Janeiro/Petrópolis: CBHA, 2010, pp. 998-1004. [Consult. 2019-12-01]. Disponível em: < http://cbha.art.br/pdfs/_completo.pdf>

Giunta, Andrea (2001). *Vanguardía, Internacionalismo y Política: Arte Argentino en los Años Sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Longoni, Ana (2004). *Vanguardia y revolución: Ideas y prácticas artístico-políticas em Argentina de los años '60/'70*. Vol. 1. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. (orientador: Enrique Oteiza). Buenos Aires: Faculdad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

López Anaya, Jorge (1998). Kenneth Kemble: la gran ruptura. (texto para a mostra "*La Gran Ruptura*". Centro Recoleta, Buenos Aires, 11 de novembro a 13 de dezembro de 1998). 1998. [Consult. 2019-12-01]. Disponível em: <http://kennethkemble.com/index.php/publicaciones/54-la-gran-ruptura>.

López Anaya, Jorge (2003). *Informalismo en Argentina* [en línea]. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, agosto de 2003. [Consult. 2019-12-01] Disponível em: <http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/5_03_wells01.php>

Masotta, Oscar (2004). *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Adhasa, 2004.

Noé, Luis Felipe (1996). Alberto Greco, farsante y ángel liberador. Texto escrito em 1970 e publicado no *Catálogo da mostra Alberto Greco Un extravío de tres décadas*. Buenos Aires: C. C. Borges, mar, 1996. [Consult. 2019-12-01]. Disponível em: <https://arsomnibus.blogspot.com/2008/03/alberto-greco-farsante-y-ngel-liberador.html>

Pellejero, Eduardo (2011). Alberto Greco (obra fora de catálogo). Tradução de Susana Guerra. In: *Alegrar*. ISSN 18085148. nº 8, dez 2011, p. 1-14.

El objeto del dibujo y su experiencia, para Marco Moreira

The object of the drawing and its experience, for Marco Moreira

ANNE HEYVAERT*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual, profesora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Grupo de Investigación dx5. Circunvalación ao Campus Universitario, 36310 Vigo, Pontevedra, Espanha. E-mail: anneheyvaert@hotmail.com

Resumen: Aunque las obras de Marco Moreira no guardan las convenciones propias del medio del dibujo –saliendo del soporte tradicional del papel e invadiendo el espacio tridimensional y la experiencia temporal–, veremos como el artista elabora un discurso retórico plástico en torno a la experiencia del dibujar a partir de sus elementos y principios esenciales: herramienta y materialidad, gesto y proceso, tiempo y espacio, recepción. Analizaremos como desarrolla una argumentación visual de manera a implicar mejor al espectador, especialmente con sus máquinas de dibujar, y como sus últimas piezas manifiestan la complejidad de sus reflexiones que se fueron gestando desde la vida y la actividad en el taller, desplegando resultados encadenados a medida que las respuestas van generando nuevos enfoques.

Palabras clave: Marco Moreira / dibujo / campo ampliado / experiencia.

Abstract: *Although Marco Moreira's works do not adhere to the conventions of the medium of drawing — by leaving behind the traditional support of paper as well as invading three-dimensional space and temporal experience -, we will see how the artist elaborates a plastic rhetorical discourse around the experience of drawing from its essential elements and principles: tool and materiality, gesture and process, time and space, reception. We will analyse how he develops a visual argumentation so as to better involve the viewer, especially with his drawing machines, and how his last pieces show the complexity of his reflections, which have been brewing from the life and the activity in the workshop, demonstrating a chain of results as the responses generate new approaches.*

Keywords: *Marco Moreira / drawing / extended field / experience.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La mayoría de las obras de Marco Moreira (n. Favaios, Portugal, 1978) no llevan títulos, pero las entradas de los proyectos en su página web anuncian claramente su ámbito de acción y reflexión en torno al dibujo y la sistemática de su trabajo: *Maquinando o debuxo, Delineando, Drawing, Aldrabice*, *Graphite pencils*, *Girando em torno dos mesmos eixos vezes sem fim*...; aunque sus obras no guardan las convenciones propias de la disciplina, saliendo del soporte tradicional del papel e invadiendo el espacio tridimensional y la experiencia temporal.

Es significativo observar como las prácticas artísticas y especulaciones teóricas de los artistas que trabajan en "campos ampliados" de las disciplinas tradicionales giran a menudo alrededor de sus características fundacionales –materialidad, proceso, intencionalidad–. Tal como precisa Almudena Fernández, en el caso de la pintura:

> *Con la dilución de los géneros se pone en evidencia que las nociones paradigmáticas que definían específicamente la categoría de pintura desembocaban en un proceso complejo de construcción cultural forjado en convenciones ideológicas, técnicas, estéticas, perceptivas, procesuales o matéricas que se fueron asentando a lo largo del tiempo.* (Fernández, 2015:15)

Las rupturas iniciadas con las vanguardias del s.XX, obligaron al dibujo, al igual que a la pintura y la escultura, al cuestionar estas convenciones, "a redefinirse en nuevos aspectos formales y conceptuales (...). Y esta redefinición pasó, sin duda, por un reencuentro con su esencia" (Horcajada-Torrego, 2012:70).

> *Estoy involucrado en una especie de proceso reductor con el que trato de encontrar imágenes que estén más y más cercanas al límite,* (...) *quiero lograr una afirmación absoluta o final, poner fin al proceso, vencer el tiempo* (...) *reflejar el deseo de salir tomando pasos lógicos.* (Robert Morris a John Cage, 1961)

1. El lápiz pensante (medio y objeto)

Si pensamos en el dibujo, el primer instrumento que nos viene a la cabeza es un simple lápiz de grafito; herramienta básica para esbozar o detallar imágenes, formas e ideas. En las obras de Marco Moreira, el lápiz es un recurso constante que pasa, según las obras, de su función de herramienta, a material de la obra misma, sin perder nunca su valor simbólico. *The medium is (also) the message* (Guerra, 2015).

La reflexión sobre la disciplina está aquí revelada por el objeto-médium más sencillo y precario; entendiendo que la precariedad y la facilidad del medio suponen una mayor agilidad mental y de realización, con "la multiplicidad de posibilidades que puede tener lo más cotidiano y lo más cercano", precisa Carlos Miranda (2018).

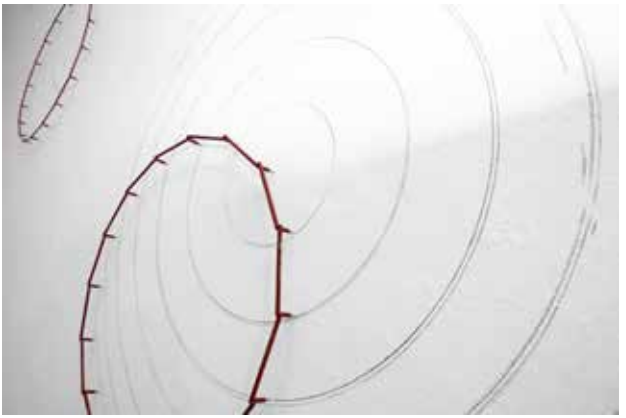
De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Marco Moreira, *Sin título* (6 lápices de grafito, 16 x 16 x 16 cm), 2014. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.
Figura 2 · Marco Moreira, *Sin título* (lápices y dibujo sobre pared #8, dimensiones variables), 2017. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



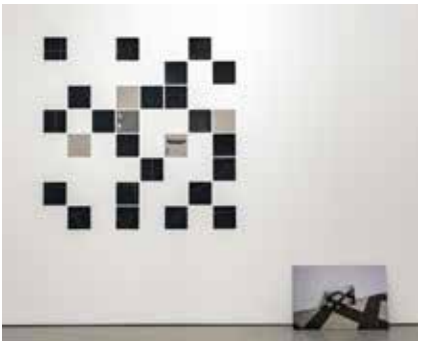




Figura 3 · Marco Moreira, *Sin título* (lápices y dibujo sobre pared #2, dimensiones variables), 2015. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.
Figura 4 · Marco Moreira, *Aldrabice* (grafito sobre papel, cartón y pared, acero, llave, clavos, 143,5 x 143,5 cm) y *Back to work after a break* (impresión fotográfica sobre Dibon, 46,3 x 69,4 cm), 2018. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.
Figura 5 · Marco Moreira, *Sin título* (10 impresiones fotográficas dobladas, cartón, manilla y cerradura de acero, 235,3 x 91,8 cm), 2018. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En la obra "What you see is what you see and what you saw is what you saw and what you see is what you saw and what you saw is what you will see" (2018), Marco recorta unas hojas de papel cubiertas de grafito en una serie de marcos decrecientes, cuya medida está determina por la del ancho de un lápiz. Esta pieza es un guiño referencial a la obra de Frank Stella: «What you see is what you get» (1966), cuyos trazados sistemáticos retoman el ancho de diferentes tamaños de brochas. Estas obras cuestionan, reanimando la relación ancestral del trazo con el pensamiento, las posibilidades básicas y formales de la herramienta.

Cuando Marco utiliza el lapicero (para trazar simples líneas directamente o por medio de sus máquinas o para rellenar mecánicamente superficies monocromas) quiere resaltar también sus cualidades perceptivas: trazos rigurosos, brillo del grafito y variaciones de grises. Cabe recordar que Marco se benefició de una residencia en la Fábrica Portuguesa de Lápis, Viarco, en 2012. El objeto lápiz, por su parte, le permite elaborar objetos de formas geométricas con lapiceros recortados, como dibujos espaciales muy poéticos precisamente por su carga simbólica. (Figura 1)

En otra ocasión, Marco reúne las dos posibilidades, combinando dibujos, en forma de recuadros trazados sobre el muro, junto a la mismas formas tridimensionales realizadas uniendo lápices entre sí. Los recuadros delimitan unos espacios vacíos, a modo de unos marcos que podrían aludir a la hoja en blanco, a obras potenciales. (2017) (Figura 2)

"Un dibujo es siempre una interrogación sobre su propia posibilidad", pretendía Jacques Derrida.

2. Proceso y repetición, como la vida misma

Muchas de las composiciones de M. Moreira pretenden señalar el tiempo de ejecución, el acto mismo y su reiteración. "Podría ser que el acto de dibujar postmoderno, íntimamente relacionado con el proceso y su demora, se haya trasformado hoy en una forma de resistencia" (Horcajada, 2012:38), frente a la inmaterialidad y la velocidad de los procesos digitales. Precisión y monotonía de los gestos repetidos aportan consistencia morfológica al tiempo y empatía física con las formas.

"Girando em torno dos mesmos eixos vezes sem fim..." es el título de una de las exposiciones de M. Moreira, 2015, donde presenta diferentes máquinas de dibujar. Estos artilugios, con sus protocolos bien definidos, resaltan esta relación entre la propuesta y el resultado, pero también entre el tiempo, la acción y el movimiento (corporal o mecánico) durante el proceso. (Figura 3)

El trazado resultante no es el fin, si no el valor fenomenológico y experiencial

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

del acto de dibujar, donde la acción es eco de una vivencia posible que se desarrolla en la repetición y el automatismo, como en la vida misma. En la ponencia "Arte como vitalidad esencial" Marco Moreira teoriza, apoyándose sobre unos textos de Álvaro de Campos, sobre esta relación del arte con la vida desde la intensidad de las fuerzas de integración y desintegración en toda actividad: "Lo que me interesa pensar es el dibujo como actividad, esta que es vida y, a su vez, poder añadir, según Álvaro de Campos, la actividad como intensidad de vida (o vitalidad)." (Moreira, 2019)

> *Cuando un artista está en su estudio trabajando en sus proyectos, sus actividades van a implicar siempre una acción sobre las cosas, una transformación de la materia, y su relación con el espacio, sea únicamente haciendo garabatos en un papel, (...) sus movimientos dejaran a través de sus gestos un rastro, una huella, una marca, un vestigio de su presencia y de su hacer, de su vivir.* (...) *cualquier objeto que salga del estudio, sea bidimensional o tridimensional, existe esencialmente porque es un objeto dibujado* (...), *consecuencia natural de la relación del artista con las cosas del taller, que lo define en una existencia, como ser que vive y experimenta el mundo*. (Moreira, 2019)

3. Artificio en el taller

Siguiendo esa lógica, Marco Moreira decide, durante una residencia en la Térmica de Málaga (2018), apropiarse de unos elementos de su taller, propios de todo espacio arquitectónico como la puerta y el suelo. Al observar que las medidas de la placa de la manilla de la puerta de entrada coincide con las de las baldosas del suelo, el artista desarrolla unos complejos juegos plásticos en torno a la placa original de la puerta, replicando las partes con cartón, el color y el brillo del aluminio con mina de grafito, además de registrar las baldosas y sus intersecciones con la técnica del *frottage*. Este conjunto se titula "*Aldrabice*" (engaño, artificio); Marco reflexiona aquí sobre el dibujo como medio para recoger y representar una realidad, en tanto que usurpación en la semejanza. (Figura 4)

La obra "*Back to work after a break*" reincide en engañarnos, esta vez con una doble fotografía, una de las cuales apoyada en el suelo semeja ser un espejo; aunque al observar con más atención, distinguimos la abertura de una puerta, la del estudio (por donde vuelve precisamente el artista a su trabajo). La misma puerta da pie a otra obra, recreada a escala con un entramado de impresiones fotográficas, marcadas por unos pliegues. Las marcas forman una retícula de direcciones oblicuas que prolongan el registro de las intersecciones entre las baldosas, visibles en la falsa placa de la manilla. Las técnicas de plegado y de *frottage* aluden al carácter inmediato del gesto, ampliando las posibilidades perceptivas del dibujo. (Figura 5)

En esta serie se manifiestan la riqueza y la complejidad de las reflexiones de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Marco Moreira, *Sin título* (madera, bolas de grafito, papel, 71 x 50 x 5,5 cm), 2012. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.
Figura 7 · Marco Moreira, *Sin título*, Maquina de dibujar #2 (madera, acero, nylon, plomo, lápiz, papel, neumáticos, reproductor de audio), 2019. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Marco Moreira que van desplegando y entrelazando resultados encadenados con sus diferentes capas de sentidos. "La lógica del absurdo cotidiano da paso a otro universo mucho más complejo, donde la eficacia de los objetos no responde a su funcionalidad, si no, a su concepción física y simbólica" apunta Sara Donoso (Donoso, 2019:20)

Consideración final. "*Mi trabajo, considera tu percepción de ver*"

Los recursos utilizados por Marco Moreira son conformes a toda buena argumentación discursiva, se apoyan sobre una estética concisa y elocuente, con connotaciones de naturaleza minimalista (economía de medios, rigor geométrico, pautas y protocolos) y el uso de figuras retóricas como la alegoría o la metáfora, a menudo acompañadas de un discreto humor, que favorecen sin duda la implicación sensible, emotiva y especulativa del espectador. "*O meu fazer, cogita a tua percepção de ver*" es le título de una recién exposición en Módulo, Centro Difusor de Arte, Lisboa, 2019.

Pero es con sus diferentes "máquinas de dibujo" que Marco apela directamente a la participación del público; aunque sea solamente en su "posibilidad", pues no siempre está permitido tocar y manipular los artilugios en los espacios expositivos; sin embargo el espectador presiente esta acción necesaria al uso de toda máquina, que pretende simular la experiencia fenomenológica del dibujo.

Una de sus primeras máquinas en forma de cajón de madera (2012) retoma un clásico juego de paciencia, sustituyendo las bolas de acero por bolas de grafito, las cuales van trazando mapas aleatorios sobre el fondo de papel. (Figura 6) Guardando relación con esta pieza, la obra presentada en la Bienal de Coruche (2019) complica el juego y el sentido, al emplear como material una clásica mesa de trabajo de diseño portugués, de José Espinho (1970) que el artista usó previamente para concebir y diseñar el mismo cubo-máquina. Cuando sus puertas laterales se abren, simples mecanismos trazan unos dibujos en forma de garabatos aleatorios, a la vez que se escucha el sonido grabado en la carpintería durante la producción de la pieza. Este trabajo invita a percibir las diferentes fases de la obra, desde su ideación, su fabricación y su función. (Figura 7)

> *En mi práctica de trabajo, me fui dando cuenta que invitar al público a interactuar de una forma activa en la construcción y, o desconstrucción de la obra, permitía crear una relación interactiva (artista, público), pero también, crear un alargamiento del proceso del taller hasta la galería o sala de exposición; indeterminando de alguna manera el autor de la obra y a través de la interactividad incorporando dentro de este mismo proceso/duración, al artista, la obra y su público como elementos fundamentales que en común se desarrollan culturalmente*. (Moreira, 2019)

Las máquinas de dibujar posibilitan esa relación interactiva y, al igual que las demás obras de Marco Moreira, permiten compartir una idea del dibujo sin duda ancestral que, en su fusión del pensamiento con el cuerpo, evoca una relación esencial del ser con el mundo, y la vida. La emancipación de las convenciones formales de la disciplina refuerzan sin embargo una aproximación a la experiencia del dibujo en su sentido más elemental, más primario.

Referências

Campos, Álvaro (2007), *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção*, a propósito de Marco Moreira en Lisboa, Editorial Nova Ática, ISBN. 978-972-617-206-2

Derrida, Jacques (2013), *Penser à ne pas voir*. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004, Editions de la Difference, ISBN. 978-272-912-053-5

Donoso, Sara (2019), "A lóxica do debuxo desde as súas fronteiras". En el catálogo *Maquinando o Debuxo* de Marco Moreira, Sala Normal, Servizo de Publicacións da UDC, A Coruña, ISBN. 978-84-9749-740-4

Fernández Fariña, Almudena (2005), "Mais Pintura" en *Arte +Pintura*,, Santiago de Compostela, ISBN. 978-84-92923-62-5

Guerra, Raquel (2016), *The medium is (also) the message*, a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. Arte & Negócios, Responsabilidade Social, ISBN. 978-989-20-4637

Horcajada González, Ricardo; Torrego Graña, Joaquín Francisco (2012), *Estrategias gráficas contemporáneas*, Cuadernos de Bellas Artes/03, 2012, p. 19-20, ISBN. 978-84-940111-4-6

Moreira, Marco (2019), "Arte como vitalidad esencial", Congreso *IV International Performance Art Conference, Fugas e Interferencias*, Universidade de Vigo.

Miranda, Carlos (2018), "Seis "agentes provocadores" y una casa de cartón pueden hacer que veamos las cosas de manera diferente", a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. *Creadores 2018*, Málaga, La Térmica, ISBN. 978-84-77457-01-5

Monteiro, Simão (2018), "Arte e Vida: uma visão criativa", a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. *Tábula Plena* de Marco Moreira, Novos Artistas, Fundação Bienal de Cerveira, ISBN. 978-989-98515-4-2

Robert Morris and Bob Morris (1997) "Letters to John Cage", The MIT Branden Joseph en *October, vol 81*.

http://www.marcomoreira.pt

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Manuel Rosa: a Sombra de uma Secreta Luz

Manuel Rosa: the Shadow of a Secret Light

ANTÓNIO FERNANDO SILVA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Artista Plástico.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Porto | InED — Centro de Investigação & Inovação em Educação. R. Dr. Roberto Frias 602, 4200-465 Porto.

Resumo: Uma aproximação à arte de Manuel Rosa implica uma predisposição para vencer uma longa espera, de modo a trespassar o tempo e a cortina de silêncio que a envolve. A espera pode ser longa, mas vale a pena, sempre que o artista se predispõe a expor uma arte que se distingue pela delicada interioridade, quieta melancolia e depurada forma, convidando-nos a meditar sobre o essencial.

Palavras chave: tempo / memória / silêncio luz-sombra.

Abstract: *An approach to Manuel Rosa's art implies a predisposition to overcome a long wait in order to pierce time and the curtain of silence that surrounds it. The wait may be long, but it is worth it, whenever the artist predisposes himself to exhibit an art that is distinguished by its delicate interiority, quiet melancholy and refined form, inviting us to meditate on the essentials.*

Keywords: *time / memory / silence light-shadow.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Uma aproximação à arte de Manuel Rosa implica uma predisposição para vencer uma demorada espera, de modo a trespassar o tempo e a cortina de silêncio que a envolve. A espera pode ser longa, mas vale a pena, sempre que o artista se predispõe a expor uma arte que se distingue pela delicada interioridade, quieta melancolia e depurada forma, que nos convida a meditar sobre o essencial.

No Alentejo de memória megalítica, Horta das Pedras foi lugar de bom augúrio onde nasceu Manuel Rosa.

Depois de realizar discretamente a sua formação na ESBAL (1978), surpreendido por uma reprodução do *D. Sebastião*, de Cutileiro, ruma a Lagos, para conhecer o *mestre*, com quem trabalhará e que será decisivo na sua formação.

A sua obra afirma-se e afirma o surto de escultura nos anos 80, carregando e instalando uma poética que se faz entre referências literárias e plásticas, interrogando o humano e seus limites tornando-se, gradualmente, mais rara em favor do trabalho que realiza enquanto editor.

Cria, desde o começo, uma escultura enigmática, convocando destroços e memória. Trata-se de uma arte que se posiciona entre uma quietude ansiosa e o silêncio à beira do grito, através de um "encantatório modo de reflectir a condição humana no seu absurdo ou, um pouco mais longe, na sua relação com aquilo que a transcende". (Almeida, 1987) Nela se inscrevem memórias primordiais, com referências a um universo mítico colectivo, manifestando uma pessoal reflexão.

Ao longo do tempo e contra o tempo

Na primeira exposição individual, realizada na galeria Módulo, em 1984, fez-se imediatamente notar, ao apresentar uma instalação, composta por nove figuras talhadas em calcário branco. Sobre elas Manuel Hermínio Monteiro escreveu que, contrariamente a Miguel Ângelo, *Manuel Rosa indica o silêncio às nove esculturas: nove homens, de pé, todos acompanhados de um cão, excepto um. Postos em círculo organizam um anel de silêncio que faz transbordar das suas faces inclinadas o Tempo mais antigo*. (Monteiro, 1984)

Uma cabeça descaída deixa o olhar repousar no chão e as mãos que guardam o peito revelam que estas figuras podem aguardar toda a eternidade sem desesperar. São *respondedores* à espera de chamamento. Formalmente lembram a escultura do Antigo Egipto particularmente os *chaouabtis* ou respondedores, pequenas estátuas que acompanhavam, no Antigo Egipto, os imperfeitamente chegados à morte. O modo de trabalhar os blocos de pedra, a posição hierática, os braços colados ao peito e o cão que repousa aos pés das figuras,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

lembra Anúbis, deus do enterramento e do embalsamento com cabeça de chacal, senhor de necrópoles, [que] *tem o seu santuário em Cynopolis, cidade dos cães e dos filósofos; ambos, cães e filósofos, símbolo da errância que perdura até ao vale da imortalidade.* (Jorge, 1987, p. 86) Ou, recordando Orfeu, argonauta que também visitou o Egipto e que, com a sua lira, domava as feras que se estendiam a seus pés.

Ao Egipto associamos tempo e morte e, de novo, Manuel Hermínio Monteiro escreveu:

> (...) *se o tempo, empurrado pelo manto da morte,* (...) *fizer tombar* [estas estátuas, elas] *ficarão hirtas e actuais descansando:* (...) *Ficarão como a nobreza que vi esculpida e exposta sobre os seus túmulos pelas catedrais da Europa, com uma espada nas mãos e um livro aberto por travesseira. Ad æternam, ainda verticais em relação à morte que, como é sabido é Negra e propaga-se pelas cidades nocturnas e ruidosamente com gadanha e a pé. Parafraseando Pascoaes, quanto maior é a escuridão, maior é a luz.* (Monteiro, 1984)

Escultura enigmática que se abre para um mundo desconhecido e metafísico através de um "encantatório modo de reflectir a condição humana no seu absurdo ou, um pouco mais longe, na sua relação com aquilo que a transcende" (Almeida, 1987) numa quietude ansiosa e num silêncio à beira do grito.

Após 1987 intensifica valores plásticos e de invenção formal, adquirindo a sua temática uma maior densidade, como resultado da abordagem que faz a partir da associação de blocos de pedra cortados mecânicamente.

A figura humana retira-se da sua escultura e a sua atenção centra-se, agora, sobre objectos simbólicos e arquetípicos como o barco e a casa, afirmando antagonicamente, com essa ausência, a presença humana.

O barco, aparelho de transporte, de mudança e símbolo da viagem, é igualmente elemento de regresso e religação à terra. Metaforicamente representa a vida-viagem mas, igualmente, a última viagem na barca de Caronte para atravessar o Estige. Última viagem para a última morada.

Novamente a memória do Egipto, onde a barca solar, transportando o morto nas cerimónias fúnebres, tem lugar de honra.

A casa é outra dessas figuras-objecto. Lugar de estabilidade que instaura um mundo, a casa habitada designa-se *fogo*. Assim são as casas de Manuel Rosa. Casa e fogo, casa-forno, sendo também igloo.

Uma poética de transmutação atravessa estas obras conciliando opostos contraditórios, evocando o fogo e o gelo, recursos essenciais ao crescimento e à formação, à cristalização ou destruição dos corpos.

Numa linguagem escultórica distinta, explora jogos de luz e de volume,

pondo em confronto duas circunstâncias essenciais da existência: a passagem e a permanência.

Situadas numa zona enigmática de espaço e tempo, de indecifração e perenidade, as obras de Manuel Rosa reúnem uma forte carga simbólica que cultiva constantemente binómios antitéticos: positivo-negativo, luz-escuridão, fogo-gelo, água-terra, transitório-perpétuo, morte-vida.

Este confronto não impede, contudo, que o seu trabalho apresente uma sólida unidade formal.

Tecnicamente é possível verificar que os fornos-igloos, revisitam e recompõem modelos rudimentares do artesanato popular, como formas que, apropriadas, servem a escultura, cruzando, por vezes, o *Ready-Made* com um fazer oficinal que dá corpo às suas obras. Nalguns casos Manuel Rosa usa mesmo peças do artesanato popular, pintando o barro de branco.

São deste período as obras com que é laureado no *Prémio Jovem Escultura Unicer*, em 1988, (Forno-igloo) e as que, no ano seguinte, leva à Bienal de S. Paulo (Barcos e Fornos).

Nos anos 90 Manuel Rosa apresenta alterações na sua pesquisa formal. Dá uma atenção delicada a pequenos objectos do quotidiano — pegas, puxadores, espirais. A luz continua a assumir grande importância, acrescentando novas dimensões à escultura, através das sombras que projecta, ou criando pequenos mundos, fechados dentro de campânulas de vidro, fazendo da sombra, da luz e dos seus reflexos, também escultura que se instala na intemporalidade, mantendo, simultaneamente, uma forte ligação à terra, aos materiais e ao espírito do lugar, numa relação de equilíbrio entre o corpóreo e o cósmico.

Nas segundas *Jornadas de Arte Contemporânea*, em 1993, no Porto, apresenta uma instalação nas furnas do edifício da Alfândega, transformando-as num "espaço de meditação grave ou mesmo fúnebre". (Pomar, 1993)

Num espaço obscuro instala nove sarcófagos negros, construídos em resina de poliester e cobertos de carvão mineral, encostados às colunas de pedra. Estes só se tornam visíveis quando se percorre gradualmente o espaço. Os extremos das alas estão transformados em oblíquos depósitos de sal que, fortemente iluminados, ofuscam o olhar, contrastando com o negro dos sarcófagos.

De novo um jogo de opostos. Recorrente, o tema da sombra e da luz mostra aqui que, num frágil momento de tempo, a luz é escuridão e, voltando a parafrasear Pascoaes, "quanto maior é a escuridão, maior é a luz."

Assim, os jogos de opostos sucedem-se no tempo ciclicamente: à vida sucede a morte, forma de regeneração da própria vida.

Nesta análise é inevitável constatar que os materiais usados transportam

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

cargas simbólicas ancestrais. O sal, sabe-se, é essencial à vida. Foi moeda que pagava trabalho ainda lembrado na palavra salário. Substância primordial, o sal do baptismo é símbolo do alimento espiritual e da incorruptibilidade que o uso na conservação dos alimentos confirma. Cristal que preserva da corrupção simboliza, assim, a permanência e a eternidade e também dá à cor branca essa simbologia de pureza. Por isso foram as filhas de Loth transformadas em estátuas de sal.

Para os alquimistas é a base de tudo o que toma forma e para os filósofos é fecundador do espírito.

Árabes, Gregos e também Romanos fizeram dele símbolo de amizade e de hospitalidade. Juntamente com o pão que se parte é símbolo de palavra dada.

No Japão, elemento essencial do culto, é usado como purificador, protector contra o mal. Utiliza-se à frente da casa, ou aspergido no regresso de uma cerimónia funerária.

O banho de mar é, ainda, uma forma de purificação tradicional, mesmo numa vida que hoje esquece rituais.

Por sua vez o carvão mineral, a hulha, ao resultar da fossilização de matérias vegetais, sofre uma transmutação. Pelo facto de ser retirado das entranhas da mãe-terra, coloca-o numa linha de simbologia de morte-ressurreição.

Negro que dá luz — era usado para fabricar gás de iluminação e, por ser combustível, possibilita o fogo essencial à vida.

Se estas leituras podem afastar-se das intenções primeiras do autor, a obra constrói por si um equilíbrio que faz o acerto entre o conceptual, o processo de trabalho e os materiais.

Se é notória a oposição Luz/Vida ao Negro/Morte, é possível também perceber que as oposições com que Manuel Rosa joga frequentemente se podem transformar em complementaridades. Assim, no limite da sua pureza, o negro carvão transforma-se em reluzente diamante.

A sua exposição na Galeria Porta 33, no Funchal, em 1996, opera uma *síntese feliz de anteriores componentes da obra do autor e* [é mais uma vez um] *momento de forte afirmação*. (Melo, 1996)

Três salas, três instalações. Na primeira sala apresenta um monte de areia de fundição, usada e negra. Desse monte, informe, emergem corpos voltados de costas, que foram moldados directamente na areia.

Manuel Rosa recorre aqui a um princípio de moldagem elementar, que convoca directamente as esculturas de areia e consequentemente a sua efemeridade. Põe à prova uma noção de escultura que foi, durante séculos, uma forma de eternizar o efémero. Assim, a obra ganha existência através do molde e da

areia, habitualmente elementos mediadores e não materiais da escultura. É o processo oficinal que se assume obra, cujo resultado é um trabalho realizado através da razão do material, sendo aqui a escultura um *modo de evocação da ideia — molde ou sombra — de formas*. (Melo, 1996)

O corpo que surge é um resíduo do corpo que foi.

> *São escórias queimadas tocas ao negro. Com seus anéis de chumbo é a agre carne humana. Como brilham violentamente as cicatrizes.*
> *Tão fundo.* (Helder, 1994, p. 24)

O que permanece é o lugar que esse corpo definiu devolvido pelo molde e este é "concebido a partir do que não é corpo, do que fica fora do corpo." (Silva, 1997)

A segunda instalação é composta por sete carros de mão cheios, também, de areia de fundição amarela, ainda não utilizada. Cada carro apresenta uma cabeça, igualmente moldada, voltada com o rosto para baixo, afundando na terra o olhar.

Nestas duas obras revela-se a dimensão oficinal e metafísica do trabalho de Manuel Rosa que aqui expõe gestos que dão corpo a esse processo. A areia, que tomou forma pela acção do molde, carrega em si a certeza da erosão que o tempo trará. Quando tal acontecer será o regresso ao informe, a areia será areia, o pó será pó.

É possível ver aqui uma encenação do *grande drama de qualquer corpo,* [que] *é o seu regresso à terra* (...)*, a fusão com o elemento primitivo. A derradeira indiferenciação. A última ausência. Como se ao corpo só fosse permitido um lapso efémero da existência. Uma curta presença*. (Silva, 1997) Ou a possibilidade da mesma matéria se metamorfosear noutra forma. Um outro modo de eternidade conferido pela possibilidade de eterno retorno ao estado primordial.

Nesta exposição mostrou ainda pequenos objectos que fundem a sua forma com configurações familiares e íntimas da mão, aparentadas com pegas. Estas formas-fronteira instaladas no limite do que é ainda escultura não se dirigem à mão, mas ao olhar. O jogo que a luz com elas faz, atribui às sombras lugar de obra. Um qualquer corpo precisa da sua sombra para não ser um fantasma.

Nesta viagem pela obra de Manuel Rosa, a exposição realizada na Galeria Pedro Oliveira, no Porto, em 1998, volta a surpreender através de diferentes sínteses que faz a partir de preocupações anteriores.

Apresenta um conjunto de talhas antropomorfizadas, tomando o barro como material. Formas inquietantes, imóveis no tempo e que questionam a sua função enquanto *esperam o sopro de Deus*. (Monteiro, 1998)

Manuel Rosa convoca "o lado mais positivo do novo [que] é o de responder a um desejo antigo", (Valéry, 1994, p. 22) com formas familiares e de forte carga

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

simbólica. Desta vez talhas em barro, um material primordial para objectos primordiais, para funções primordiais.

Sobre a arte da olaria Lévy-Strauss afirma que "é provavelmente aquela em que a passagem [à matéria] se realiza de modo mais directo. O oleiro ao impôr uma forma a uma matéria (...) ao arrancá-la ao campo ilimitado dos possíveis", torna-se demiurgo. (Lévy-Strauss, 1987, p. 175)

O vaso é, assim, uma restrição de matéria que restringe as matérias nele contidas. Desta forma a antropomorfização dos vasos é molde que antropomorfiza as substâncias nele encerradas.

O barro extraído da terra, modelado e cozido, torna-se continente que recebe como conteúdo alimentos, também provenientes da terra, que serão ingeridos pelo corpo. Tornam-se, assim, uma unidade orgânica que são simultaneamente matéria e forma.

Manuel Hermínio Monteiro afirma que

> *o continente, a talha antropomorfizada consolida, funde e carrega simbolicamente de energia o seu interior, potencializando o seu conteúdo como significante, a sua obscuridade, o seu sangue oculto, o seu segredo íntimo. Quer dizer: o vazio foi definitivamente expulso do seu interior. Através do gesto do artista, é esse mesmo interior que está a ser tocado e esculpido.* (Monteiro, 1998)

Abre, no entanto, uma porta para um "um discurso da despersonalização ou da desumanização do corpo (...) da massificação, (...) da anulação sistemática até ao objecto e, principalmente, até ao vazio", contrapondo que se trata, no entanto, de "uma arte de alquimia artesanal que aqui se mostra." (Monteiro, 1998)

Formalmente, estes são o inverso dos vasos canopos egípcios, que serviam para conservar as entranhas removidas aos corpos a mumificar.

Sem tampa, abrem-se para o plano celeste. É o vaso que se antropomorfiza, mas agora é corpo sem órgãos e o seu conteúdo é, simultaneamente, alimento e corpo.

Novamente Manuel Rosa transforma opostos em complementares, colocando-se e colocando-nos diante destes *duplos negativos*, em que nos podemos ver.

Conclusão

No seu regresso às exposições (*Clareira*, 2018 na SNBA e em 2019 no CIACJG) retoma, reconfigura, elipticamente, questões antigas. A estratégia expositiva para apresentação das suas obras, através de diferentes associações resultam em esculturas- instalações que ocupam, conquistam e extrapolam o espaço que as contém. Mais que órgãos individualizados num corpo, a montagem confere-lhes nova unidade.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Manuel Rosa. Sem Título. 2018. Barro cozido e gesso. 181 x 92 x 92 cm Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.
Figura 2 · Manuel Rosa. Sem Título. 2018. Gesso. C. 30 x 100 x 100 cm. Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Manuel Rosa. Sem Título. 1996. Instalação com areia de fundição. C. 85x180x480cm. Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.

A figura humana reaparece numa relação antropológica, mais enfática com a *Vanitas*. Quando coloca cabeças e caveiras sobre taças ou sobre talhas, estes são mais que objectos-dispositivos para delimitarem campos e definirem espaço para uma existência física. Funcionam como elementos de suspensão formando uma *Clareira*. Ao abrir um campo, uma clareira também o limita. Deste modo o olhar, num espaço simultaneamente aberto e confinado, como é o de uma clareira, é impelido para o alto. Assim, estes são objectos de vida sem, contudo, esquecerem a morte e Manuel Rosa dedica-se a reconstruir o espanto diante do mundo, através de uma escultura, cujo trabalho se realiza através da razão do material, afirmando de modo poético o mundo. E esta libertação poética, porque mais verdadeira, é uma forma de se libertar do tempo, cumprindo o desígnio de dispor a sua arte ao longo do tempo e contra o tempo.

Referências

Almeida, B. P. d., 1987. Arco 87 Quatro Artistas Portugueses. *JL Jornal de Letras Artes e Idéias*, 23 Fevereiro, Volume 242.

Helder, H., 1994. *Do Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Jorge, J. M. F., 1987. *Um Quarto Cheio de Espelhos*. Lisboa: Quetzal.

José Tolentino de Mendonça, M. C. C. N. F., 2018. *Clareira - Escultura 1984-2018 Manuel Rosa*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Sistema Solar / Documenta.

Lévy-Strauss, C., 1987. *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.

Melo, A., 1996. *Expresso Cartaz*, 19 Outubro.

Monteiro, M. H., 1984. Mistério em 9 silêncios. *JL Jornal de Letras Artes e Idéias*, 4 Dezembro, Volume n.º 126.

Monteiro, M. H., 1998. *À espera do Sopro de Deus*. Ponte-de-Sor: Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian.

Pomar, A., 1993. Os Lugares da Arte. *Expresso Revista*, 13 Novembro.

Silva, P. C. e., 1997. *Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*. Fundição de Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras.

Valéry, P., 1994. *Apontamentos. Arte, Literatura, política & Outros*. Lisboa: Pergaminho.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Entre realidade e ilusão: Baldassare Peruzzi e o trompe l'óeil da Salla das Perpectivas da Villa Farnesina em Roma

Between reality and illusion: Baldassare Peruzzi and the trompe l'óeil of the Salla of the Perspectives at Villa Farnesina, Rome

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O presente texto centraliza-se na análise perspéctica e na geometria do *trompe l'óeil* ensaiado por Baldassare Peruzzi na Sala das Perspectivas da Villa Farnesina em Roma. Para tal recorremos a uma restituição perspéctica da pintura com o auxílio da fotografia, da perspectiva linear e da geometria da sala que ancora as pinturas ilusionistas. Na eficácia dos efeitos ópticos enganadores destes frescos ensaiados por Peruzzi, que dilatam ou expandem o espaço real através de uma simulação e ilusão óptica, pensamos que tenha sido aplicada pelo autor a sua regra perspéctica, servindo-se do auxílio do ponto

Abstract: *The present text focuses on the perspective analysis and geometry of the Baldassare Peruzzi trompe l'óeil that was tested by him in the Villa Farnesina, Rome, more particularly in the known Perspective Room. For this we resorted with a perspective restitution of the painting with the help of photography, the linear perspective and the geometry of the room that anchors the illusionist paintings. In the effectiveness of the misleading optical effects of these Peruzzi-tested frescoes that dilate or expand the real space through simulation and optical illusion, we think that his perceptual rule has been applied by the author, using the main point and the two distance*

principal e dos pontos de distância da perspectiva que sinalizam a distância de visão. Esta regra, também conhecida de Sebastiano Serlio e que corresponde à segunda regra descrita por Vignolla nos seus escritos, é testemunhada mais tardiamente em 1583 por Egnatio Danti que refere a sua aplicação por parte de Peruzzi, mais especificamente na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole* editada em Roma por Francesco Zanneti.
Palavras chave: Geometria / Perspectiva Linear / Fotografia / Trompe L'Oeil / Restituição perspéctica.

points from perspective that signal the viewing distance. This rule, also known as Sebastiano Serlio and which corresponds to the second rule described by Vignolla in his writings, is later, in 1583, described by Egnatio Danti in his work Due Regole della Prospettiva Practice by Giacomo Barozzi of Vignole, Rome, Francesco Zanneti.
Keywords: *Geometry / Linear Perspective / Photography / Trompe L'Oeil / Perspective Restitution.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Baldassare Peruzzi, pintor e arquitecto, nasceu na localidade de Ancaiano próxima da cidade de Siena, na província da Toscânia, no ano de 7 de Março de 1481 e faleceu em Roma no ano de 1536. Trabalhou com Donato Bramante, com o divino Rafael Sanzio e com Giulliano de Sangallo nas obras de São Pedro do Vaticano. De entre várias obras realizadas pelo autor, centramo-nos, no presente artigo, na construção do *trompe l'óeil* perspéctico da conhecida Sala das Perspectivas na Villa Farnesina em Roma, c.1518-1519. Nesta obra pictórica, em estreita relação com a arquitectura da sala envolvente que a suporta, Peruzzi de forma notável consegue, a partir de determinados pontos de vista, criar uma ponte na leitura da ilusão de óptica que se observa bem na passagem da arquitectura real da sala para a arquitectura ilusória pintada nas paredes da mesma, criando e interligando de forma ilusória esses dois mundos, o real e o fictício. Para tal contribuem a ciência da perspectiva geométrica, linear, e também a perspectiva atmosférica sobre aquela. Não temos dúvidas que Peruzzi aplicou leis da perspectiva linear. O conhecimento dessas leis é, aliás, testemunhado por Egnatio Danti na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole*, Roma, Francesco Zanneti, 1583, que refere uma das regras perspectivas e a respectiva aplicação pelo próprio autor dos frescos da Farnesina.

1.Do desenho geométrico conceptual dos frescos da Sala das Perspectivas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Para criar a simulação dos espaços sugeridos, Peruzzi utiliza provavelmente a sua própria regra, que é descrita por Egnatio Danti, articulando com grande virtuosismo as falsas arquitecturas ilusórias pintadas com a real da sala, o que se verifica bem na geometria do pavimento. Numa das paredes, Peruzzi introduz uma *loggia* com uma falsa vista panorâmica sobre a cidade de Roma (Milman,1982:16-17) **(Figura 1** e **Figura 2)**. É sabido que a rigidez da conhecida *costruzione legittima* albertiana (Garriga I Riera,1994; Grayson, 1973; Alberti, 1999) poderá inflexibilizar a leitura do *trompe l'oeil* a partir de determinados pontos de vista, devido ao requerimento de um ponto específico de observação. Esta obra de Peruzzi parece obedecer a esse princípio, sobre o qual a perspectiva linear do *trompe l'oeil* apenas se restitui, quer dizer, apenas se interliga com a arquitectura real desta sala do espaço do edifício, a partir de um ponto que não se encontra no eixo longitudinal da mesma, nem tão pouco no centro da sala, mas num lugar específico, descentrado, de forma a que a amplitude visual ou o ângulo de visão compreenda grande parte da sala e que abarque toda a obra e, sobretudo, que seja visível essa fusão entre as arquitecturas ilusórias dos *trompe l'oeils* e as arquitecturas da própria sala que as ancoram. Cremos que Peruzzi terá deliberadamente descentralizado a posição do observador, afastando o mesmo consideravelmente do centro da sala e a uma distância considerável da superfície da parede onde está a pintura, obrigando a um recuo acentuado do observador-fruidor. É nesse lugar ou ponto específico, como veremos mais adiante com uma restituição perspéctica, que o observador consegue ler bem essa fusão ilusória entre a superfície pintada e a arquitectura real. De resto, esta descentralização do lugar do ponto de observação ideal e do aumento da distância de visão, observador-parede de fundo, justifica-se porque obriga o fruidor a movimentar-se dentro da sala não só em busca desse ponto de vista ideal, mas também para tentar e poder observar grande parte da superfície pintada e ainda o de atenuar a rigidez da perspectiva das arquitecturas ilusórias que a uma distância longa não provocará cortes de leitura muito perceptíveis. Este convite à mobilidade de observação já fora apontado por Alida Mazzoni (Mazzoni,2000:191).

A partir dum ponto específico e privilegiado, as linhas da perspectiva do *trompe l'loeil* têm uma continuidade com as linhas reais da sala, o que corresponde a um ponto da sala situado o mais à esquerda da pintura e bastante recuado em relação à parede que a suporta. Nesse lugar, as linhas perspécticas dos ladrilhos da sala apresentam uma continuidade com as linhas simuladas no *trompe l'oeil*, e não apenas as linhas do pavimento, como também todas as outras, apresentando ambos os elementos, reais e ilusórios, os mesmos pontos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* plano da Sala das Perspectivas do Palazzo Spada, Villa Farnesina, Roma, c.1518-19. Fonte: site *Palazzo Spada, Falconieri, Farnese (vervolg), de Villa Farnesina en de S. Cecilia*, disponível na Web: http: //www.teggelaar.com/index.htm?http://www.teggelaar.com/rome/paginas/6.6.htm

Figura 2 · Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* plano da Sala das Perspectivas do Palazzo Spada, Villa Farnesina, c.1518-19. Fonte: Milman,1982:18.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



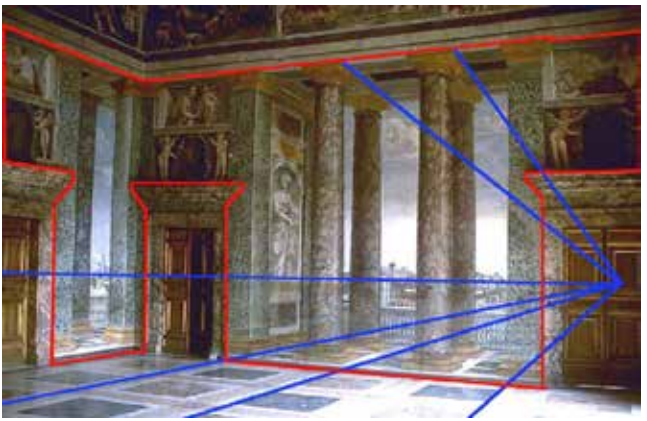


Figura 3 · Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* da parede de fundo da Salla della Prospettiva, na Villa Farnesina, fig. incluída no site disponível na Web: httpwww.hausarbeiten.defaecherhausarbeitarc24509.html

Figura 4 · Restituição das linhas e dos alinhamentos perspécticos das pinturas ilusórias com o pavimento real da prória sala, a partir da imagem que ilustra uma das pinturas ilusionistas da autoria de Baldassare Peruzzi. Desenho do autor com utilização do software Autosketch 9. Fonte da imagem original: site *LaBoîte à Images*, Agosto de 2005, disponível na Web: http://laboiteaimages.hautetfort.com/archive/2005/09/

de fuga **(Figura 1)**. Se nos desviarmos daquele ponto específico, deixa de haver a continuidade das linhas perspécticas, da pintura e da arquitectura da sala e o desfasamento torna-se bastante acentuado **(Figura 2)**. O mesmo princípio da presença de um ponto de vista privilegiado de observação, verifica-se na parede oposta àquela, situada do outro lado da sala. Também aqui, a partir de um ponto de vista privilegiado, conseguimos verificar a continuidade perspéctica das linhas reais da sala com as linhas reais do *trompe l'oeil* simulado, como se de um espelho se tratasse, verificando-se também aqui os mesmos pontos de fuga para as direcções rectilíneas dominantes. **(Figura 3** e **Figura 4)**.

2. Restituição perspéctica da posição do olho príncipe gerador da composição de um dos frescos

Voltando ao primeiro ponto de vista privilegiado referido, é possível determinar rigorosamente a posição desse ponto, o olho-príncipe **O**, se levarmos em conta a geometria da sala do edifício, a pintura em si do *trompe l'oeil*, e a respectiva fotografia do edifício em causa, mas de forma a que na fotografia a perspectiva das linhas do *trompe l'oeil* pintado tenham continuidade com a perspectiva das linhas reais do espaço da sala. Basta, para tal, determinar as distâncias exactas desse ponto, quer à superfície plana da parede do *trompe l'oeil*, quer também a uma das duas paredes que lhe são adjacentes, problema que resolvemos com o auxílio de uma restituição perspéctica, recorrendo também a um troço de vertical que representa a altura de um homem normal, segmento **PL**, o que, considerando também a conversão das escalas de diminuição da fotografia para a escala real, mais a regra de três simples, permitem todas assim determinar as duas distâncias procuradas, **O'DKD** e **O'DRD**, visíveis em planta e que são perpendiculares entre si **(Figuras 4, 5 e 6)**.

Mais especificamente, para determinar a posição do observador, olho príncipe **O**, começámos por determinar, partindo da fotografia, a Linha do Horizonte **LH**, mediante a união dos pontos de convergência de rectas paralelas, o que nos permitiu determinar os pontos de fuga **F** e **F1** das duas direcções dominantes. Considerando a amplitude visual registada a partir da fotografia, determinámos por conseguinte o ponto principal **P**, que está na mediana vertical da fotografia e que pertence ao eixo óptico, ou ao raio visual principal perpendicular ao quadro perspéctico ou ao plano da película fotográfica; o ponto **P** determinou-se na intersecção dessa mediana com a linha do horizonte **LH**. Posteriormente, a partir de **P**, conduzimos uma linha perpendicular à **LH** que vai intersectar a semicircunferência, que compreende **F** e **F1**, no ponto **OR**, que corresponde ao raio visual rebatido, onde o segmento **POR** nos garante a distância de visão, onde podemos marcar um dos pontos de distância **D** para

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

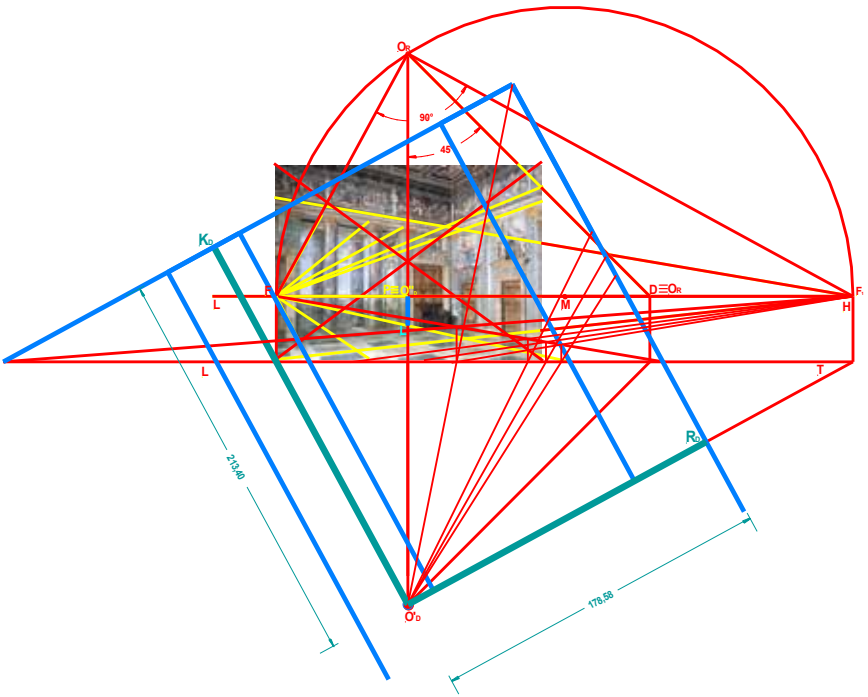


Figura 5 · Restituição perspéctica do olho-príncipe, ou do ponto de vista privilegiado, sobre o qual o contemplador verá a fusão da perspectiva das linhas reais do edifício com as linhas em perspectiva simuladas no *trompe l'oeil*. Fonte própria com desenho e estudo do autor assistido por computador com utilização do software Autosketch 9.

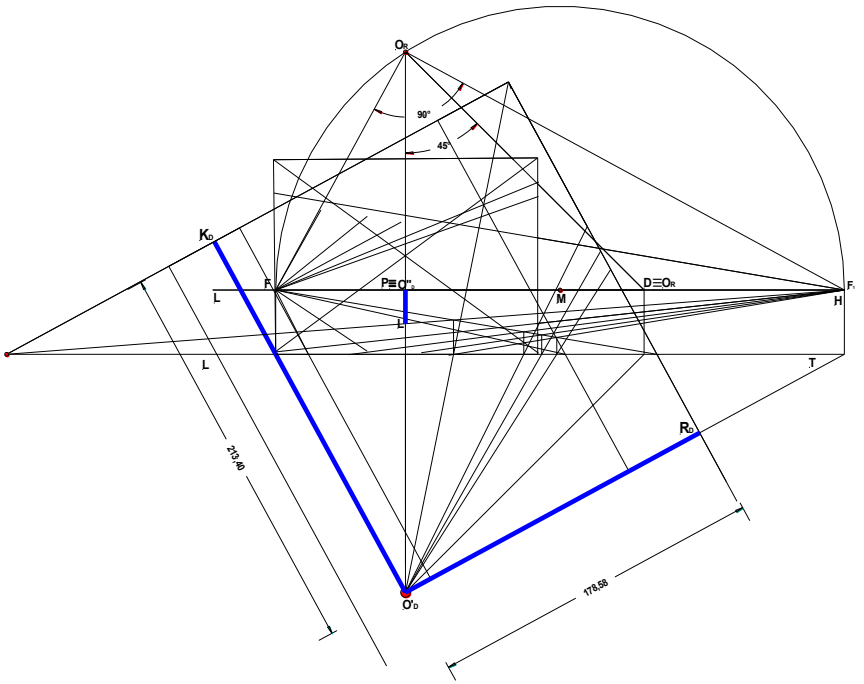


Figura 6 · Restituição perspéctica do olho-príncipe, ou do ponto de vista privilegiado, sobre o qual o contemplador verá a fusão da perspectiva das linhas reais do edifício com as linhas em perspectiva simuladas no *trompe l'oeil*. Fonte própria com desenho e estudo do autor assistido por computador, mostrando apenas as linhas de construção, com utilização do software Autosketch 9.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a direita de **P**. Conhecendo a distância de visão, estamos assim em condições de marcar a projecção ortogonal horizontal do centro de projecção **O'D** que corresponde, ao mesmo tempo, à projecção horizontal do olho-príncipe. Para o efeito, considerámos também a escala reduzida e a lente da máquina em curso, onde arbitrámos de seguida uma Linha de Terra qualquer, **LT**, que escolhemos tomar a posição da margem inferior da fotografia e que nos vai permitir determinar também a projecção ortogonal horizontal das duas direcções rectilíneas dominantes, que partem das projecções horizontais dos pontos de fuga. A partir da perspectiva e conhecendo as duas direcções dominantes em dupla projecção ortogonal, é nos possível traçar uma parte da planta muito aproximada da real, considerando a margem de erro mínima. Uma vez desenhada parte da referida planta da sala das perspectivas, bastou para encontrar as duas distâncias procuradas **O'DKD** e **O'DRD**, conduzir a partir de **O'D**, duas perpendiculares, respectivamente à parede onde está situado o *trompe l'oeil* e à parede que lhe é adjacente, considerada, no caso, a do lado direito em relação ao centro de projecção.

Finalmente, considerando o troço da vertical do segmento **LP**, como a correspondente à altura de um homem normal, e relacionando o respectivo comprimento com o comprimento da distância de visão **PD**, conseguimos determinar em escala real, recorrendo para tal à regra de três simples, as dimensões reais daquelas duas distâncias **O'DKD** e **O'DRD.**

3. Da utilização da regra e do testemunho de Egnatio Danti

É muito provável, como defende Pascal Dubourg Glatigny na descrição do texto do tratado de Danti (Danti, 2003:12-13), que Baldassare Peruzzi nos frescos da Salla das perspectivas na Villa Farnesina, tenha aplicado a sua regra perspéctica para a resolução da perspectiva linear do conjunto dos *trompe l'oeils* representados. A diminuição acentuada das formas quadrangulares em escorço do pavimento, resultantes da utilização de uma distância de visão consideravelmente longa, aparenta de facto a ilustração da regra de Peruzzi e Serlio descrita por Danti. Esta regra corresponde na integra à segunda regra de Vignolla, que Danti refere ter sido o melhor método dos antigos — *et questa è la via ottima de gl' antichi, piu breve & piu facile di tutte l'altre* (Danti, 2003:12-13; e na edição original de 1583:82-83) —, e que Vignolla conheceu.

Esta regra de Baldassare vem designada como "regra ordinária" por Egnatio Danti, na edição que este fez das *Due Regole della Prospettiva Pratica* de Vignolla, mais especificamente na página 82 do tratado, que, traduzida por nós, diz **(Figura 7)**:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

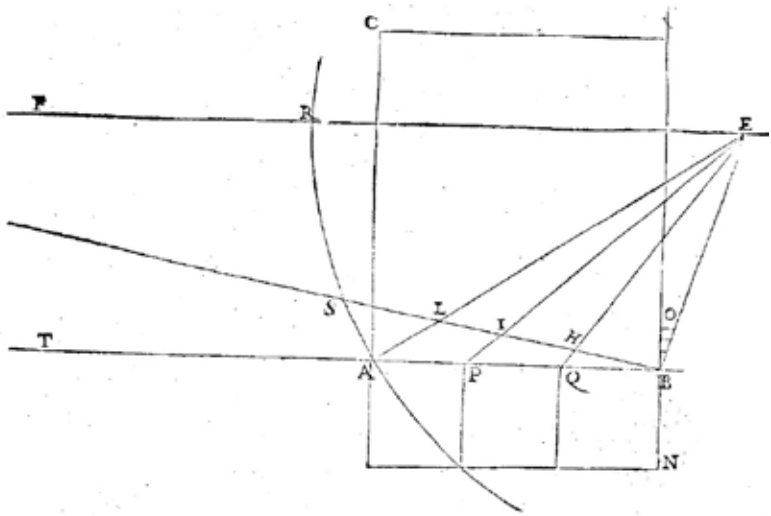


Figura 7 · Ilustração gráfica da regra dita "ordinária" de Baldassare Peruzzi. Fonte: Danti, 1583:82

> *Para projectar o quadrado segundo a regra comum, procederemos da seguinte maneira. Seja* ***CB*** *a parede e* ***AN*** *os três quadrados a projectar, onde situaremos os geometrais sobre a linha de terra* ***AB****, seja* ***E*** *o ponto principal em face do olho, seja* ***AE*** *raio de base do cone visual que compreende toda a superfície da parede* ***CB*** *[...]. Sobre a linha do horizonte* ***ER****, marcamos* ***F*** *o ponto de distância tal que* ***EA****, raio do cone visual seja três vezes inferior a* ***EF****, quer dizer que* ***EF=3EA****. Depois* ***F*** *o ponto de distância, marcamos* ***BF*** *sobre o qual nós marcamos as intersecções com as rectas que passam nos pontos dos três quadrados* ***A, P, Q, B*** *e no ponto principal* ***E.*** *Pelo ponto* ***H****, intersecção entgre* ***QE*** *e* ***BF****, traçamos uma paralela a* ***AB*** *e obtemos os três quadrados degradados* [perspectivados] (Danti, 1583:82).

É interessante que Peruzzi, nas palavras de Danti, refere a "parede" e não o quadro como superfície de projecção, o que mais nos leva a crer que a regra tenha sido aplicada. Neste sentido, Glatiny refere também a vantagem da operação simples que esta regra implica, em relação à regra da *costruzione legittima*, na medida em que evita a combinação de mais do que um desenho para a determinação da perspectiva, como acontece no processo de Alberti, bastando apenas um desenho preparatório para a respectiva resolução (Danti, 2003:12-13).

Conclusões

Cremos que Baldassare Peruzzi terá considerado sem dúvida a regra descrita

por Danti na concepção do desenho geométrico e perspéctico subjacente que está na base da obra da *Sala delle Prospettive*, pois este último refere na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica* de Vignolla que o artista a utilizou recorrendo aos pontos de distância para o desenho que é subjacente a esta obra realizada com a técnica do fresco. No entanto, cremos também que o autor terá considerado deliberadamente uma distância de visão bastante acentuada, com o observador consideravelmente afastado da superfície da parede onde está representada a arquitectura ilusória que dilata ilusoriamente o espaço da própria sala. Esta opção, permite que os erros que decorrem da leitura da mobilidade do espectador na observação dos frescos ilusórios se tornem menos acentuados ou perceptíveis, conferindo leituras próximas daquela leitura principal que se exige nas técnicas anamórficas, que elege um ponto de vista privilegiado que cremos sem dúvida que Peruzzi tenha considerado, como aliás se demonstra com a restituição perspéctica do centro de projecção, ou ponto de observação, o "olho príncipe. De referir ainda, em termos conceptuais, que para projectar o desenho destas geometrias ou perspectivas nas superfícies parietais e conseguir os alinhamentos com as linhas da perspectiva real do pavimento e de outros pormenores arquitectónicos da sala, os autores ou o autor podiam recorrer a vários estratagemas, como a utilização de fios ou cordas esticadas apoiadas em pontos fixos no lugar dos pontos de fuga, perfeitamente sinalizados pelo pavimento da sala, e considerando os planos projectantes que contêm o observador e as linhas rectas do pavimento.

Referências

Alberti, Leon Battista (1999), *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, introdução, tradução e notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, S. A., 1999, ISBN: 8430933360.

Danti, Egnatio (2003), *Les Deux Règles de la Perspective Pratique de Vignole 1583*, com tradução e edição crítica de Pascal Dubourg Glatigny, que inclui a edição facsimilada romana de 1583, Paris, CNRS Editions, ISBN 2-271-06105-9.

Danti, Egnatio (1583), *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole*, Roma, Francesco Zanneti.

Garriga I Riera, Joaquim (1994), "La Intersegazione de Leon Battista Alberti (I)", in *Revista d'ART*, N°20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Universidade de Barcelona Publicações, ISSN 0211-0768.

Grayson, Cecil (1973), *Leone Battista Alberti, Opere Volgari. De Pictura*, I, Vol.III, Bari, Codice ISBN: mancanate: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/html/libro03.htm

Mazzoni, Alida (2000), "Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipológica, geométrica, di relazione", in *La Costruzione dell'Architettura Illusoria*, a Cura de Riccardo Migliari, Roma, Gangemi,189-271. ISBN: 88-7448-987-0.

Milman, Miriam (1982), *Le Trompe L'Oeil: les ilusions de la Realité*, Genève, Skira, ISBN 10: 2605000176.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura 'Madonna con Banbino e Santi'

The painter Domenico Veneziano and the perspective construction of the painting scene 'Madonna con Banbino e Santi'

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido a 2 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O presente texto centraliza-se na análise geométrica e perspéctica das arquitecturas de fundo da pintura *Madonna con Banbino e Santi*, que foi parte integrante da antiga pala de altar da igreja de Santa Lucia de Magnoli, c.1445, geograficamente situada na via de' Bardi no distrito de Oltrarno de Florença, região da Toscânia, do pintor renascentista Domenico Veneziano. O rigor na representação das arquitecturas de fundo da composição desta pintura está consentânea com o legado teórico da descoberta contemporânea da perspectiva linear de Brunelleschi e ou Leone Battista Alberti, descrita e tratada também por Piero della Francesca que aliás fora aluno de Domenico. As arquitecturas de

Abstract: *The present text focuses on the geometric and perspective analysis of the background architectures of the Madonna con Banbino e Santi painting, which was an integral part of the former altarpiece of the Santa Lucia de Magnoli church, c.1445, geographically situated on the Via de 'Bardi in the Oltrarno district of Florence, Tuscany region, a painting by the Renaissance painter Domenico Veneziano. The rigor in the representation of the background architectures of this painting composition, is in line with the theoretical legacy of the linear perspective contemporary discovery by Brunelleschi and or Leone Battista Alberti, also described and treated by Piero della Francesca who was a Domenico student. The background architectures of this painting, while*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

fundo desta pintura embora nos relembrem alguns fundos arquitectónicos pintados anos antes por Giotto na sua obra, superam as do monge-pintor de Assis em termos científicos, o que se verifica não apenas na análise da planta escorçada da pintura como também nos alçados que daquela se levantam. O traçado dos arcos de perfil dos planos mais recuados da pintura é notável e o desenho parece apontar para algumas proposições que o seu aluno Piero della Francesca irá descrever no seu manuscrito *Parmensis*. Domenico Veneziano é um dos pintores renascentistas pioneiros na aplicação das regras da perspectiva na sua obra pictórica.

Palavras chave: Geometria / Perspectiva / Representação / Arquitecturas / Pintura.

reminding us some of architectural backgrounds painted years earlier by Giotto in his work, but in scientific terms surpass those of the Assisi monk-painter, not only in the analysis that we do of the foreshortened plan of the painting but also in the elevations that rise from that. The outline of the profile arches of the earliest planes of the painting is remarkable and the drawing seems to point to some propositions that his student Piero della Francesca will describe in his Parmensis manuscript. Domenico Veneziano is one of the pioneer Renaissance painters in applying the rules of perspective in his pictorial work.

Keywords: *Geometry / Perspective / Representation / Architectures / Painting.*

Introdução

Ainda antes da Renascença e da descoberta do código e do método da perspectiva linear em quadro plano, experienciada e atribuída a Francesco Brunelleschi e descrita por Leone Battista Alberti no seu tratado *De Pittura*, na primeira metade do século XV, já na Alta Idade Média e no período protorenascentista, na representação de interiores arquitectónicos muito decorrentes na pintura deste período e seguintes, já tinham sido utilizados métodos aproximativos, digamos assim, para traçar correctamente pavimentos em perspectiva, quer com Giotto, quer com Pietro Lorenzetti e outros autores. Nesses métodos utilizados, para se construir a ilusão de óptica da profundidade de pavimentos e mesmo de arcos superiores de arquitecturas reais ou ilusórias, os autores, onde Giotto é exemplo paradigmático, utilizavam métodos e construções gráficas pertencentes ao mundo da geometria plana para encontrarem e definirem aquilo que hoje conhecemos por ponto de fuga principal, ou com a direcção perpendicular ao quadro perspéctico. Para tal, os autores para encontrar esse ponto de convergência e para desenharem pavimentos e arcos ou vãos em profundidade, recorriam a esquemas gráficos de geometria plana, como ao teorema atribuído a Tales, como acontece com Giotto (Sinisgali, 1972:28-30; Gioseffi, 1957:32; Mesa Gisbert, 1989:33-38), e noutros casos tentaram fazê-lo utilizando relações baseadas em proporções matemáticas, como é o caso do pintor Pietro Lorenzetti por exemplo (Mesa Gisbert, 1989:44-45; Kemp, 1994:19-20; Panofsky,1993:54-56).

Mais tarde com o advento do método perspéctico da *costruzione legittima*,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

atribuído a Brunelleschi e descrito por Alberti, que corresponde ao primeiro método perpéctico com fundamentação científica, compreendendo a representação não apenas de pavimentos planos, mas também de todas as formas ou conjuntos de formas tridimensionais, surgem alguns círculos de artistas em Itália que colocam aquele método em prática. Entre vários autores como Masaccio, entre outros, Domenico Veneziano fora um dos primeiros a aplicar esta regra, digamos assim, na construção das suas arquitecturas ilusórias que preenchem o fundo da sua pintura *Madonna con Banbino e Santi*. Martin Kemp demonstra isso na análise que faz dos pavimentos desta pintura (Kemp, 1994:46-47). Mas nos alçados que se elevam sobre eles também se vislumbra, como veremos de seguida, um desenho geométrico rigoroso que só nos fazem crer que Domenico já tinha assimilado a regra da perspectiva e da *costruzione legittima* e que ele próprio terá transmitido em força ao seu aluno Piero della Francesca, que vai posteriormente desenvolver um tratado com imensas proposições sobre o tema como também o de aplicar algumas regras perspécticas semelhantes no seu trabalho artístico.

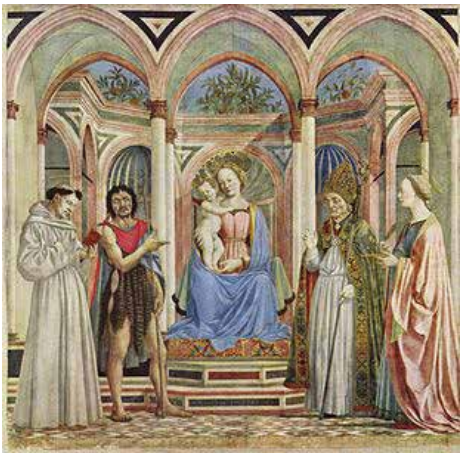
Domenico Veneziano foi um pintor renascentista que nasceu em Veneza cerca do ano de 1410 e faleceu em Florença no dia 15 de Maio de 1461. A sua actividade desenvolveu-se sobretudo entre as províncias de Perugia e mais tarde na Toscânia (Vasari,1991:337), mas trabalhou também em Roma. Inicialmente na sua terra Natal fora influenciado pela obra de Gentille da Fabriano e também pela pintura lombarda, sobretudo a obra de Pisanello. Terá conhecido a escola flamenga e os manuscritos pintados dos irmãos Limbourgh e verifica-se muito em determinadas obras suas a influência dos círculos de Masaccio e de Fra Angelico (Hartt,1994: 265-267).

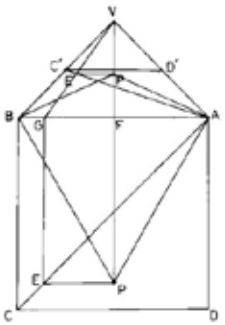
Análise perspéctica da obra *Madonna con Banbino e Santi*

A tábua que representa *Madonna com Banbino e Santi*, realizada em têmpera sobre suporte de madeira, tem de dimensões 209x216cm e foi parte integrante da pala de altar da igreja de Santa Lucia de Magnoli, realizada c.1444-1445. Hoje a tábua isolada e desmantelada do retábulo original habita na Galeria deglli Uffizi em Florença **(Figura 1)**.

Uma leitura e uma análise atenta e fundamentada desta tábua revela-nos, com efeito e sem dúvida alguma, a aplicação, o conhecimento e o rigor da regra da perspectiva renascentista, verificável não apenas nas descrições do método da *costruzione legittima* que Leone Battista Alberti descreve no seu tratado De Pittura, no ano de 1435, dez anos antes da realização desta obra de Domenico, como também e sobretudo em algumas proposições que Piero della Francesca,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





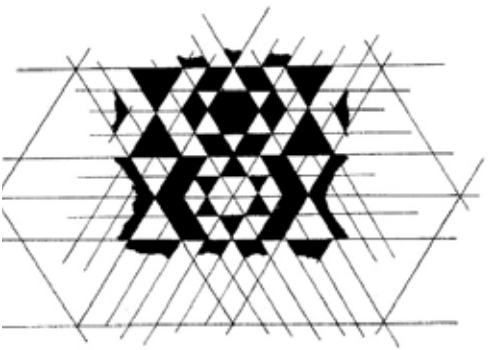


Figura 1 · Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, tábua que fez parte do altar de Santa Lúcia de Magnoli, c.1445-47, realizado em têmpera sobre suporte de madeira, 209x216cm, hoje na Galeria deglli Uffizi, Florença, Itália. Fonte: site, disponível na Web, *Olga's Gallery*: http://www.abcgallery.com/D/domenico/domenico.html.

Figura 2 · Alçamento ou perspectivação de um triângulo equilátero, segundo o método de Piero della Francesca, com o auxílio de um quadrado circunscrito e de uma das duas diagonais. Fonte: Kemp, 1994:47.

Figura 3 · Planta hipotética do espaço arquitectónico da mesma obra de Domenico Veneziano. Fonte: Kemp, 1994:46.

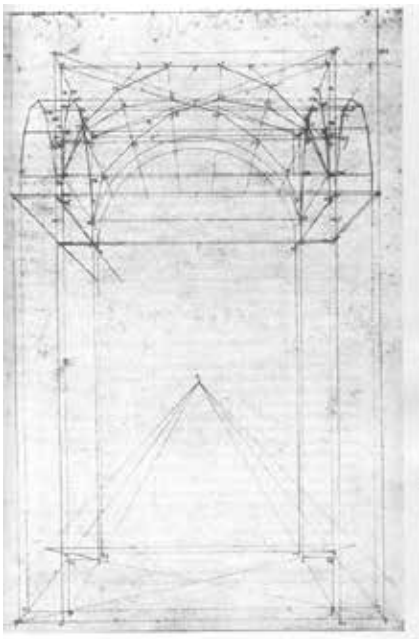
De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

aluno de Domenico, descreve e desenha no seu Manuscrito *Parmensis*, com a data póstuma de 1576. O pavimento desta tábua, fora já analisado por Martin Kemp (Kemp,1994:45-47), que verificou através da restituição perspéctica da planta, que as linhas oblíquas que modelam a geometria do pavimento, onde se desenham triângulos equiláteros e hexágonos, fazem um ângulo de 60º (abertura à esquerda) e 60º(abertura à direita) com o quadro perspéctico, para além de colocar a possibilidade da utilização de métodos semelhantes aos que Piero descreve no seu manuscrito, por nós já referido, como é o caso do alçamento das formas triangulares e hexagonais do pavimento **(Figura 2** e **Figura 3).**

Contudo, o rigor desta obra de Domenico, que revela estreitas afinidades com os métodos de Piero por nós já descritos, não se manifesta apenas no pavimento, como viu Martin Kemp, mas também em todas as arquitecuras representadas: desde o desenho dos degraus hexagonais por debaixo do trono onde assenta a figura da Virgem; aos arcos circunferenciais de perfil que se articulam às pilastras das arquitecturas, que se situam atrás no último plano da pintura; e, sensacionalmente, na modelação ou no desenho das três abóbadas de aresta, ou de *croceria*, situadas num plano intermédio entre as figuras do primeiro plano e as arquitecturas mais recuadas, que lembram a construção de uma abóbada do género também descrita e apresentada por Piero na Proposição XI do seu manuscrito *Parmensis* (Francesca,1998: Livro II, proposição XI, folha 29 verso; Apêndice, página XXII, Figura.11), como aqui apresentamos **(Figura 4** e **Figura 5)**, revelando que o ambiente em torno da descoberta e da aplicação da perspectiva estava animado. O alçamento ou a perspectiva do pavimento, com motivos geométricos, onde se destacam triângulos equiláteros e hexágonos, poderiam ter sido conseguidos pela degradação dos mesmos através do método do quadrado envolvente e da diagonal, como já vimos nas proposições do Livro I de Piero, no que toca à degradação das figuras planas a partir de sua forma própria ou verdadeira grandeza, como também Kemp notou.

As arquitecturas mais elevadas oferecem um rigor que espanta, pois os arcos, não só os de frente, de ogiva, como os de frente e principalmente os de perfil, estes últimos semicirculares, articulam-se às pilastras com um rigor absoluto, mesmo na própria espessura que, tal como as abóbadas de aresta onde os arcos interinos e ortogonais entre si, oblíquos a 45º em relação aos frontais, apresentam as curvas bem delineadas, como se comprova com o desenho dos pares de tangentes **t1** e **t2**, **t3** e **t4**, **t5** e **t6**, complanares nos respectivos vértices **V1**, **V2** e **V3** das três abóbadas que estão à vista **(Figuras 6,7** e **8)**. Os arcos circunferenciais de perfil que se projectam segundo arcos de elipse, que estão situados no espaço por detrás das figuras, também parecem estar correctos, tendo sido provavelmente

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



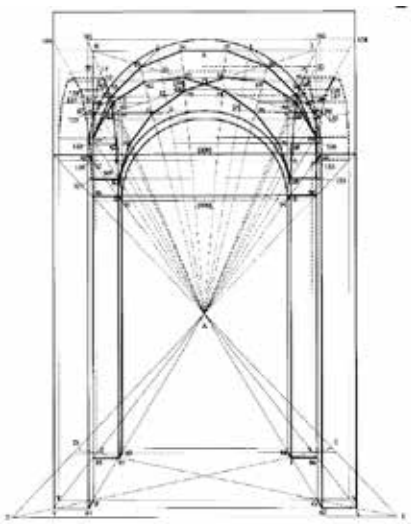


Figura 4 · Representação de uma abóbada de cruzaria apoiada em quatro pilastras. Fonte: Francesca,1998: Livro II, proposição XI, folha 29 verso.
Figura 5 · Representação de uma abóbada de cruzaria apoiada em quatro pilastras. Desenho de Piere Le Goff, da imagem da figura precedente de Piero. Fonte: Francesca,1998: Apêndice, página XXII, Figura.11

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

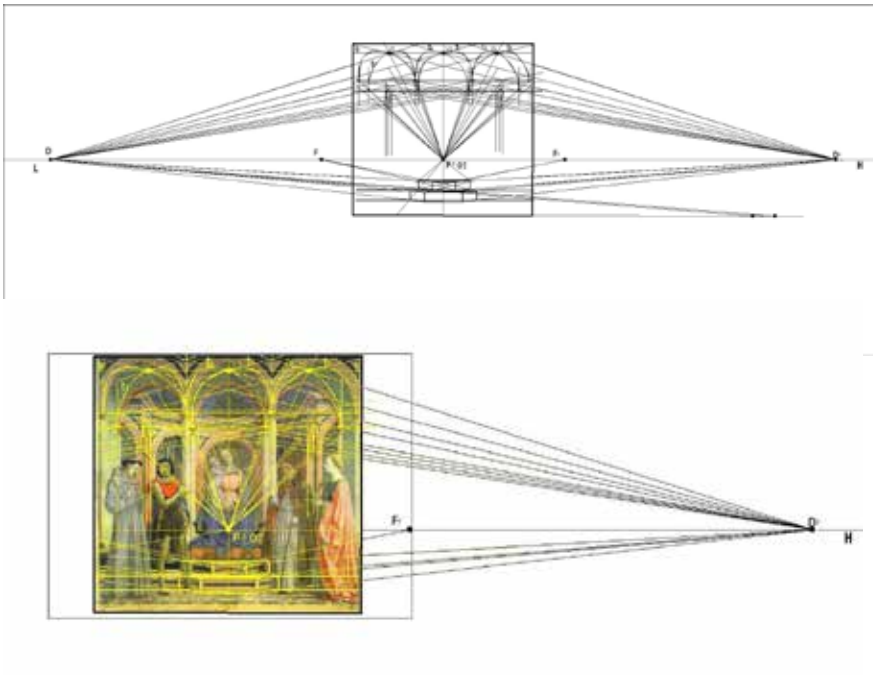


Figura 6 · Restituição perspéctica da geometria das arquitecturas de fundo, da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, c.1444. Fonte própria com desenho do autor assistido por computador, utilizando o software Autosketch 9.
Figura 7 · Restituição perspéctica ocultando as linhas exteriores do lado esquerdo, dada a simetria, da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, c.1444. Fonte própria com desenhos do autor assistidos por computador, utilizando o software Autosketch 9.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

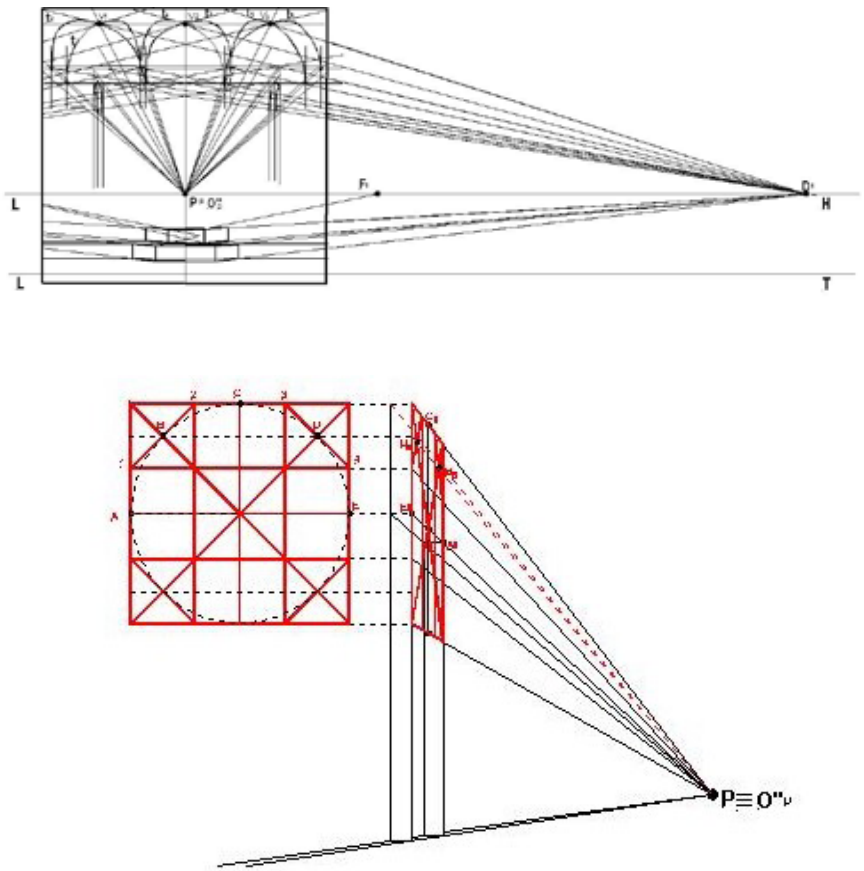


Figura 8 · Pormenor da restituição perspéctica ocultando as linhas exteriores do lado esquerdo da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, c.1444. Fonte própria com desenhos do autor assistidos por computador, utilizando o software Autosketch 9.

Figura 9 · Pormenor ampliado, da construção hipotética de um dos arcos: o situado no lado esquerdo da obra *Madonna com Banbino e Santi*, recorrendo ao octógono circunscrito, da mesma forma que Piero della Francesca mostra nas proposições IX e XI do Livro II do seu tratado *De Prospectiva Pingendi*. Fonte própria com desenho do autor assistido por computador, utilizando o software Autosketch 9.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Pormenor ampliado, representando um arco de perfil da obra *Madonna com Banbino e Santi*. Fonte: site, disponível na Web, *Olga's Gallery*: http://www.abcgallery.com/D/domenico/domenico.html.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

desenhados pelos métodos semelhantes aos de Piero della Francesca, ou seja, utilizando o octógono ou o hexadecágono circunscritos, cujos lados servem de tangentes e auxiliam no respectivo desenho dessas linhas curvas, como podemos verificar no rigor existente na própria pintura (ver os arcos de perfil da proposição XI de Piero: **Figura 4** e **Figura 5** e ver **também Figura 9** e **Figura 10**). Por outro lado, as diagonais dos quadrados que delimitam os pontos extremos das quatro pilastras que sustentam os arcos, convergem correctamente para os pontos de distância **D** e **D1**, tal como as arestas das faces oblíquas dos degraus situados na parte inferior, também eles a fazerem 45º com o plano perspéctico e, por isso, igualmente a fugarem nesses pontos de distância, equidistantes do ponto de fuga central das direcções ortogonais ao quadro perspéctico, certamente ignorados pelo pintor, uma vez que a sua utilização apenas parece surgir mais tarde, sobretudo e como se pode verificar a partir da publicação do tratado do monge francês Jean Pelérin Viator, De *Artificiali Perspectiva*, com primeira edição de 1505 na localidade de Toul em França **(Figuras 6,7** e **8)**.

Conclusões

A tábua pictórica de Dominico Veneziano representando *Madona com Banbini e Santi*, como vimos, é bem representativa da representação estereométrica rigorosa do espaço perspéctico renascentista, apoiado na nova descoberta da perspectiva linear, da *costruzione legittima* albertiana, descrita no tratado de Alberti, *De Pittura*, realizado cerca de dez anos antes da realização da obra. É notável a precisão do desenho não só dos pavimentos como dos alçados que daqueles emergem e que encontram naturalmente paralelo nos fundamentos e em algumas proposições minuciosamente descritas, com ilustrações, na obra *Prospettiva Pingendi*, do Manuscrito *Parmensis*, hoje na Biblioteca de Parma, da autoria de Piero della Francesca que fora, não por acaso, aluno de Domenico Veneziano. A arte e a ciência acompanhavam-se ao tempo e neste caso específico as arquitecturas pintadas de fundo, notavelmente desenhadas com os códigos perspécticos, provam bem esse rico debate entre arte e ciência que existia no Renascimento em certos círculos de pintores em Itália, ou regiões itálicas. O desenho preciso dos arcos de perfil da composição são notáveis e ao tempo poucos foram os pintores que representaram com grande rigor este tipo de elementos arquitectónicos nestas posições geométricas de perfil. Não temos dúvidas que Domenico Veneziano terá tido um papel preponderante na transmissão e valorização do conhecimento da perspectiva linear geométrica no seu aluno e discípulo Piero della Francesca, que para além de continuar a aplicar esse conhecimento de seu mestre em determinadas obras suas, por outro lado desenvolve e enuncia novas proposições na sua *Prospettiva Pingendi*.

Referências

Francesca, Piero della (1998), *De la perspective en Peinture (De Prospettiva Pingendi*), do Manuscrito Marmensis de 1576 pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais, explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le Goff, prefácio de Hubert Damisch, posfácio de Danielle Arasse e tradução do latim por Jean Piere Neraudau, Paris, Media Res. ISBN: 2-9511719-0-0;

Gioseffi, Decio (1957), *Perspectiva Artificialis. Per la Storia della Prospettiva*, Spigolature e Apunti, 7, Instituto de História de Arte Antiga e Moderna, Trieste, Spigolature e Appunti;

Hartt, Frederick (1994), *History of Italian Renaissance Art. Painting.Sculpture. Architecture*, 4ª edição, London, Thames and Hudson (1ª ed.de 1987). ISBN 10: 0810934175;

Kemp, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ªed. de 1990 com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press. ISBN:8809205065;

Mesa Gisbert, Andrès de (1989), "El fantasma del punto de fuga en los estúdios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV", in Revista d'Art, Nº 15, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, ed. Do Departamento de História de Arte da Universidade de Barcelona. ISSN 0211-0768;

Panofsky, Erwin (1993), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, ed.70, ISBN: 9789724408866;

Sinisgalli, Rocco (1978), *Il contibuto di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale ed i suoi precedenti storici: per la storia della prospettiva (1405-1605),*con presentazione di Luigi Vagnetti, Roma, L´Erma;

Vasari, Giorgio (1991), *Le Vite de` piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a` tempi nostri*, da edição original impressa por Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Vo.I, Torino, Einaudi Tascabili, ISBN: 88-06-12787-x;

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Um Certo Mau Olhar: Destruidores sobre outras obras, ou iconoclastas de todo o mundo uni-vos

A certain bad look: Destroyers over other works, or iconoclasts from around the world, unite

ARMANDO JORGE CASEIRÃO*

Artigo submetido a 7 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástico, professor.

AFILIAÇÃO: Afiliação: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: Levantamento e analise da destruição, ataques ou tentativas de ataque a obras de arte, tanto a obras nacionais como a obras e museus internacionais. A destruição de obras de arte pelos proprios artistas, ou a pedido destes. porque destruir obras de arte? Algumas delas inócuas, penduras silenciosamente em paredes esquecidas de museus sombrios foram alvo dos mais bárbaros e insanos ataques. O que terão visto nessas obras os atacantes para cometerem tal acto? E que obras foram atacadas ou vitimas de tentativa de destruição? Ou mesmo destruídas? Será sobre essas tentativas de destruição que este artigo se irá debruçar.

Palavras chave: Destruição / vandalismo / arte.

Abstract: *Survey and analysis of destruction, attacks or attempted attacks on works of art, both in national works and international works and museums. The destruction of works of art by the artists themselves, or a request from them. why destroy artworks? Some of them, hanging silently on forgotten walls of shadowy museums, were the target of more barbarians and air strikes. What will the attackers have seen in these works to commit such an act? And what works were attacked or victims of attempted destruction? Or even destroyed? It will be about these attempts at destruction that this article will become poring over.*

Keywords: *Destruction / Vandalism / Art.*

O fervor, ou mesmo o fanatismo, revela-se em universos vários. São conhecidos o fanatismo religioso ou desportivo ou mesmo nacionalista. Em qualquer dos casos parece ser uma necessidade de fazer valer os valores e dogmas ou as causas primárias em que acreditam. Muitas das vezes o alvo de tal fervor são obras de arte inócuas, inocentes e silenciosas. Não incidiremos este artigo sobre ataques de causa religiosa, nem tentaremos fazer uma levantamento exaustivo de ataques, apresentando assim os mais significativos. Incidentes de destruição de obras de arte foram registados na história desde os antigos tempos quando um povo germânico da Europa central, os Vândalos, em 455 aC invadiram Roma e destruíram obras de arte. O vandalismo passou a estar associado à destruição. Do séc.VII ao IX, surgiu um movimento religioso no imperio Bizantino contra a veneração de imagens religiosas, de onde surgiram os iconoclastas, destruidores de icons ou imagens.

Contactados por mail alguns museus e instituições de Portugal, Museu de Arte Contemporânea, Museu do Chiado e Museu Nacional de Arte Antiga, fomos informados que não se registaram quaisquer ataques a obras de arte nesses espaços.

No entanto, em Novembro de 2016, uma obra necessitou de ser restaurada devido à negligência de um turista, visitante do MNAA, que ao recuar para fazer uma fotografia e debaixo dos avisos do vigilante derrubou uma escultura de madeira, São Miguel Arcanjo do séc. XVIII. Mas tratou-se de um acidente. Já em 3 Maio de 2016, um jovem subiu ao nicho da estátua de D. Sebastião de Gabriel Farail, de 1891, na porta da Estação do Rossio, para tirar uma fotografia, tendo provocado a queda e destruição da escultura que se encontra em Património do Estado, sendo o jovem acusado de ato de puro vandalismo.

Após o Concílio de Trento (1545-1563), concílio onde se discutiram as imagens, o culto dos santos e relíquias e o valor dessas imagens e, quais seriam objeto de devoção e quais deveriam ser abolidas pela sua carga pagã ou erótica, surgiram os censores de imagens que tinham como função visitar e verificar as instituições religiosas, ficando conhecidos como visitadores apostólicos. Tinham como função banir as heresias e muitas delas encontravam-se nas imagens. Pinturas e frescos foram corrigidos e pintados por cima, enquanto esculturas e outros elementos artísticos foram simplesmente destruídos.

O quadro *Juízo Final* de Miguel Ângelo esteve por três vezes para ser destruído. Os nus e a lascívia eram elementos chocantes e proibidos na época pelo que o quadro foi repintado. Para além deste, outros temas excluídos da pintura seriam: Senhoras da Expectação e Virgens de leite.

No universo desportivo o vandalismo e o hooliganismo são uma realidade:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O Passeio das Glórias Buenos Aires, Argentina é um espaço público onde se podem admirar estátuas de desportistas de relevo argentinos tal como o jogador de basquete Munu Ginóbili, os tenistas Guillermo Vilas e Gabriela Sabatini, o jogador de rugby Hugo Porta, ou Luciana Aymar, jogadora de hóquei em campo, o golfista Roberto de Vicenzo e o boxer Pascual Perez, assim como Juan Manuel Fangio, reconhecido corredor de automóveis de Formula 1, assim como a estátua do futebolista Lionel Messi.

A estátua deste em bronze, já foi vítima de vários ataques, desde ligeiros aos mais brutais, tais como ter aparecido de cabeça e braços cortados, a 10 de Janeiro de 2017, e de pernas cortadas a 4 Dezembro 2017, logo totalmente derrubada. A estátua do escultor realista Carlos Benavidez foi inaugurada a 28 de Junho de 2016 e devido aos ataques sucessivos terá sido transferida para a Direcção de Monumentos e Obras da cidade.

Também a estátua de Cristiano Ronaldo, considerado o melhor jogador de futebol do mundo, inaugurada a 21 de Dezembro de 2014, situada na Av. Francisco Sá Carneiro, no Funchal, Madeira, foi já vítima de vários ataques. A 13 de Janeiro de 2016, surgiu pintado nas costas a vermelho o número 10 e o nome do seu adversário direto, Lionel Messi. Curiosamente, estes ataques sucederam a cerimónia de entrega da Bola de Ouro.

Apesar do Marquês de Pombal não ter jogado futebol, a sua estátua situada em Lisboa tem sido alvo de vários atos de vandalismo ao longo dos anos. Por altura da final do campeonato de futebol apareceu coberta de pinturas, pichagens e graffitis. Com a vitória no campeonato, e sendo o largo do Marquês de Pombal local habitual de festejos futebolísticos de final de campeonato, a referida estátua surgiu a 23 Abril de 2014 com vários graffitis alusivos ao Sport Lisboa e Benfica. Nos anos seguintes e com a antecipação da vitória no campeonato nacional a estátua apresentou graffitis com a inscrição "reservado", uma alusão às comemorações evidentes que aí teriam lugar.

Outra estátua de Lisboa foi alvo de ataques sucessivos, sem razão aparente, ou simplesmente pela nudez da figura feminina, com pedras lançadas que lhe partiam os dedos: Eça de Queiroz ampara uma figura feminina representando a Verdade, assenta num plinto onde se pode ler uma frase de "A Relíquia": " *Sobre a nudez forte da Verdade o manto diaphono da phantasia*" que se encontra no Largo Barão de Quintela, perto do Chiado, onde se situaram muitas das passagens da sua obra literária, junto ao quartel dos bombeiros. A estatua de mármore branco seria substituída por uma igual mas de bronze. A Verdade, como figura alegórica é repleta de simplicidade e simbolismo, representada de braços abertos, com o corpo nu, branco e rijo de uma mulher do povo que serviu de modelo.

A substituição foi realizada a fim de preservar o original, da autoria de António Teixeira Lopes, de 1903. O original encontra-se desde 2001 nos jardins do Museu da Cidade, no Campo Grande.

Nos últimos dias de Dezembro de 2019, a Câmara de Matosinhos apresentou queixa-crime contra desconhecidos por ato de vandalismo contra a obra, *A Linha do Mar*, da autoria de Pedro Cabrita Reis inaugurada a 15 de Dezembro junto ao farol da Boa Nova em Leça da Palmeira. Na obra, constituída por um conjunto de vigas de ferro ao alto sobre viga igual na horizontal e pintadas de branco, surgiram pintadas a negro palavras como: *vergonha, os nossos impostos, Isto é Leça, e 300Mil €,* preço que a autarquia pagou pela obra, sendo essa uma das maiores críticas apontadas.

Ainda nos últimos dias de Dezembro de 2019, o jovem de 20 anos Shakeel Ryan Massey, danificou propositadamente com cortes um quadro de Picasso com retrato de Dora Maar na Tate Gallery, obra de 1944, intitulada *Busto de Mulher*. A pintura está avaliada em 23,5 milhões de euros. O jovem foi ouvido em tribunal de Camberwell negando a autoria do ataque, no entanto foi detido pelos seguranças em flagrante, sendo o seu julgamento a 30 de Janeiro de 2020. Por agora desconhecem-se as razões do ataque.

A Tate Gallery de Londres foi alvo de outro ataque por parte de um visitante, Vladimir Umanets, com 26 anos a 7 de Outubro de 2012. Foi posteriormente detido após ter *tagado* e borrifado com *spray* preto a obra do artista Mark Rothko, *Black on Maroon* de 1958. Escreveu o seu nome, o número 12 e a frase: *uma potencial peça de yellownismo*.

Nascido na Rússia, mas naturalizado americano, Rothko é um dos mais importantes artistas do pós-guerra, tendo uma das suas pinturas batido recorde de venda em leilão. Umanets disse em entrevista que não era um vândalo e estabeleceu comparações com o trabalho de Marcel Duchamp, parafraseando que a arte permite pegar no que algum já fez e colocar uma nova mensagem nesse trabalho. A *Potencial Piece of Yellowism*, qualquer coisa como a criação de uma peça potencialmente Yellowista (amarelenta).

A filosofia Yellowista não faz distinção entre objetos de arte, anti-arte ou mesmo objetos não artísticos. Umanets e Marcin Lodyga criaram o fenómeno de cultura contemporânea, não sendo arte, tendo sido iniciada a 15 de Novembro 2010 em Giza numa primeira exposição intitulada *Flattened to Yellow* e Umaniec afirma que o ato era algo semelhante à apropriação; que, ao assinar uma obra de arte não feita por ele, ele a transformava num objeto mais valioso. "Acredito que se alguém restaurar a peça e remover minha assinatura, o valor da peça seria menor, mas depois de alguns anos o valor será maior por causa do

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

que eu fiz", disse Umanets. A obra foi seriamente afectada e sofreu danos profundos, uma vez que a tinta spray usada no ataque penetrou varias camadas de tinta da obra chegando mesmo ao linho da tela. Para o Juiz *o ato é completamente autorreferencial e quase inteiramente desprovido de conceito*.

Um outro incidente similar envolveu o trabalho *Cruz Branca* de Malevitch, exposta em Amesterdão, na qual o artista russo Aleksander Brener, pintou um cifrão verde na obra do conterrâneo Malevitch. Para Brener foi um ato simbólico com uma mensagem para o mercado da arte: *Eu crucifiquei o dollar, como Jesus*, justificando o seu cifrão verde e que o produto final era uma obra conjunta dele e de Malevitch. O tribunal Holandês não entendeu assim e enviou Brener para a prisão exigindo uma indemnização de 10 mil dólares, tendo o cifrão verde sido removido da pintura de Malevitch.

Também o russo Aleksandr Petrusko, terá lançado em 2016 urina, que ele chama de lama terapêutica, sobre fotos de Jock Sturges. O fotógrafo habitualmente fotografa famílias de nudistas o que terá provocado indignação entre os movimentos mais conservadores, que consideraram provocadora a exposição no centro de fotografia Irmãos Lumiere. O agressor foi detido por oito dias, sendo a exposição temporariamente encerrada.

Será de mencionar também artistas que destruíram ou atacaram a sua própria obra, geralmente como um ato de controlo de qualidade.

Miguel Ângelo que, por volta de 1547, já com 72 anos de vida, iniciou trabalhos numa deposição que retrata o corpo de Cristo sendo retirado da cruz, hoje conhecido como *A Pieta* de Florença, em exposição no Museu dell´Opera dell Duomo. Segundo Giorgio Vasari, o escultor queixava-se de uma falha da pedra de mármore que dificultava o desenvolvimento da escultura: hoje acredita-se que fosse um problema de composição centrada na perna de Cristo, que se encontra ao colo de Virgem Maria. Esse problema tanto irritou o escultor que atacou a sua peça à martelada de forma irracional após oito anos de trabalho. A obra foi salva por um funcionário da igreja e parcialmente restaurada, continuando a perna esquerda perdida, testemunha da explosão violenta de Miguel Ângelo.

Não poderemos deixar de mencionar a obra de Gulherme de Santa-Rita, ou simplesmente Santa-Rita Pintor, promessa do modernismo portugues, que nunca expos em Portugal e que ao morrer aos 29 anos de tuberculose pediu ao seu irmão para que todas as suas obras fossem queimadas, restando apenas algumas obras, essencialmente desenhos e as ilustrações que foram publicadas.

Tambem se acredita que algumas obras de Amadeu Souza Cardozo tenham sido queimadas, por medo de contágio da gripe espanhola, ou por serem desenhos ou mesmo fotografias de nus, que o artista vinha realizando.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Em 1972, Lazlo Toth, de origem húngara, abriu passagem entre a multidão de peregrinos que esperavam a bênção papal na Praça de São Pedro. Lazlo, munido de um martelo de geólogo, desferiu várias marteladas à *Pieta* de Miguel Ângelo. A virgem perdeu um braço, um olho e parte do nariz. Enquanto Lazlo atacava a estátua gritava: -*Sou Jesus Cristo, Sou Jesus Cristo*. Após o ataque a estátua foi recuperada e reconstruída e passou a estar protegida por um painel à prova de bala.

Claude Monet, pioneiro do impressionismo, trabalhador incansável e obsessivo, pintou cerca de 250 vezes as *Water Lily* nas últimas três décadas da sua vida. No entanto, apesar do número elevado de pinturas do mesmo tema, havia mais. Numa seleção para uma exposição em 1908, Monet destruiu um grupo delas, num número indefinido mas balizado entre 15 e 30, que considerou não estarem à altura das que mais lhe agradavam. Também perto da sua morte Monet terá instruído a filha Blanche Hoschede Monet a destruir grande parte dos seus trabalhos restantes, preocupado que estava com a forma como eles seriam interpretados pelas gerações vindouras.

Gerhard Richter cresceu na Alemanha no Nacional-Socialismo nazi para depois estar 16 anos na Alemanha Oriental. Meses antes da construção do muro de Berlim em 1961, fugiu da abstração e do realismo socialista da Alemanha Oriental para a Alemanha Ocidental. Iniciou em 1962 experiências de pintura com base em fotografias que poderiam ser dos seus álbuns de família ou recolhidas na média. Décadas depois fez algo semelhante com fotografias do grupo Baader-Meinhof. A sua história familiar, que incluía nazis e as suas vítimas, e o seu contacto com os vários "ismos" deu-lhe um crédito elevado como artista. Ele próprio destruiu pelo fogo cerca de 60 pinturas do período de transição da sua carreira. No entanto, as obras destruídas foram fotografadas e as imagens encontram-se nos arquivos do pintor.

Dias antes de uma exposição, nos idos anos 80, Georgia O´Keeffe pretendia entrar num armazém para destruir algumas das suas pinturas que ela achava serem menores. Segundo a curadora Barbara Haskell do Whitney Museum of American Art, quando Georgia chegou perto do fim de sua vida, ela queria fazer prevalecer só as suas obras maiores, destruindo as menores para que a sua reputação permanecesse forte e inabalável. Supostamente esse foi sendo um hábito ao longo da sua carreira. Ela teria o hábito de listar em cadernos as obras que executava, assim como todo o seu destino posterior. *Red & Green II* de 1916, uma aguarela, está registada como destruída apôs ter estado exposta em 1958 na Galeria Downtown de Nova Iorque. Curiosamente, o trabalho surgiu em Novembro de 2015, num leilão na Christie´s de Nova Iorque e recentemente numa

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

exposição sobre Giorgia no Texas, no Museu Histórico de Panhandle Plains.

Em Setembro de 1983, numa entrevista para a revista Warhol com Andy Warhol e Juan Hamilton, Giorgia O´Keeffe admitiu ter destruído uma grande quantidade de negativos fotográficos a pedido de Alfred Stieglitz, (1864-1946) seu falecido marido. O fotógrafo que controlava pessoalmente toda a sua produção e imprimia todas as suas imagens, desejou que os negativos fossem destruídos para que mais ninguém pudesse imprimi-los e escapar ao seu controlo de qualidade. Também é sabido que a relação entre os dois se iniciou com sessões de fotografia de nu, tendo o casal sido interrompidos a meio de uma sessão pela então mulher de Alfred.

A pintura *A Ronda da Noite* do mestre holandês Rembrandt já foi alvo de três ataques e de várias tentativas. Sendo a mais famosa pintura do Museu Rijkmuseum , em Amesterdão, foi desfigurada três vezes, tendo sido a primeira vez em 1911, quando um cozinheiro da marinha atacou a obra com uma faca. Curiosamente, mesmo face ao ímpeto do ataque, as várias camadas de sólido verniz não deixaram a faca penetrar. O segundo ataque terá tido lugar em 1975, quando o professor William Rijk, conseguiu esfaquear e cortar a tela registando-se desta vez rasgos repetidos na obra. A demência parece ter estado na razão do ataque uma vez que garantiu que foi Jesus que o incitou e forçou a atacar a obra. Rijk era professor estando na época desempregado e foi internado num hospital psiquiátrico. A obra apesar de ter sido restaurada, ficou marcada e ainda se podem conferir os cortes pois estes são bem visíveis. Certamente pelo realismo da obra e pelas suas dimensões, a obra voltou a ser atacada por outro doente psiquiátrico, em 1990, que regou a obra com ácido sulfúrico, no entanto foi salva mais uma vez pela forte camada de verniz, mas que desta vez sucumbiu ao ácido, salvando a obra. Os seguranças reagiram rapidamente e diluíram o ácido com água, no entanto a obra teve de ser restaurada a nível de pintura. Durante a segunda guerra mundial, com o receio que as tropas nazis roubassem a ronda da noite e a enviassem para Berlim, a obra foi retirada do museu e escondida. Hoje por baixo da obra existe uma abertura ao longo da dimensão da pintura de modo que a obra pode deslizar, passar pela dita ranhura e sair de camioneta, ficando a salvo.

Outra obra de Rembrandt, comprada para o Hermitage pela imperatriz Catarina a Grande, sofreu ataque violento em 1985, levado a cabo por um cidadão soviético da Lituânia, Bronius Maiguis, que lançou ácido sulfúrico sobre a tela e depois a atacou com uma faca. Os motivos do ataque foram expostos como o de defender a independência da Lituânia, mas depois disse ser contra a nudez exposta, tendo apresentado mais tarde problemas psíquicos erguendo uma luta

contra toda a nudez. (a verdadeira razão poderá ter sido manipulada pelas autoridades soviéticas). Bronius passou oito anos num hospital psiquiátrico, enquanto *Dânae* passou 12 anos em restauro. Hoje esta atrás de um vidro blindado.

A 10 de Março de 1914, Mary Richardson, uma sufragista munida de um cutelo de talhante, golpeou a obra de Velasquez exposta na Galeria Nacional de Londres. Mary desfechou sete golpes sobre a tela, explicando mais tarde a sua ação como vingança em protesto: *Tentei destruir a pintura da mais bela mulher da história da mitologia como um protesto contra o governo por destruir a Sra Pankhurst, que é a pessoa mais formosa da história moderna*. Só que Vénus não é uma mulher mas uma divindade. *A Vénus ao Espelho* de Velasquez foi a escolhida não somente pela acesa luta política na defesa dos direitos das mulheres, mas numa entrevista anos mais tarde em 1952, ao Sindicato Politico e Social das Mulheres, acrescentou que: *Não gostava do modo que visitantes masculinos olhavam para ela todo o dia*, ou seja da maneira como a Vénus era apresentada nua para os homens. Emmeline Pankhurst era a sua companheira e tinha sido presa no dia anterior.

Em 9 de Outubro de 2007 a artista Rindy Sam foi multada por ter beijado um tríptico *Phaedrus*, do artista Cy Twombly, exibido na Colecção Lambert, Avignon, France. Beijar a obra pode parecer inofensivo, mas Rindy deixou uma forte e visível marca de batom. Em audiência no tribunal Rindy, acusada de degradação voluntária de obra de arte, disse que foi possuída pela paixão quando viu a tela em branco avaliada em 2,8 milhões de dólares. Condenada a indemnizar a galeria e o artista, a indemnização foi estabelecida em 1940 dólares para a galeria e 1 dólar para o autor, Cy Twombly.

Em 2010, a pintura do holandês Jan Victors, *Booz recebe a herança de Elimelec,* patente na galeria 302 no Museu Guggenheim de Bilbao, integrada na exposição temporária de empréstimos *A idade do ouro Holandesa e Flamenga* foi atacada e danificada por uma jovem estudante da Faculdade de Bellas Artes de 25 anos com as faculdades mentais aparentemente alteradas. A garota utilizou uma faca e do ataque resultaram seis arranhões e um furo de três centímetros na camada de tinta. O museu diz que se trata de danos facilmente reparáveis.

Em 2012 um homem perfurou a soco a tela de Manet de 1874, *Argenteuil Basin with a Single Sailboat,* exposta na Galeria Nacional da Irlanda, Dublin desde 1924. A tela acabou rasgada e o homem sendo preso. A obra esteve 18 meses em restauração, tendo sido necessário juntar fragmentos microscópicos.

Também em 2012, uma escultura de Damian Hirst, conhecida como *Charity*, que se encontrava na frente da *Royal Art Academy*, foi alvo de graffitis. A estátua com 6.70m de altura, encontra-se num pedestal e pesa cerca de 3,5

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

toneladas, estando avaliada em 2,4 milhões de dólares, representa uma garota com um urso de pelúcia e um aparelho ortopédico numa perna. A imagem era usada para a fundação de caridade de pessoas com deficiência, *The Spastics Society*, sendo que a saia da figura foi pintada com *spray* por agressor desconhecido. A escultura estava coberta por um seguro e o graffiti veio a ser removido.

A Liberdade Guiando o Povo, de Eugene Delacroix, exposta no Museu do Louvre foi danificada em 2013 por uma mulher que escreveu com um marcador grosso na parte inferior da tela, *AE911*. A mensagem, está relacionada com as chamadas teorias da conspiração referentes ao ataque do 11 de Setembro as torres de Nova York. A mulher foi detida e a *Liberdade* de Delacroix foi restaurada.

As estátuas talvez por se encontrarem no exterior estão mais expostas ao vandalismo, como na cidade de Copenhaga, Dinamarca. É o caso da escultura de Edward Erksen *A Sereia*, personagem de um conto de Hans Christian Andersen. A obra tem sofrido vários ataques desde 1960, tendo sido decapitada duas vezes , a primeira em 1964 e a segunda em 1998. Em 1999, uma tentativa de decapitação ficou a meio, tendo falhado. Perdeu um braço em 1984, e em 2003 foi arrancada da base, uma pedra, com uma carga explosiva. Foi várias e repetidas vezes pintada e base de graffitis. Mas também, por ser uma figura nua, foi-lhe colocada uma burka e em 2006, foi-lhe colocado um brinquedo sexual na mão. De modo a minimizar os ataques as autoridades resolveram afastar a escultura do porto, e movê-la vários metros tornando-a menos acessível.

Também a obra mais famosa e mais protegida sofreu ataques: Mona Lisa de Leonardo da Vinci, peça vista anualmente por 8,5 milhões de pessoas foi em Dezembro de 1956 quando lhe lançaram ácido durante uma exposição em Montauban, França. No mesmo ano, um boliviano atacou a pintura à pedrada tendo saltado parte do pigmento junto da sobrancelha esquerda. Em 1974, quando por empréstimo a obra se encontrava no Museu Nacional de Tóquio, Japão, uma mulher lançou tinta vermelha sobre a tela. Este protesto terá sido contra a decisão local de não permitir que pessoas com deficiência visitassem a exposição.

A 2 de Agosto 2009, a Mona Lisa viu-se novamente ameaçada quando uma russa lhe terá lançado uma caneca que comprou no próprio museu do Louvre, alegando a razão do facto com as autoridades francesas lhe terem negado a cidadania. A pintura está salvaguardada por um vidro à prova de bala, numa caixa que a protege de vibrações, calor e humidade.

Outra obra de Da Vinci, foi alvo da furia iconoclasta: avaliado em 35 milhões de usdollares, A Virgem e o Menino com Santa Ana e São João Batista, foi danificada duas vezes, quando exposta na Galeria Nacional de Londres. A primeira em 1962, quando um alemão lhe lançou uma garrafa de tinta, e a segunda em 1987,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

quando Robert Cambridge desempregado encontrou na tela motivos para o seu protesto contra a situação politica e economica do Reino Unido. Cambridge entrou no museu minutos antes do fecho e munido de uma pistola disparou varios tiros contra a tela, no entanto as balas so atingiram o vidro que protegia a tela.

De qualquer forma, os russos parecem ser os vencedores de ataques a obras de arte. Em Junho de 2018, na cidade de Voronej, um homem bêbado de 37 anos rasgou uma pintura de 1885, que representava Ivan o Terrível, de Iliá Repin batendo-lhe com uma estaca após ter bebido 100ml de vodka, danificando significativamente a pintura. A própria tela é violenta pois Ivan segura nos braços cobertos de sangue o cadáver do filho apôs o ter matado acidentalmente. A pintura esteve sempre envolta em rumores sombrios, tal como o Czar Ivan. O próprio Iliá Repin afirmou ter perdido a força na mão depois de pintar a obra, e o público reclamava que a pintura os deixava zonzos. Em 1913, Abram Balachov, um jovem até então sem quaisquer perturbações mentais esfaqueou a obra gritando: *Chega de sangue!,* fazendo-lhe três longos rasgões ao alto. Repin o autor que ainda esteva vivo procedeu ao seu restauro.

Em 2006, um francês, Pierre Pinoncelli, atacou com um martelo o *Fontanário* de Marcel Duchamp, no centro Pompidou em Paris. O trabalho exposto era uma cópia do original avaliado em 4 milhões dólares. Pinoncelli ouviu a sentença suspensa de três anos e foi condenado a pagar 280 mil dólares, uma vez que já era reincidente em ataques e especificamente ao Fontanário de Duchamp, no qual terá urinado em 1993, numa exposição em Nimes no sul de França, argumentando que a ação era uma expressão artística pois estava indignado pelo modo como a obra de arte radical e de charneira havia sido institucionalizada. *Eu criei algo novo, algo que Duchamp teria aprovado*, disse Pinoncelli.

A Baía, pintura abstrata de 1963, de Helen Frankenthaler, avaliada em 1,5 milhões de dólares, viu ser necessário um restauro após um garoto de 12 anos ter colado uma pastilha elástica na obra. Isto aconteceu no Instituto de Artes de Detroit em 2006. A pastilha não deixou grandes danos, tendo o garoto sido suspenso após a visita de estudo.

Apôs termos visto muitas obras de arte serem atacadas por graffitis, desencadeia-se a controvérsia se será possível atacar um graffiti, pois muitas das obras de Banksy foram desfiguradas ou simplesmente destruídas. O próprio criou mecanismos de auto destruição para as suas obras...Quando licitada em leilão e por um mecanismo acionado à distância, um quadro de uma menina com um balão iniciou um processo de auto fragmentação. Vários dos seus graffitis de rua foram limpos ou cobertos por trabalhadores das limpezas ou pelos proprietários, muito dos quais desconhecendo o valor do graffiti. Recentemente, um

trabalho de Banksy em Bristol, um gorila com uma máscara rosa, foi limpo pelo proprietário que nunca tinha ouvido falar do artista nem conhecia o valor da obra, tendo sido a pintura parcialmente recuperada.

Referências

BBC News, 2012, *Obras de arte famosas que han sido atacadas*, Artigo disponivel em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121009_mark_rothko_obras_vandalismo_mr

BBC News, 2012, *Desfiguran una pintura de Rothko en galería londinense*, Artigo dosponivel em: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2012/10/121007_ultnot_rothko_mural_desfigurado_jgc

ABC Cultura, 2014, *Los peores ataques contra obras de arte*. Artigo disponivel em: https://www.abc.es/cultura/arte/20140705/abci-obras-arte-daadas-201407021556_1.html

Publico.pt, 2020, *Jovem danifica quadro de Picasso com retrato de Dora Maar na Tate Modern*. Artigo disponivel em: https://www.publico.pt/2020/01/01/culturaipsilon/noticia/quadro-picasso-retrato-dora-maar-danificado-tate-modern-1898936

Informações e serviços.lisboa.pt , s.d. *A Verdade (Eça de Queiroz*). Artigo disponivel em: https://informacoeseservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/a-verdade-eca-de-queiroz

Publico.pt, 2001, Estatua de Eça substituida por réplica em bronze. Artigo disponivel em: https://www.publico.pt/2001/07/24/local/noticia/estatua-de-eca-substituida-por-replica-em-bronze-32842

The Thelegraph, *Yellowism neither art nor anti art... it´s about the yellow*. Artigo disponivel em: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9593690/Yellowism-Neither-art-nor-anti-art-.-.-.-it-is-about-yellow.html

Megan Udell, 2016, *Destruction & Owership: A kiss is Just a kiss*. Artigo disponivel em: https://meganudell.wordpress.com/2016/04/05/destruction-ownership-a-kiss-is-just-a-kiss/

Megan Udell; 2016, *Art Rant: "A Potencial Piece of Yellowism"*. Artigo disponivel em: https://meganudell.wordpress.com/2016/03/21/art-rant-a-potential-piece-of-yellowism/

Observador, 2019, Maria Martinho e Joana Ascensão, *Matosinhos apresentou queixa por vandalismo à obra de Cabrita Reis. Artista fala em assinatura politica*. Artigo disponivel em: https://observador.pt/2019/12/30/matosinhos-apresentou-queixa-por-vandalismo-a-obra-de-cabrita-reis-artista-fala-em-assinatura-politica/?fbclid=IwAR02aAZukzq8Uypc0UqSNkjC6UkgIUBxukdkMfHRdruL1Sqy_HFq6Y6MyO0

Veja, 2009, *Mona Lisa é atacada com uma caneca,* Artigo disponivel em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/mona-lisa-e-atacada-com-uma-caneca/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A epistemologia do Turismo pela Arte: O Congresso Criadores Sobre Outras Obras

The epistemology of Tourism for Art: The Criadores Sobre Outras Obras Congress

BRUNA RAQUEL ALVES MAIA LOBO*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, curadora de arte.

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

Resumo: O objetivo desse artigo é construir uma teoria do conhecimento turístico a partir do Congresso Criadores Sobre Outras Obras. Nos dez primeiros anos do evento buscamos em seus anais as palavras turismo, turista, viagem e viajante com a expectativa de encontrar opiniões que pudessem ser utilizadas para a nossa proposta de epistemologia do turismo pela arte. Para além do uso como substantivo ou figura de linguagem, interessou-nos reflexões desde a viagem como uma fase ou fundamento teórico do processo criativo até discussões críticas sobre o negócio turístico.

Palavras chave: Arte / Turismo / Viagem / Epistemologia / Congresso Criadores Sobre Outras Obras.

Abstract: *The aim of this paper is to develop a theory of tourism knowledge from the Criadores Sobre Outras Obras Congress. In the first ten years of the event we searched in their annals the words tourism, tourist, travel and traveler with the expectation of finding opinions that could be used for our proposal of epistemology of tourism through art. Beyond its use as a noun or figure of language, we were interested in reflections from travel as a phase or theoretical foundation of the creative process to critical discussions about the tourist business.*

Keywords: *Art / Tourism / Travel / Epistemology / Criadores Sobre Outras Obras Congress.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Partindo do princípio de que o turismo envolve não apenas o ato de viajar, mas um espectro constituído por várias disciplinas, buscamos construir uma epistemologia do turismo pela arte, a partir do discurso de artistas ou criadores. Pensamos que a viagem possui um papel importante na história da arte. Desde o século XIX, a viagem já era reconhecida como maneira de estudar e praticar a técnica, aproveitando a natureza e os monumentos do antigo e novo mundo.

Atualmente, o papel do deslocamento na arte, ultrapassa a ideia inicial dos diários de viagem. O que antes era um caminho para se desenvolver arte, se tornou discurso e fundamento teórico nos processos artísticos. Nesse tempo, encontramos nas perspectivas artísticas sobre a atividade de viajar, um olhar satírico, outras vezes repulsivo, mas também, observamos tentativas para reinfundir a noção de viagem dos românticos e do *Grand Tour*.

Pensamos que nas obras de arte, o coeficiente autoral permite-nos maneiras individualizadas de observar a realidade da teoria do conhecimento turístico. Assim, do universo particular do artista, ao conceito de turismo global, extraímos argumentos para a nossa epistemologia voltada para um contexto de fenómeno social, abrigada dos excessos do sistema económico dominante, através da relação entre os processos de subjetivação provocados pela modernização das viagens e a produção artística.

Nesse sentido, encontramos nas actas do "Congresso Criadores Sobre outras Obras" o manancial para a nossa reflexão, devido a peculiaridade de ser um congresso destinado a artistas e criadores, onde os autores devem ser artistas ou criadores graduados, que discursam sobre a obra de outro artista ou criador. Essa convenção ou norma, concedeu-nos perscrutar o nosso assunto, por um duplo olhar da arte: do autor e criador, longe dos conceitos desenvolvidos pela ideologia legitimadora do negócio turístico. Nesse sentido, realizamos o levantamento da ocorrência das palavras turismo e viagem, além de suas variantes: turista e viajante nas actas do evento entre 2010 e 2019. O Congresso "Criadores Sobre Outras Obras" é organizado pelo Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e coordenado pelo professor João Paulo Queiroz.

Depois de recolhida toda a informação, organizamos de tal forma, que pudesse ser comparada anualmente através de gráfico. A seguir, desenvolvemos a nossa reflexão a partir dos temas levantados pelos autores, observando as ideias e os contextos onde a nossa temática estava inserida e como era tratada. Assim, procuramos justificações dentro dos textos dos autores, que validassem ou invalidassem suas proposições, como também referimos outros conhecimentos para fundamentar qualquer questão apresentada nos artigos.

Considerações sobre a epistemologia do turismo pela arte

Atualmente existe um crescimento da quantificação artificial do saber, pois além da facilidade, as pesquisas instrumentalizadas pela tecnologia são mais rápidas e concretas. Julgamos que isso possa alterar o conhecimento produzido, por causa da restrição da liberdade do pensamento. Pensamos que, as ideias devem deambular para outros espaços de desenvolvimento, crescimento, sustentabilidade e convivência social, pois a caoticidade do mundo moderno solicita do pesquisador, o rompimento da clausura das investigações artificiais, para incluir cada vez mais as faculdades humanas como um dos caminhos para a produção da epistemologia (Castillo Nechar & Panosso Netto, 2010).

A arte revela um conhecimento sobre o mundo percebido na expressividade do artista. Essa faculdade, intuitiva ou técnica, ajuda na composição de suas obras com tal coerência, que podem despertar ou abalar a lógica convencional sobre a compreensão do mundo, até mesmo, àquelas obras de épocas remotas ou estilos alheios ao universo do espectador. Isso porque, o tema narrado é trivial, mas a maneira como esse tema é tratado transforma ideia em obra arte.

Apresentação dos resultados

No primeiro momento, mostramos os dados brutos da pesquisa através de percentagens e gráfico. Depois, ao perscrutar o contexto onde estavam inseridas as variáveis, encontramos a viagem como uma fase ou fundamento teórico do processo artístico e iniciamos um diálogo com as ideias apresentadas de viagem produtiva, de experiência, de interior ou exterior, os diários de viagem, as explorações científicas, o artista viajante, o comportamento e o olhar do turista.

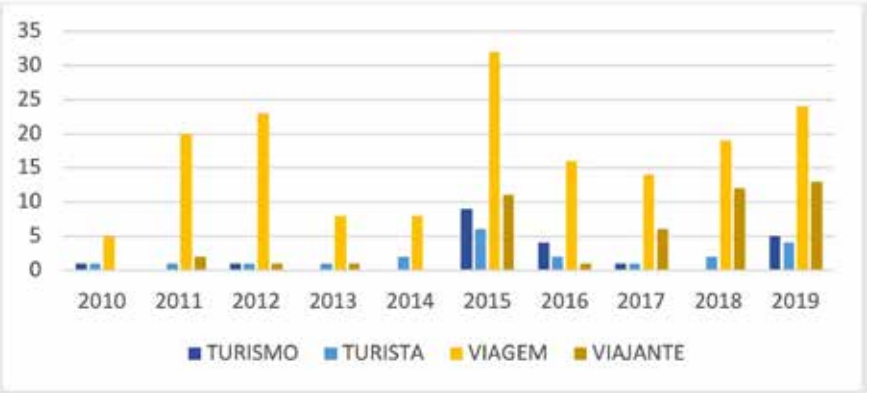
Das citações verificadas, interessou-nos as que promoviam algum tipo de reflexão, mesmo assim, tabulamos as que utilizaram estes termos apenas como figuras de linguagem ou como substantivo. Através do buscador do software "Pré-visualização" do sistema operativo IOS, tabulamos os dados que nos mostraram a maior incidência da variável viagem com 66%, seguida de viajante com 18%, turista 9% e turismo 7%. Vale reconhecermos que, a variável relacionada com a nossa proposta de teoria do conhecimento, "turismo", foi a menos citada.

No Quadro 1, os anos de 2015 e 2010 se destacam por possuírem mais e menos os termos. À primeira vista, o número de citação ao termo viagem suplanta ao turismo que em 2011, 2013, 2014 e 2018 não é mencionado. Isso nos levou a pensar que os criadores estão mais familiarizados com a viagem, por ser um termo mais abrangente e livre dos discursos econômicos limitantes do turismo.

Devemos explicar que devido ao elevado número de autores (53 no total) e a impossibilidade de referi-los na bibliografia, ao longo de nosso texto citamos o

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Quadro 1 · Número de vezes que os termos foram citados. Fonte: autor.



último nome do autor do artigo e entre parenteses a sigla *in* (em) o último nome do editor das actas e ano.

Nas publicações encontramos a viagem como uma fase do processo criativo do artista. No início, durante ou depois de realizar a viagem, seja como motivadora, seja como método de criação (Lima *in* Queiroz, 2010; Cardoso *in* Queiroz, 2012; Barreto *in* Queiroz, 2013; Almozara *in* Queiroz, 2014; Nicolaiewsky *in* Queiroz, 2017; Gonçalves *in* Queiroz, 2015; Veneroso *in* Queiroz, 2014; Planas *in* Queiroz, 2014; Cidade *in* Queiroz, 2018; Rocha *in* Queiroz, 2015 e Maneschy *in* Queiroz, 2015).

Verificamos também, a viagem como fundamento teórico. Vicente (*in* Queiroz, 2010) nos mostrou uma artista influenciada pelo estudo do turismo e viagem. Lopes (*in* Queiroz, 2016) nos sugeriu a obra de Nelson Leirner que relaciona a efemeridade da viagem à alegria do casamento. Oliveira (*in* Queiroz, 2018) nos esmiuçou a obra "Ordem e Progresso" do artista Zamora, onde barcos simbolizavam todo o arcabouço que envolve a viagem, a exemplo do espaço imaginário, a busca pela felicidade, a fuga do cotidiano em uma mobilidade eterna. Percebemos essa necessidade pelo movimento de partida contínuo das viagens modernas, pela velocidade em Paiva e Mendes (*in* Queiroz, 2019) na obra SkyLoopSpace de Rui Calçada Bastos. Isso estaria em consonância ao turismo rápido de López (*in* Queiroz, 2019) ao se referir à industria cultural. Coelho (*in* Queiroz, 2019) nos direcionou para a dificuldade em se realizar uma viagem na obra de Rajaa Paixão, "Travel Machine".

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Outras obras abordaram os impactos negativos do turismo, como as diferenças sociais entre visitantes e moradores, alienação da comunidade e a dependência excessiva pelo turismo (Furtado *in* Queiroz, 2012; Centella *in* Queiroz, 2014). Como também os impactos positivos, quando Silva (*in* Queiroz, 2015) nos propôs que a instalação de um Ateliê poderia contribuir para o turismo do lugar.

O diário de viagem também apareceu, desde a visão da viagem como um ato pedagógico através da visita ao passado, à viagem moderna incorporada à narrativa do diário para reviver as explorações do passado: "Vieira Portuense, Cadernos de Viagem: álbuns 821 e 817 do MNAA" de Conceição Pereira (*in* Queiroz, 2012), Eduardo Salvista: um Desenhador do Quotidiano" de Shakil Rahim (*in* Queiroz, 2015) e "Diário de Kioto: pinturas de papel de Marco Giannotti" de Laís Guaraldo (*in* Queiroz, 2019). Aliás, como podemos observar no Quadro 1, foram nesses anos que a palavra viagem foi mais citada.

As expedições científicas eram acompanhadas pelo artista viajante para desenhar a fauna e a flora (Veneroso *in* Queiroz, 2016). Marcondes e Martins (*in* Queiroz, 2017) referiram aos desbravadores dos séculos XVII e XVIII e até mesmo ao artista que é globalizado. Mibielli (*in* Queiroz, 2017) e Weyner (*in* Queiroz, 2019) chamaram de artistas viajantes os que viviam em uma cidade e atuavam em outras. Ainda houve aqueles que entenderam o artista visual como um viajante no espaço e no tempo, predisposto às adversidades que qualquer deslocamento traria (Souza *in* Queiroz, 2017). Essa predisposição é provada em Rampin (*in* Queiroz, 2015) e Weymar (*in* Queiroz, 2019) quando alguns artistas, mesmo detestando a viagem, não abdicaram de viajar para desenvolver trabalhos.

As explorações científicas voltaram ao nosso estudo, não mais pelos diários de viagens, mas pela fotografia. Em Rampin (*in* Queiroz, 2015), onde foi a primeira vez que apareceu o termo artista viajante, o importante seria o espaço para caminhar e guardar. Mais tarde, Gonçalves (*in* Queiroz, 2017) nos advertiu para os fotógrafos viajantes, que no século XIX, capturavam a expansão do mundo, em oposição ao representado na fotografia contemporânea. Cidade (*in* Queiroz, 2018) nos sugeriu a ótica curiosa do viajante ao fotógrafo moderno, no sentido de auxiliar seu olhar no atual excesso de lugares fotografados.

Esse excesso de lugares provoca uma dificuldade cognitiva da realidade e para contornar isso, alguns autores tentaram desvincular a viagem do supérfluo e propuseram a noção de percurso interior ou viagem interior Maneschy (*in* Queiroz, 2017) e Cardoso (*in* Queiroz, 2012), ou ainda, para ser meritória do intelecto, Cidade (*in* Queiroz, 2018) nos apresentou a "viagem produtiva" como a busca pela síntese do estereótipo. Já Corona (*in* Queiroz, 2019) nos colocou a viagem como experiência, como uma inspeção da exterioridade originada nas expedições científicas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nos anos de 2013, 2014, 2015 e 2018 assinalaram discussões críticas sobre o olhar do turista. Rampin (*in* Queiroz, 2015) nos mostrou uma antinomia entre o olhar do turista e do explorador, o primeiro seria superficial e o seguinte, do artista viajante: uma experiência, uma curiosidade científica e artística. Demarchi (*in* Queiroz, 2015) também nos reportou ao olhar do turista como superficial. Teceu uma reflexão sobre a imagem de um visitante próximo de uma obra de arte. O visitante é chamado de turista por seu "uniforme de turista", pela passividade em pagar para se submeter às longas filas e estando diante das obras de arte está sempre a saltar entre elas, assim concluiu que não possui intelecto para analisar a arte e aconselha a dominarmos o turista que existe em nós.

Identificar o turista e distingui-lo do viajante nos pareceu ser um imperativo nos documentos investigados. Barachini (*in* Queiroz, 2014) identificou o viajante como um ser que vagueia em permanente devir balizado pelos mapas. Mais uma vez, Barachini (*in* Queiroz, 2018) qualificou o artista como "viajante consciente" por saber que não existe viagem ao paraíso. Justificou-nos uma distinção entre viajante e turista, pois um partiria em uma busca hercúlea de si mesmo e o turista estaria interessado pela fuga do seu cotidiano, facilitada pelas agências de viagem.

Ser turista ou não ser. Na maior parte das vezes, o homem em viagem adquiri uma nova identidade: a de turista, o comportamento muda devido ao novo status. Desde os sentimentos contraditórios de se sentir superior e passivo, até mesmo comportamentos de vandalismo são atribuídos ao turista Busó (*in* Queiroz, 2013) e Kanaan (*in* Queiroz, 2015).

O olhar desse turista foi ao longo do tempo padronizado, inclusive em museus, onde a arte deve estar em conformidade pelo gosto dos patronos e atrair a atenção de visitantes. Pietro (*in* Queiroz, 2015) nos expôs a dificuldade de uma artista em chamar a atenção dos visitantes em uma sala com um lado revestido de janelas com uma paisagem de cartão-postal. Constantemente, os visitantes se desviavam das obras de arte e se direcionavam para às janelas. Até porque, como nos explicou Demarchi (*in* Queiroz, 2015) o turista está envolto em uma penumbra de exagero, espetáculo e mercado, em um contexto anestesiante, onde o lazer é obrigatório e no museu descobrimos isso através do turismo superficial.

Considerações finais

Ao escolhermos pesquisar o conhecimento turístico pelo contexto específico da arte estamos conscientes de que estaremos expostos a uma realidade que adquirirá um significado de acordo com o contexto em que está localizado, no caso o Congresso.

Isso permitiu-nos identificar a postura daqueles que são reconhecidos como artistas criadores com relação ao turismo e, sobretudo, todas as variáveis que estão no arcabouço da ocorrência da viagem pelo artista, que podem ser inseridas no desenvolvimento de uma possível epistemologia do turismo pela arte.

Referências

Castilho Nechar, Marcelino. & Panosso Netto, Alexandre (2010) Implicaciones epistemológicas em la construcción del conocimiento del turismo. *In*: Castilho Nechar, Marcelino. & Panosso Netto, Alexandre. *Epistemología del turismo: estudos críticos*. México: Trilhas.

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2010) *Actas do I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2010*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 517 pp. ISBN: 978-989-8300-06-5 [Consult. 2019-09-09] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/atas2010.htm

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2011) *Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 679 pp. ISBN: 978-989-8300-14-0 [Consult. 2019-09-06] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2011.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2012) *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2012*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 760 pp. ISBN: 978-989-8300-32-4 [Consult. 2019-10-02] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2012.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2013) *Emergências: Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras, CSO'2013*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 901 pp. ISBN: 978-989-8300-50-8 [Consult. 2019-11-11] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2013.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2019-11-15] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2014.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2015) *Arte, Relações, Implicações: o VI Congresso CSO'2015*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 886 pp. ISBN: 978-989-8771-17-9 [Consult. 2019-11-15] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2015.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2016) *Arte pela perspetiva dos criadores: o VII Congresso CSO'2016*.Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 914 pp. ISBN: 978-989-8771-33-9 [Consult. 2019-09-20] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2016.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2017) *Novas propostas pelos artistas: o VIII Congresso CSO'2017*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1043 pp. ISBN: 978-989-8771-59-9 [Consult. 2019-09-25] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2017.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2018) *Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1163 pp. ISBN: 978-989-8771-77-3

[Consult. 2019-09-15] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2018.pdf

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2019) *Dez anos depois: o X Congresso CSO'2019*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1313 pp. ISBN 978-989-8944-14-6 [Consult. 2019-10-20] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2019.pdf

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Tatuagem como cultura popular: um olhar através do trabalho do Artista Dave Paulo

Tattoo as a popular culture: a look at the work of artist Dave Paulo

BRUNO JOSÉ RODRIGUES CORDEIRO*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, atividade artística: designer e tatuador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: bruno.cordeiro91@gmail.com

Resumo: Enquanto expressão artística, a tatuagem é uma das formas de arte mais antigas do mundo, mas prosseguiu ao longo da sua história à margem daquilo que é consensualmente aceite pela sociedade. O presente artigo tem como objetivo abordar a tatuagem contemporânea, tomando como referência o trabalho do Artista Dave Paulo e expor a importância da cultura POP enquanto via de promoção da tatuagem tendo em vista a aceitação social. Dave fez a sua formação académica em arquitetura, mas, aos 35 anos distanciou-se profissionalmente dessa área para se dedicar à tatuagem. Dave afirma-se no mundo da tatuagem, sobretudo pelo seu trabalho em fotorrealismo e retrato, marcado pelas cores intensas e influências POP, e toda a iconografia que dela deriva.

Palavras chave: tatuagem / cultura POP / underground / Dave Paulo / Realistic Pop Art.

Abstract: *As an art expression, tattooing is one of the oldest art forms in the world but throughout its history it has been on the fringes of what is commonly accepted by society. This article aims to approach contemporary tattoo, taking as reference the work of Artist Dave Paulo as well as to expose the importance of POP culture as a way to promote tattoo and its social acceptance. Dave concluded his studies in architecture, but at the age of 35 he professionally distanced himself from the field to devote himself to tattooing. Dave asserts himself in the world of tattooing, especially for his work in photorealism and portraiture, marked by the intense colors and POP influences, and all the iconography that derives from it.*

Keywords: *tattoo / POP culture / underground / Dave Paulo / Realistic Pop Art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A tatuagem é uma das manifestações artísticas mais antigas do mundo. É uma prática de origem Pré-Histórica, a principal forma de expressão artística-informativa; é a escolha de símbolos, linhas e pontos para adornar o corpo, carregados de significados e motivações dos mais variados tipos, cuja finalidade é a autoexpressão de um indivíduo (Bittencourt, n.d.). Historicamente, as tatuagens estão associadas à cultura *underground*, porém, nas últimas décadas, o paradigma tem vindo a mudar e a tatuagem transformou-se num produto de consumo. O culto de tatuar tornou-se *mainstream* e os indivíduos que se tatuam transcendem os padrões da idade, da classe e dos limites étnicos, deixando assim de ser possível padronizar ou associar os sujeitos a grupos identitários específicos (Larsen, Patterson, & Markham, 2014).

A tatuagem transformou-se desde a sua origem histórica, todavia, no seu estado mais elementar, resume-se à introdução de pigmento na pele e, apesar da evolução dos materiais, técnicas e tecnologia utilizada, o ato em si em nada difere dos seus primórdios.

1. Contexto histórico-cultural

Historicamente, não existe um momento exato que se possa indicar em definitivo como o início da tatuagem. Foram encontrados vários indícios da sua presença/existência em diferentes locais e culturas que, ao longo do tempo, nunca se cruzaram, descartando-se, assim, a hipótese de ter existido algum tipo de influência. Um dos primeiros registos foi Ötzi, o Homem de Gelo, uma múmia congelada com 5000 anos, encontrada nos Alpes italianos (Posner & Klein, 2018).

Muitas das tatuagens produzidas hoje, são provenientes das tradições culturais que sobreviveram ao longo dos anos. Essas tradições são oriundas das comunidades indígenas das ilhas do Pacífico, em que a tatuagem fazia parte do ritual de transição para a idade adulta (Posner & Klein, 2018).

Em 1769, o Capitão britânico James Cook desembarcou na ilha do Taiti, onde descobriu esta prática indígena e fez registo da mesma. Após a expedição, a prática da tatuagem foi levada para a Europa; expressão original utilizada pelos indígenas era "*tattow*" que, se converteu na palavra inglesa *tattoo,* que atualmente possui várias traduções em diferentes línguas. Posteriormente, os europeus começaram a colonizar as ilhas do Pacífico, levando as suas ideias ocidentais para as suas terras e, graças ao colonialismo e à Igreja, a tatuagem foi banida, sendo estas as duas principais causas da destruição desta tradição cultural. A tatuagem tornou-se, assim, incomum na Europa durante mais de mil anos, pois o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo, viam as tatuagens como uma profanação do corpo (Posner & Klein, 2018).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Durante séculos as tatuagens foram usadas no Japão como forma de punir os criminosos, castigo esse que dura até ao final do século XVII. Em 1827, as tatuagens tornaram-se populares devido ao artista Utagawa Kuniyoshi, que fazia trabalhos de xilografia baseados no livro *Suikoden*, que apresentava criminosos lendários cobertos de tatuagens. Rapidamente as pessoas de Edo (atual Tóquio) passaram a ser portadoras de tatuagens inspiradas nesses heróis. Este estilo de tatuagem é conhecido como tradicional japonês ou *Irezumi* e têm como principais características as cores vivas e as grandes dimensões, focadas numa figura central, inspiradas em mitos e monstros, com detalhes exagerados e rodeado por elementos naturais, como nuvens e ondas. O governo japonês proibiu as tatuagens no século XIX e o *Irezumi* acabou por se popularizar entre grupos de criminosos organizados. Este culto tornou-se um símbolo visual da máfia japonesa, os *Yakuza*, e o estilo japonês tornou-se popular por todo o mundo (Posner & Klein, 2018).

Passando para a tatuagem tradicional americana, a sua origem está vinculada aos marinheiros que, tal como os princípios tribais, faziam tatuagens para mostrar a própria identidade. Corações e faixas, temas náuticos e símbolos patrióticos, são exemplos de figuras usadas. Os marinheiros também colecionavam marcas de viagem e faziam questão de marcar na pele os seus feitos no mar. Em 1891, surgiu a máquina de tatuar elétrica que impulsionou a indústria, permitindo uma mais rápida produção da tatuagem. Com esta inovação, os tatuadores começaram a cobrir rapidamente os corpos dos marinheiros na totalidade e, consequentemente, transformaram-nos em atrações de circo e devido à estranheza da sua aparência, criavam interesse no público. O estilo cresceu, passando a ser conhecido como tradicional americano, composto por ícones de contornos arrojados, cores vivas e sombras negras, símbolos tatuados por marinheiros durante séculos, continuam a ser motivos de inspiração e de uso na atualidade (Posner & Klein, 2018).

Nas décadas de 50 e 60 do século XX, dá-se uma transformação do público consumidor da tatuagem, surgindo associada a gangues, seguidores da cultura *hippie* e ao movimento *punk*, como símbolo de contracultura. Esta era uma das formas que estes grupos usavam para afirmar as suas ideologias políticas, éticas e estéticas, contrárias àquilo que era considerado norma social da época (Leitão & Schmitz, 2004).

Na década de 70 a perceção da tatuagem começou a mudar, começando a aparecer fotos de tatuagens em revistas americanas influentes. As lojas de tatuar e os pedidos dos clientes evoluíram: tatuar tornou-se uma moda, o estereótipo começou a evoluir e isso atraiu novos clientes. A visibilidade das tatuagens explodiu em 1981 com o surgimento da MTV e a influência do *rock and roll,*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

com os seus artistas tatuados. Ter uma tatuagem passou a ser "*cool*" (Posner & Klein, 2018).

No final do século XX, a prática de tatuar intensificou-se, começando gradualmente a desassociar-se da marginalidade e a afirmar-se como forma de expressão corporal em novos contextos sociais, ganhando assim novos significados (Rodriguez & Carreteiro, 2014).

O surgimento do *Instagram* também impulsionou o mundo da tatuagem e exemplo disso é o facto de, nos Estados Unidos, o número de americanos tatuados quase ter duplicado. Os indivíduos querem expressar-se, querem marcar a sua diferença e a tatuagem representa esse ato de afirmação individual (Posner & Klein, 2018).

2. A popularidade da tatuagem

Devido aos *media* a tatuagem tornou-se popular e libertou-se do estigma *underground,* apresentando-se como uma prática artística no auge da sua ascensão e aceitação social. A evolução das técnicas e dos materiais também contribuiu para a sua promoção enquanto negócio que, por consequência, fez surgir cada vez mais tatuadores. A ascensão social da tatuagem permitiu aos tatuadores trabalharem o próprio estilo e inspirações. Entre os tatuadores, as inspirações para tatuar surgem das mais variadas fontes, desde artistas históricos como Michelangelo, Da Vinci, Van Gogh, Mondrian, Miró, Picasso, até ao cinema ou personagens de banda desenhada assim como cultura Pop em geral (Gusso, 2016).

A influência da tatuagem na contemporaneidade não serve apenas para marcar a pele, também serve outros propósitos, como suportes de telas, paredes, roupas, carros, salas de museus, enquanto inspiração (Gusso, 2016). A tatuagem também se associou à moda e à arte, e é importante realçar o papel dos *media* na popularização da tatuagem (Larsen, Patterson, & Markham, 2014).

Tomando como referência o Artista Dave Paulo, observamos no seu trabalho a relação da tatuagem com a cultura POP, apresentada nas imagens seguintes; na figura 1 a representação realista do famoso ator Mr. T, conhecido pela série televisiva Esquadrão classe A. Na segunda imagem uma figura feminina, que nos remete para a icónica Marilyn Monroe, acompanhada de uma das personagens mais conhecidas da Disney o Pateta; os dois trabalhos usam como base ícones populares, cores intensas, fundos sólidos e *bold lines*, do qual é característico o trabalho de Dave Paulo.

Foi realizada uma entrevista a Dave Paulo, de modo a compreender o seu percurso até se tornar tatuador e a sua experiência como artista. Foi-lhe pedido para explicar o seu processo criativo e as suas influências, que conduziram à





Figura 1 · Tatuagem Mr. T, artista Dave Paulo. Fonte: https://www.facebook.com/davepaulotattooartist/photos/a.679003525483115/2528836597166456/?type=3&theater

Figura 2 · Tatuagem Pateta tentando impressionar raparigas, artista Dave Paulo. Fonte: https://www.facebook.com/davepaulotattooartist/photos/a.679003525483115/2640959415954173/?type=3&theater

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

criação do próprio estilo. O artista expôs também a sua opinião, relativamente à atualidade da tatuagem; quais as diferenças de Portugal com outros países e como se perspetiva a tatuagem no futuro.

Dave Paulo nasceu nos Estados Unidos, filho de pais portugueses e aos oito anos veio para Portugal, onde fez a sua formação académica. Aos 35 anos quando fazia a primeira tatuagem conheceu o seu tatuador e ficou fascinado pelo seu percurso, decidindo assim começar a tatuar. Dave Paulo já tinha interesse pela tatuagem, mas não seguiu esse caminho por impedimento dos pais e foi estudar arquitetura. As primeiras tatuagens foram feitas em amigos e a única formação que fez foi um curso de higiene quando percebeu que para atingir um nível de excelência teria de optar e dedicar-se inteiramente à tatuagem.

Podemos considerar que existem dois tipos de tatuadores, os de estilo versátil e os que optam pelo desenvolvimento de um estilo próprio e desde o início o artista sabia que queria focar-se no realismo. Procurando fazer algo diferente Dave Paulo criou o seu próprio estilo, ao qual chama *Realistic POP Art.* Ao fazer as primeiras tatuagens percebeu que realismo puro e duro seria aborrecido e começou a adicionar elementos gráficos, composto por fundos sólidos, cores intensas e *bold lines* e naturalmente surgiu uma visualidade mais POP. No processo de aprendizagem Dave Paulo estudou outros artistas plásticos e de *street art* e percebeu que existem muitos artistas desconhecidos cheios de talento. Antes de começar a tatuar Dave Paulo já pintava e tinha como influência artistas que pintassem a figura humana de forma diferente e dramática, como Schiele, H.R. Giger, Paula Rego e Picasso. Do mundo da tatuagem, uma das suas maiores influências é o artista Dmitriy Samohin, cujo trabalho se assemelha à pintura a óleo. Ao direcionar o seu trabalho para uma vertente mais POP, naturalmente surgiu a influência de Andy Warhol. Dave Paulo afirma que a sua evolução se deve à aprendizagem constante e tentativa de aperfeiçoamento.

Para Dave Paulo a tatuagem sempre foi comum em países como a Inglaterra e a Alemanha, mas diz que Portugal é um país mais conservador e a tatuagem tem sido um tema *taboo.* Porém, devido aos programas *Miami ink* e *LA ink*, as pessoas começaram a apreciar a tatuagem que começou a ser vista de forma menos negativa. Dave Paulo considera que nos últimos cinco anos deu-se o "*boom*", ao nível tecnológico e da aceitação, aparecendo cada vez mais artistas interessados em tatuar.

Com maior facilidade de acesso à informação (internet, redes sociais e programas de televisão), tem sido mais fácil o aparecimento de artistas, que aproveitam a sua capacidade de desenhar para começarem a tatuar.

Dave Paulo não consegue prever o futuro da tatuagem, porém sabe que a

tecnologia vai continuar a avançar e que hoje é possível fazer coisas que há dez anos seria impensável. A tatuagem está cada vez mais diversificada e a mudança irá continuar naturalmente, com a evolução da tecnologia e novos artistas criativos que percebem que é possível fazer pintura através da tatuagem e consequentemente criar novos estilos.

Apesar do fator estético, as tatuagens são também uma história por de trás de quem as possui (Gusso, 2016). São uma necessidade de sentir à superfície da pele a própria existência, uma narrativa da própria história. O culto ao corpo relaciona-se como uma demonstração de autorrealização, o corpo é hipervalorizado como sede de acontecimentos e há um imperativo para a sua apreciação e é neste contexto que se dá o "*boom*". A imagem conquistou um lugar privilegiado nas práticas de modificação corporal (Rodriguez & Carreteiro, 2014).

Conclusão

Durante anos a tatuagem foi vista como um símbolo de marginalidade e só em meados do século XX é que a sua perceção social começou gradualmente a mudar até aos dias de hoje. Os *media* foram os principais responsáveis por tornar a tatuagem popular, contudo a aceitação social ainda não é uma realidade absoluta. A tatuagem tem crescido a vários níveis e são cada vez mais as pessoas a querer tatuar. O número de tatuadores a emergir também tem aumentado e com isso surgem novos estilos, novas inspirações, motivações e novos públicos.

Foi considerado como referência o artista Dave Paulo, cujo trabalho se relaciona com a cultura POP. A entrevista realizada contribuiu para conhecer o percurso do artista até à criação do estilo *Realistic Pop Art*. Dave Paulo afirma que a tatuagem está em crescimento ao nível tecnológico e de aceitação. Dave prospera que a tatuagem continue a crescer, com o surgimento de novos artistas e estilos, bem como a nível tecnológico.

A tatuagem tornou-se mais *mainstream* devido à necessidade que as pessoas têm de se autoexpressar.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Bittencourt, S. T. (n.d.). Corpo informativo: a tatuagem como história de vida.

Gusso, F. B. (2016). A Tatuagem como linguagem artística na contemporaneidade. *Revista Vernáculo*, ISSN 2317-4021. (37):112-131. [Consult. 2019-11-16] Disponível em URL: https://doi.org/10.5380/rv.v0i37.38520

Larsen, G., Patterson, M., & Markham, L. (2014). A Deviant Art: Tattoo-Related Stigma in an Era of Commodification. *Psychology and Marketing*. Vol. 31 (8): 670-681 [Consult. 2019-12-08] Disponível em URL: https://doi.org/10.1002/mar.20727

Leitão, D. K., & Schmitz, V. R. (2004). Mudança de Significado da Tatuagem Contemporânea. Humanitas.

Posner, J. & Klein, E. (2018). Explained: Tattoo [Documentary Television Series]. Netflix.

Rodriguez, L. da S., & Carreteiro, T. C. O. C. (2014). Olhares sobre o corpo na atualidade: Tatuagem, visibilidade e experiência tátil. *Psicologia e Sociedade*. Vol. 26 (3): 746-755 [Consult. 2019-11-18] Disponível em URL: https://doi.org/10.1590/s0102-71822014000300023

A poética do impossível no "Trabalho Retificado" de Marcelo Chardosim

The poetics of the impossible in Marcelo Chardosim's "Rectified Work"

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo submetido a 4 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual e professor do ensino superior.

AFILIAÇÃO: Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. E-mail: carustocamargo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo aborda os deslocamentos poéticos desenvolvidos por Marcelo Chardosim Fraga na criação ficcional, por enquanto, de um parque ecológico comunitário em Alvorada, cidade-dormitório de Porto Alegre, localizada no sul do Brasil. Considera as permeabilidades e responsabilidades de uma poética do impossível que colocou em movimento uma engrenagem, uma utopia coletiva, uma possibilidade de resistência frente as irracionalidades democráticas, ambientais e culturais que vive o Brasil da atualidade.

Palavras chave: ecologias culturais / arte ficcional / Parque da Solidariedade.

Abstract: *This article addresses the poetic displacements developed by Marcelo Chardosim Fraga in the fictional creation of a community ecological park in Alvorada, the dormitory city of Porto Alegre, located in southern Brazil, for now. It considers the permeability and responsibilities of a poetic of the impossible that set in motion a gear, a collective utopia, a possibility of resistance to the democratic, environmental and cultural irrationalities that Brazil is currently experiencing.*

Keywords: *cultural ecology / fictional art / solidarity park.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O contexto e o lugar de fala

Marcelo Chardosim Fraga, Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nasceu na cidade de Porto Alegre, em 1989. Sua produção artística aborda a finitude da vida humana, animal e botânica, tendo registrado no desenho a enfermidade de sua avó, na fotografia a rinha de galos que existia ao lado de sua casa e em dioramas (Figura 1) o desmatamento nas zonas urbanas de Alvorada, cidade em que reside. Em 2016, integrou a equipe de execução do Núcleo de Instauração Artística da UFRGS (NIA) e desenvolveu uma residência colaborativa na Escola de Samba Unidos da Vila Isabel, em Viamão (RS). O contato com este fazer coletivo e comunitário intensificou a atenção de Chardosim para a cidade em que reside há 18 anos e, a partir de 2017, passou a coordenar projeto de sua autoria intitulado "Abrigo do Sol: interferências na cidade-dormitório".

Alvorada, desde sua fundação, se configura como uma cidade que fornece mão de obra, geralmente de baixa especialização, para Porto Alegre. Em 1942, contava com cerca de 30 casas e na atualidade tem 200 mil habitantes, resultado de uma rápida transição do espaço rural para urbano, a partir de loteamentos mal planejados em processos de gentrificação. A cidade apresenta um baixíssimo índice de Desenvolvimento Urbano, é desprovida de pontos de Cultura e Lazer, 90% de suas famílias são atendidas pelo Programa Bolsa Família e , no Atlas da Violência Brasileira de 2017, é considerada a 12ª cidade mais violenta do Brasil (Chardosim, 2019). Parte das antigas praças e áreas verdes que coexistem na lembrança e na memória afetiva de seus moradores é comercializada pelo poder público ou apropriadas pelas milícias, que realizam "pedágios colaborativos" e comercializam seus espaços de lazer.

1. O Trabalho Retificado

Durante 15 anos, Chardosim cumpriu a saga de seus vizinhos e exerceu diversas funções em órgãos públicos e instituições, localizados na capital. Foi estagiário no Departamento Estadual de Investigações do Narcotráfico da Polícia Civil, bacharelando em artes da UFRGS, montador de exposições em museus e galerias de artes e, como artista e agente cultural, ofereceu oficinas, realizou exposições individuais e foi premiado em vários editais, porém, nas palavras do artista:

> *Morar numa cidade mas permanecer distante dela me capacitou em um morador confuso, é como se o meu tempo fosse dividido entre dois terrenos distintos, com funções opostas, e ao mesmo tempo não me sentir pertencido a eles, a capital e o terreno dos fundos* (Chardosim, 2018: 05).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · De Marcelo Chardosim. "Derrubada para Pedro Weingärther", fotografia 2016, vegetação da casa do artista, corpo de beija-flor encontrado morto na praça e imagem de catálogo da pintura " A Derrubada" de Pedro Weingärther (1853-1929). Foto do artista (2018).
Figura 2 · De Marcelo Chardosim. "Ricinus Communis", instalação 2016 a 2018, estrutura de bambu e replantio de pé de mamona recuperado, durante dois anos, na casa do artista. Foto do artista (2018).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conforme se intensifica as ações do projeto "Abrigo do Sol", Chardosim inverte o sentido de seu deslocamento laboral, permanece durante o dia em Alvorada e inicia uma série de intervenções artísticas que busca ativar espaços de convívio cultural e comunitário na cidade. Recorre à sua memória, ao entorno e ao espaço de sua casa para estimular seus processos artísticos. Observa a história política de formação de Alvorada, os conflitos de seus vizinhos com os jovens motoqueiros e, principalmente, a forma como a praça e o parque da infância coletiva dos moradores, localizados na frente de sua casa, são ocupados pelo lixo e por empreendimentos imobiliários. De centro de observação, sua casa se torna um ponto de encontro e resistência, seja dos motoqueiros que buscam uma possibilidade de solução dos conflitos, como da vegetação que é sufocada pelo lixo. Ambos se instalam temporariamente no pátio da residência e no interior da sensibilidade Chardosim. A planta, um pé de mamona, após dois anos de cuidados, retorna à praça na forma da instalação "Ricinus Communis" (Figura 2).

Marcelo Chardosim mora em uma casa com pátio e pequeno jardim, na cidade de Alvorada. Sensível observador dos espaços pelos quais trafega e do lugar que habita, cresceu ouvindo rinhas de galo nas casas dos vizinhos e aprendendo a "naturalizar" a cultura da violência. Essa se manifesta na irascibilidade imposta aos animais, mas também nas árvores queimadas, no lixo à deriva, nos cães e gatos abandonados nas vias públicas. O pátio da casa, dessa perspectiva — calçada despojada com plantas em vasos ou rasgando o chão –, funciona como eixo de ligação com a rua e também recinto no qual ele, de modo íntimo, conecta-se com a natureza. "Vejo este canto como um santuário de alguém em busca de fé", afirma (Ramos, 2016).

A ação que alavanca sua retomada sensível e política para seu lugar é uma série de lambes "Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada" que são colados nos postes, pontos de ônibus (autocarros) e árvores de ambas as cidades, Alvorada e Porto Alegre (Figuras 3 e 4). Um chamado, uma possibilidade de encontro e inversão das prioridades, o "Trabalho Retificado" de Marcelo Chardosim, que agencia gostos, desejos, pontos de encontro (reuniões, *gatherings*) que estabeleceram materialidades artísticas diversas como as intervenções sonoras externas "*O uivo do lobo na madrugada Alvoraredense*" e "*Alvorada dos Pássaros*", realizadas em seu bairro, e "*A chegada dos Motoboys*" a ativação de um novo ponto de lazer para os motoboys, localizado em um morro que estava sendo desmatado para receber um novo empreendimento imobiliário.

O termo é "*gathering*" e significa, além de coletar e levar o coletado para algum lugar, "aprender ou concluir a partir de uma observação", "servir como

centro de atração ou atrair", "envolver-se em torno de alguém ou algo", "reunir as próprias energias para realizar um esforço", "reunir-se em torno de um ponto central", "crescer, por agregações, aumentar", etc (Ladagga, 2012: 15).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. "Parque da Solidariedade" — Uma poética do impossível

Os desmembramentos das ações e agenciamentos artísticos e comunitários do projeto "Abrigo do Sol" se ampliam no início de 2018, quando Chardosim percebe, ao observar os mapas da cidade que, por parte do poder político municipal, existe uma rede de divulgação de informações que se antecipam às violências ambientais. Ao mesmo tempo em que as crianças brincam nas áreas verdes, e em seus entornos, as gráficas da cidade e as redes virtuais já apagavam estas áreas dos mapas da cidade.

Em novembro de 2017, conversando com alguns amigos na frente de uma pizzaria, na calçada, chamava a minha atenção um mapa da cidade pendurado na parede. Ao chegar mais perto, no bairro Jardim Algarve, observei que no lugar onde existe uma área verde, que fica a quatrocentos metros da praça extinta, desaparecia debaixo de quadras e ruas numeradas de um loteamento (Chardosim, 2018: 34).

As antigas praças e áreas verdes da memória da comunidade já não existiam, as do presente, recebiam depósitos de lixo, entulho e apropriações indevidas, e as do futuro estavam sendo apagadas do campo das possibilidades e desejos coletivos. Revoltado e munido da legislação e estudos ambientais que apontam várias nascentes na área do futuro loteamento, o cidadão Chardosim se prepara para fortemente confrontar o poder político. O artista, porém, dá um passo "atrás" e instaura uma campanha de criação de um parque ecológico com o envolvimento fictício das comunidades vizinhas da área verde, "*Parque da Solidariedade*" (figura 5 e 6).

A imagem presente no cartaz de divulgação do movimento (Figura 5) foi criada a partir das vistas aéreas atuais da região pretendida para o "*Parque da Solidariedade*" e de mais 4 importantes parques de Porto Alegre. As uniões de moradores, presentes nos cartazes e que também assinam, em ficção, nas redes sociais, os manifestos de implementação do parque, são os nomes dos bairros que circundam a área verde.

No ano de 2018, no Brasil, tivemos eleições estaduais e presidenciais e várias entidades e políticos da região não podiam ficar de fora da criação de um parque que estava sendo "construído" para a comunidade de eleitores. Com o desenrolar da ação, Chardosim recebeu convites de rádios e de políticos importantes da cidade, deu início a mutirões e ocupações culturais no entorno do

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · De Marcelo Chardosim. "Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada" e "Parque da Solidariedade", lambes colados em paradas de ônibus (autocarros). Foto do artista (2018).
Figura 4 · De Marcelo Chardosim. "Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada", lambes colados na cidade de Alvorada-RS. Foto do artista (2018).









Figura 5 · De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", lambe desenvolvido em 2018. Foto do artista (2018).
Figura 6 · De Marcelo Chardosim. Detalhe do cartaz "Parque da Solidariedade". Foto do artista (2018).
Figura 7 · De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", ponto de encontro marcado no GPS Google Mapas e UBER, 2019. Foto do artista (2019).
Figura 8 · De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", mutirão de limpeza, plantio e convivência. Foto do artista (2019).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

parque e criou um blog do Parque, https://oblogdoparque.wordpress.com/ que é alimentado por estudos e vídeos ambientais, contextualizações históricas, lei orgânica do Município e registros reais das ações artísticas e comunitárias como os *Mutirões de limpeza, plantio e convivência* e as *trilhas de reconhecimento e ativação artística*. O "Parque da Solidariedade" foi ocupando o imaginário e o cotidiano da cidade e de suas organizações e, no momento, existe um movimento real de criação do parque, com participação do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus de Alvorada, da Secretaria de Meio Ambiente de Alvorada e dos moradores do entorno que, inclusive, auxiliam na fiscalização da área.

O possível é, na verdade, o mínimo pensável. Crer nele significa ter feito uma censura preventiva sobre a possibilidade do risco, da esperança e do sonho. No mundo do possível, o ser humano é apenas prisioneiro do medo e da indiferença. Diante do possível, ele é tão impotente quanto diante da morte (Dagerman, 2017: 08).

Hoje, o parque tem um ponto de encontro (Figura 7), com localização virtual no GPS Google Mapas e no aplicativo do UBER e uma apresentação de um parque real nas redes sociais, https://oblogdoparque.wordpress.com/, muito mais elaborada e ativa que os parques de Porto Alegre que foram usados como referência. Parte de seu entorno se encontra limpo, Figura 8, e a prefeitura tem direcionado as contrapartidas ambientais para sua região. O Grupo Habitasul, proprietária do terreno do parque, responsável pelas erosões que acontecem desde o desmatamento realizado para a construção do empreendimento imobiliário, na década de 80, se mantém em silêncio tático.

Conclusão

Ao não mais aceitar o estigma de Alvorada como cidade-dormitório, Chardosim unifica o cidadão, o político, o artista, o indivíduo e o coletivo que o habitam. Os modos de fazer do artista podem ser analisados no campo da realidade e da ficção. O movimento real de criação do "Parque da Solidariedade", que ocorre hoje, apesar da manipulação digital de imagens e relatos sobre valorizar os acontecimentos nas redes sociais, se encaminha para uma estrutura de ação semelhante às *ecologias culturais*. Mecanismos que segundo Ladagga (2012) permitem alterar o estado local das coisas e produzir ficcções, fabulações e imagens que se reforcem mutualmente.

Talvez no futuro, o "Parque da Solidariedade" se torne uma realidade consolidada e coletiva, um mecanismo de agenciamento e sobrevivência política e ambiental a ser amplificado e estudado, como os projetos que Ladagga (2012) considerou em sua *Estética da Emergência,* ou mesmo, os coletivos que *Paim (2012)* aborda *em Táticas de Artistas na América Latina*. No momento, nas redes

sociais, em ficção ou realidade hipervalorizada, somos *afectados* pelas ações de Chardosim e observamos um desejo que se move, um rizoma que cresce, uma rede que tece novos territórios da utopia e do impossível e se apresenta como uma possibilidade de resistência frente as irracionalidades democráticas, ambientais e culturais que vive o Brasil da atualidade.

*Surpresas valem muito mais do que desilusões (*Dargerman, 2017: 57)

Referências

Chardosim, Marcelo (2018) "Abrigo do Sol: interferências na cidade-dormitório". TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) Bacharelado em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Chardosim, Marcelo (2019) "A última árvore da praça", palestra conferida na exposição *Match der Vervielfältigung*". Hannover. [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL:https://marcelochardosim.wordpress.com/a-ultima-arvore-da-praca-marcelo-chardosim/

Dagerman, Stig(2017) "A Política do Impossível". Belo Horizonte: Editora Âyiné. ISBN: 9788592649258.

Laddaga, Reinaldo (2012) "Estética da emegência: a formação de outra cultura das artes". São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-8063-071-8.

Paim, Cláudia (2012) "Tática de aristas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados". Porto alegre: Panorama Crítico Editora. ISBN: 978-85-63870-06-3.

Ramos, Paula (2016) "Resistências", texto curatorial para a exposição *Esperando uma lagartixa*. Porto Alegre: Casa Baka [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL: https://marcelochardosim.wordpress.com/resistencias-por-paula-ramos/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El rastro de lo cotidiano en la creación artística de Massimo Cova

The trail of everyday life in the artistic creation of Massimo Cova

CARME PORTA SALVIA*

Artigo submetido a 2 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, pintura y grabado, professora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: carmeportas@ub.edu

Resumen: El objetivo de este artículo es dar a conocer la obra que Massimo Cova ha realizado en los últimos diez años. El proyecto artístico de Massimo tiene su punto de partida en la huella, o en su lugar el rastro de aquellas cosas que aun siendo banales, hablan de una historia presente o pasada hasta el punto de devenir un lenguaje visual el cual, comparte una importante parte de su gramática con el lenguaje del arte contemporáneo, además de cuestionar con ello, el pensamiento y ciertas conductas de la época que nos contextualiza.
Palabras clave: huella / señal / rastro / efímero / transitorio.

Abstract: *The objective of this article is to publicize the work that Massimo Cova has done in the last ten years. Massimo's artistic project has its starting point in the track, or instead the trace of those things that, even being banal, speak of a present or past history to the point of becoming a visual language which, shares an important part of his grammar with the language of contemporary art, in addition to questioning with it, the thinking and certain behaviors of the time that contextualizes us.*
Keywords: *footprint / sign / trail / ephemeral / transient.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Massimo Cova es un artista que basa su praxis artística en el reconocimiento de aquellos rastros, huellas o señales que efímeras o no, forman parte de nuestra cotidianidad y califican un comportamiento que cuestiona el pensamiento actual, dando lugar con ello, a una serie de conceptos que aparecen diseminados en el conjunto de su obra bajo ópticas muy distintas.

El objetivo de este artículo es dar a conocer la obra que Massimo Cova ha realizado en los últimos 10 años, además de estudiar aquellos valores estéticos que matizan de cerca un trabajo artístico que habla de nuestra sociedad. El origen de este trabajo lo encontramos en una experiencia docente en el marco de la educación secundaria, las formas visuales generadas por los alumnos en las aulas (grafismo, gestos o determinadas actitudes), fueron el detonante para considerar que más allá de una forma de comunicación, se trataba de un lenguaje cuyo vocabulario forma parte del arte contemporáneo el cual como sabemos, habla de una dinámica de vida, de sentimientos de expectativas y aspiraciones de que quienes lo generan.

Para nuestro estudio clasificaremos básicamente en tres bloques el trabajo que Massimo ha realizado en el periodo 2009 — 2019.

1. La huella como parámetro que cuestiona un comportamiento social: *Alter Ludus*. De la experiencia docente a la experimentación artística.
2. La huella tecnológica: Información versus comunicación.
3. La huella como rastro de la contaminación ambiental y testimonio de un cambio histórico sin precedentes.

1. La huella como parámetro que cuestiona un comportamiento social: Alter Ludus. De la experiencia docente a la experimentación artística

El proyecto artístico de Massimo Cova nace el 2009 en un contexto escolar con alumnado adolescente. Las formas visuales que empleaban los alumnos para comunicarse entre ellos eran lo suficientemente demostrativas para prestarle atención. Nos referimos a un lenguaje visual constituido por rastros efímeros y transitorios como puede ser lanzar un papel arrugado y lleno de tachaduras, o una avioneta de papel que viaja de un lado a otro de la clase, por no decir grafismos ya sea en papeles o pizarras sucias, que fuera de su contexto podrían ser tratados como prototipos de una nueva forma de creación.

La expresividad de los adolescentes revelaba sin duda una forma de aprendizaje que tal vez se había quedado obsoleta y arrastraba como consecuencia comportamientos cercanos a la frustración y al rechazo. Analizar

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

constructivamente estas formas de conducta nos llevó a entender la reacción del alumnado como aquella que pretende satisfacer un vacío, tal vez alienarse y herir sensibilidades o sencillamente destacar respecto de la media sin olvidar que detrás de ello, existía una forma de rebeldía que no aceptaba lo normativo. Paralelamente si nos situamos en el mundo del arte, sabemos que toda manifestación artística está a favor o en contra de determinadas ideologías y busca en el fondo hablar de la verdad de cada uno en el contexto que le ha tocado vivir.

Describiremos a continuación algunas de las obras pertenecientes a la serie *Alter Ludus,* Figura 1, y Figura 2 para lo cual nos es grato recordar las palabtas de Anton Patiño:

> *Tránsito y reverberación. La palabra tiene aura: texturas que vibran en intensa resonancia.....El idioma comunitario respira a través de una sensibilidad singular y nace el poema. Sin aparente dolor de parto. Sin cicatrices ni huellas de trabajo: como sin esfuerzo. ... Fusión libertaria y espacio de libre juego creador. Cosmogonía musical donde el lenguaje traza su cartografía simbólica.* (Patiño, 2018:131)

Las trazas de bolígrafo, los signos que crearon los alumnos inconscientemente y sin voluntad de realizar una obra artística, ocultan una personalidad o la falta de la misma. Signos que hablan de la cotidianidad y de una esfera social con un importante valor simbólico que se despliega a través de un itinerario el cual, Massimo Cova recoge y reconstruye en forma de obra de arte. Recordemos en este sentido el proceder de "Giacometti, quien adoraba vagabunear por caminos accidentados y prefiere un laberinto de lineas desordenadas a la nitidez de un vector" (Giacometti,2001:19)

Es evidente que necesitamos hablar de una forma especial de percibir y de un carácter intuitivo que unido a la materialidad del medio, dan lugar a una obra sensorialmente rica y que se despliega en un movimiento continuo.

La huella ha sido protagonista en la historia del arte occidental en numerosas ocasiones, recordemos en este sentido la obra de Yves Klein, Cy Twmbly o el art brut entre otras manifestaciones. También en el contexto contemporáneo este icono, la huella, se hace presente en artistas como por ejemplo, Laurel Nakadate (Austin, EUA, 1975) y su serie de trabajo *Only the lonely* (2011) y en Ignasi Aballi (Barcelona, 1958) en su obra *Personas* (2012).

La investigación con la filiación histórica de este proceder inspiró a Massimo obras tales como *Site especific* (2012) y *Espaldas Elocuentes* (2010). Obras ambas calificables bajo el epígrafe de crítica social ya que cuestionan la comunicabilidad del ser humano en una época en la que precisamente hablamos de globalidad.

En otras series como *Don't touch* (2016), *Desplazamientos Transitorios* (2016)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Massimo Cova. *Va pensiero sull'ali dorate* (2009). Tinta china y lápiz s/papel. 35 x 50 cm.
Figura 2 · Massimo Cova. *Tu y yo* (2010). Acrílico y barro s/papel. 65 x 50 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

y *Scrapes & Scratches* (2016), Massimo se aleja del contexto escolar para situarse en la esfera de lo social y hacer crítica de lo que está vetado por convención o en su caso al transito frenético y caótico de la ciudad.

2. La huella tecnológica: Información versus comunicación

En la serie de obras que siguen, Massimo abre su investigación a temas relacionados con las nuevas tecnologías y su promesa de progreso.

Con la serie *Electronic Failed* (2014), Massimo Cova habla de fallos electrónicos y de la imperfección de la imagen generada por ordenador. Massimo reflexiona con este trabajo a cerca de la fiabilidad tecnológica y el vacío existencial que puede generar el exceso de información sin que vaya seguido de un proceso de comunicación. Obras que hablan de los límites de la información electrónica en contraste con el carácter trascendente asociado a la pintura. Massimo alude con ello al magma informativo que nos proporciona la red, somos testigos a diario de la superposición de imágenes, por no hablar de la inmediatez con la que se suceden unas detrás de otras hasta conseguir la saturación de un usuario, en muchos casos ávido de criterio selectivo. Como dice Lluís Duch:

> *Se ha puesto de relieve en nuestro tiempo que la cantidad enorme de información que recibimos se ha convertido en una especie de religión de sustitución o mejor aún, en un equivalente funcional de la religión.*(Duch, 2011:27)

Nos preguntamos hasta que punto el exceso de información conduce a la construcción de seres humanos a-historicos, sin memoria y un tanto deshumanizados.

Siguiendo en esta dirección, en la serie *En directo. Rastros pictóricos de información* (2014), Massimo cuestiona como percibimos una imagen electrónica cuando tiene poca resolución, con ello se plantea también cual es el límite de nuestra percepción y cual es la credibilidad de una realidad que vemos a través del pixel y a una gran velocidad. Como dijera Marshall McLuhan:

> *La percepción más importante que puede surgir en el siglo XXI es que el hombre no esta diseñado para vivir a la velocidad de la luz.Sin el contrapeso de las leyes naturales y físicas, los nuevos medios de comunicación vinculados a lo visual provocarán una implosión en el propio hombre* (Grande, 2005:17-8)

En otras series como "El futuro ya ha pasado" (2014) Massimo reflexiona sobre un futuro post-tecnológico como espejo de nuestro presente en el cual el progreso es sustituido por la sensación de desengaño y desconfianza.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

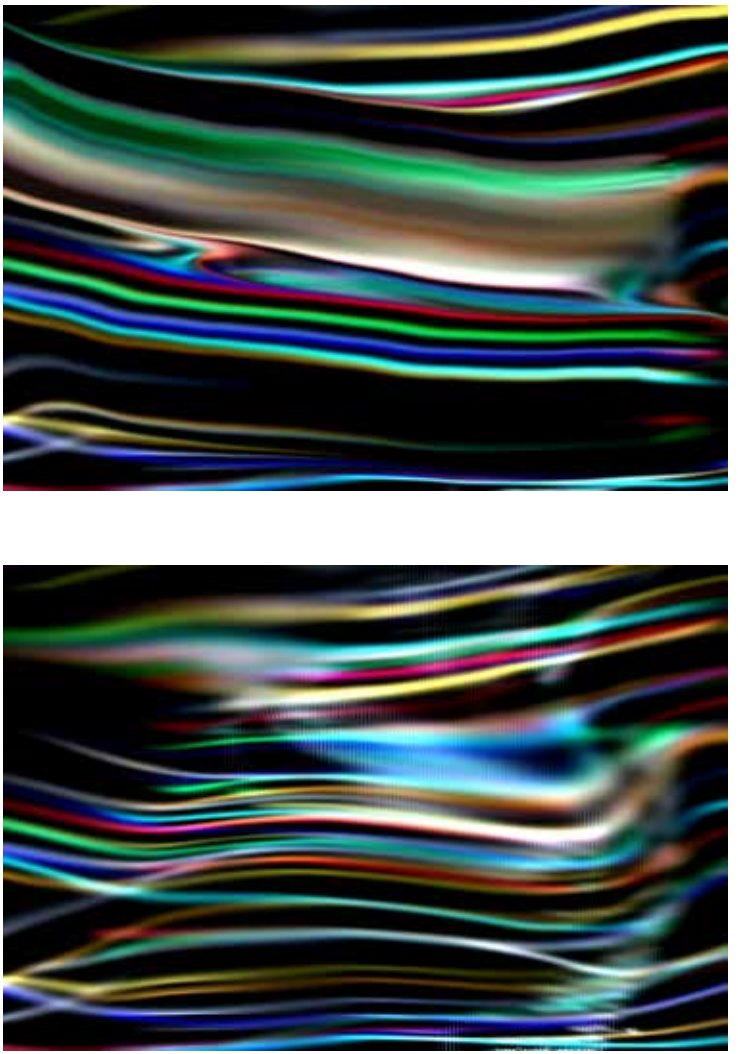


Figura 3 · Massimo Cova. *Electronic Failed. S/ T (4:3)* (2014). Impresión digital, 12 x 16 cm.
Figura 4 · Massimo Cova. *Electronic Failed. S/ T (4:3)* (2014). Impresión digital, 12 x 16 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. La huella como rastro de la contaminación ambiental y testimonio de un cambio histórico sin precedentes

Con el trabajo que describiremos en este apartado, Massimo replantea muy de cerca la realidad más cruda que actualmente acecha a nuestro planeta, nos referimos a los recursos energéticos que cada vez son menos abundantes y como todos sabemos más caros. A través de la huella o de aquellos indicios visuales como son los gestos que acompañan determinadas conductas, Massimo Cova hace una crítica al cómo se gestiona la energía que todavía dispone nuestro planeta sin intención de proponer una solución, pues ello queda fuera de nuestra competencia, antes bien, propone una sensibilización desde la experiencia estética hacia temas que a corto plazo puedan traer consecuencias muy graves para nuestra especie.

Vivimos hoy una época que calificada de postindustrial, nos ha ofrecido una calidad de vida muy por encima de la que tuvieron nuestros padres y abuelos, no obstante sabemos que esta herencia a duras penas la podremos mantener muchos años.

Nuestro sistema según apunta Ramon Folch:

> *Acumula información, aprende gradualmente más y más cosas y acaba rejerarquizando el poder de acuerdo con los niveles de información de cada estamento. Ello provoca resistencias de los que se sienten más cómodos en la situación anterior. Cuando la inadecuación entre la matriz de referencia básica y el nuevo estatus social deviene insostenible, se desencadena un proceso de ruptura, revolución o cambio* (Folch, 2011: 26)

No deja de haber hoy quienes opinan que estamos viviendo un cambio copernicano, pues el sistema de vida que hemos creado necesita continuamente de un incremento energético cuyo coste supera su eficacia. Delante de tal situación todos hemos sido testigos de cómo muchas industrias han trasladado sus instalaciones a países del tercer mundo pensado que si son ellos los que emiten CO_2 nuestro planeta se contamina menos y además con una mano de obra muchas veces explotada o muy barata. Es evidente que este modelo no se sostiene (Folch, 2011).

La obra que Massimo Cova realiza con restos producidos por la misma contaminación ambiental, ya sea lluvia ácida o humo, se refieren tristemente a este relato.

Las obras de la serie *Earth attack (2016)* trascienden el tema que les ocupa, siendo la experimentación con material no convencional como puede ser el humo el protagonista de generar un lenguaje que podemos categorizar de pictórico. Se trata de dibujos provocados por el humo sobre papel, los cuales recuerdan la caída de bombas o de cualquier agente amenazante para el planeta.

En la serie *Smoke Signals* (2018-19), el material de trabajo continua siendo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 5 · Massimo Cova. *Earth attak* 2(2016). Humo s/ papel, 20,7 x 21 cm.
Figura 6 · Massimo Cova. *Smoke signals* (2018-19). Humo s/ papel, 28 x 21 cm.
Figura 7 · Massimo Cova. *Acid Cosmogony* (2016-2019). Lluvia ácida y pigmento s/ cartón. 35 cm de diametro.
Figura 8 · Massimo Cova. *Acid Cosmogony* (2016-2019). Lluvia ácida y pigmento s/ cartón. 35 cm de diametro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

el humo, si bien en este caso apreciamos como la huella del humo dibuja una silueta humana un tanto apocalíptica e incluso me atrevería a decir de carácter existencialista, cuestionando tal vez a aquellos que tiene el poder i el por qué de su actitud un tanto confusa, si más no ambigua ante un problemas que puede acabar con la destrucción del planeta.

En el caso de la serie *Cosmogonías ácidas (2019)*, el trabajo de Massimo supone una forma de sensibilizar al público de aquellos problemas que como venimos describiendo en este apartado, se desprenden de la contaminación ambiental. Massimo en este caso emplea soportes de papel de distintos formatos y agua de lluvia teñida con pigmentos sintéticos como material de experimentación, el resultado son unos degradados de color que cuantifican la acidez de la lluvia depositada en una determinada superficie. Cabe destacar más allá del contenido conceptual de este trabajo, la carga poética y emocional que es capaz de despertar en quien lo observa.

Conclusiones

Con el estudio de las obras que hemos presentado podemos adivinar como Massimo Cova valora las huellas de nuestra sociedad y las convierte en una obra de arte de carácter transitorio, efímero y en ocasiones vulnerable, sin descuidar la poética que se desprende de unas obras en las que prima la experimentación y el gusto por el material.

Si bien en un principio el ámbito de trabajo fue el escolar, a partir del 2014 aproximadamente, su trabajo adquiere un alcance mucho mayor. Sus temas de trabajo suponen enfrontarse a un análisis social y antropológico a veces desde la crítica y en otras desde la narración de unos hechos. En todos los casos se trata de obras que pueden inducir a reflexionar o tal vez cambiar algún parámetro de nuestro comportamiento, proceso de transformación en el que el arte toma su espacio tanto desde el punto de vista privado como público y potencia nuestra alineación con la historia que nos ha tocado vivir.

Referencias

Duch, Lluis (2012) *La banalització de la paraula*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporánia de Barcelona. ISBN: 978-84-615-96642-3 (Traducción propia)

Folch, Ramon(2011) *La Quimera de creixer. La sostenibilitat en l'era postindustrial.* Barcelona: RBA Llibres, S.A. ISBN: 978-84-8264-912-2

Giacometti, Alberto (2001) *Escritos.*Madrid: Editorial Síntesis. ISBN 84-7738-880-6

Grande, Jonh K. (2005) *Diálogos Arte Naturaleza*. Madrid: Fundación Cesar Manrique. ISBN: 84-88550-59-6

Patiño, Antón (2018) *Manifiesto de la Mirada. Hacia una imagen sensorial.* Madrid: Fórcola Ediciones. ISBN: 978-84-16247-23-3

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Quando o ferro contorna a pedra-sabão na obra de Jorge dos Anjos, é a África dando estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas

When iron outline the soapstone in Jorge dos Anjos' work, it is Africa giving structure to the brazilian body in the plastic arts

CAROLINA COPPOLI*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual (videoinstaladora, roteirista e diretora), aluna de Doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. Email: carolcoppoli@gmail.com

Resumo: Jorge dos Anjos é o único artista brasileiro que trabalha a pedra-sabão e a ressignifica com a sua linguagem. Esta que é uma das matérias-primas mais importantes da Arte Brasileira, uma das responsáveis pela visualidade singular do Barroco Mineiro. O artigo analisa a série de 2007 do artista em que o ferro contorna a pedra-sabão e dissolve um importante conflito de forma das artes plásticas brasileiras. A análise faz paralelos com o texto O Aleijadinho de Mário de Andrade, que traça importantes parâmetros da arte nacional.

Palavras chave: pedra-sabão / Arte Brasileira / artes visuais / artes plásticas / escultura.

Abstract: *Jorge dos Anjos is the only brazilian artist who works with soapstone and resignifies it with his artistic language. This is one of the most important raw materials of Brazilian Art, one of those responsible for the unique look of the Baroque Mineiro. This article analyzes the artist's 2007 serie in which iron outline the soapstone and dissolves an important form conflict of brazilian plastic arts. The analysis makes references to the Mário de Andrade's text O Aleijadinho, which traces important parameters of national art.*

Keywords: *soapstone / Brazilian Art / visual arts / plastic arts / sculpture.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O presente artigo aborda o trabalho do desenhista, pintor e escultor Jorge dos Anjos, e faz uma análise da sua série de esculturas de 2007 que realiza a junção do ferro com a pedra-sabão. Jorge dos Anjos possui uma trajetória artística de mais de 45 anos, despontou no cenário brasileiro com esculturas modernas de aço que possuem forte carga ancestral, por meio, principalmente, da influência direta dos símbolos do Candomblé, e demais religiões afro-brasileiras.

O objetivo deste artigo é mostrar como Jorge dos Anjos, ao criar soluções para a sua arte, soluciona questões emergenciais da arte com a pedra-sabão de Ouro Preto, e de Minas Gerais. Assim, soluciona questões relevantes das artes plásticas brasileiras ao trabalhar com uma das matérias-primas mais importantes da História da Arte do país.

Jorge dos Anjos nasceu e cresceu no bairro operário de Ouro Preto, e logo na infância, aos 7 anos, decidiu-se pela trajetória artística. Seu pai, operário da fábrica de alumínio da cidade, foi quem deu os primeiros suportes para que o filho iniciasse sua formação pela arte. Seu primeiro professor foi o pintor e restaurador Zé Baixinho, que lhe passou as primeiras lições de desenho, observação da natureza e pintura.

Aos 11 anos, Jorge dos Anjos se matriculou no curso complementar da Escola Estadual Américo René Gianetti para participar de oficinas de cerâmica e artesanato, inclusive, com a pedra-sabão. Aos 13 anos, iniciou na recém aberta escolinha de arte dos artistas plásticos Annamélia Lopes e Nello Nuno, que constitui o núcleo de ensino da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). O seu envolvimento foi tanto que, mais tarde, começou a lecionar na escola. Também na FAOP, conheceu aquele que viria a ser um dos seus principais mestres, o escultor Amílcar de Castro (Melo, 2007: 14).

A formação de Jorge dos Anjos ocorreu principalmente na década de 1970, logo após o período dos intensos questionamentos e debates entre os intelectuais e artistas do Brasil, que iniciou no final do século XIX, quando os padrões da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro começaram a ser questionados, e a busca pela arte nacional começou a dar seus primeiros passos (Chiarelli, 1999: 27), assim, ele recebeu toda a influência deste pensamento em sua formação.

1 — As primeiras percepções sobre a produção do artista

Em 2018, ao folear o catálogo da exposição **Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto** (Anjos, 2014) (Figuras 1, 2, 3, 4), que ocorreu nas ruas da cidade, notei que suas grandes esculturas modernas de aço estavam em total harmonia

com o cenário ouro-pretano, e me perguntei, como uma arte tão moderna, com uma linguagem carregada de ancestralidade africana, poderia estar dialogando tão profundamente com este cenário Barroco?

Obviamente, suas esculturas são muito plásticas, resultado de uma trajetória artística consolidada em mais de 45 anos. Mas, por vivência em Ouro Preto, posso afirmar que é muito difícil harmonizar qualquer intervenção com o seu cenário, que possui uma identidade muito própria, e, na maioria das vezes, resulta em poluição visual aos transeuntes.

Ao estreitar a minha relação com o artista, e conhecer mais sobre as suas origens, ficou muito claro que aspectos da sua subjetividade são muito representativos para a população ouro-pretana. Homem negro, filho de operário, descendente de de africanos escravizados, e, segundo relatos de familiares, um de seus avôs era indígena, portanto, filho da mistura que originou os primeiros ouro-pretanos.

Olhando pelo ponto de vista histórico, a sua produção artística realiza (de forma não intencional) um movimento de reparação, no sentido de restauração, de recuperação de valores que foram suprimidos da história de Ouro Preto, que se constitui na heranca da população africana do povo negro que foi trazida forçadamente para a região, mas que nela se fixou, e constitui a ascendência de quase 80% da população da cidade.

O professor de Sociologia e Estudos Africanos da Universidade da Pensilvânia, Tukufu Zuberi, conseguiu sintetizar em um texto a essência da obra do artista, segue trecho:

> *O ferro tem sido um dos principais materiais utilizados na fabricação de objetos sagrados na África e no Candomblé. Ele transmite o poder dos deuses e orixás. Na tradição do Candomblé e da obra de Jorge encontramos muitos triângulos, luas, flechas, espadas, figuras pontiagudas, círculos, quadrados e cruzes. A tridimensionalidade da obra de Jorge nos lembra, a proposito, as pirâmides e Esfinge do Egito. (....) Quando você encontra a obra de Jorge dos Anjos neste cenário aberto da cidade de Ouro Preto você pode ver como ela está em diálogo com o espaço. Sua conversa não é apenas com o espaço de Ouro Preto, mas o espaço como um processo de nosso ser e nossas relações com as coisas pelas quais estamos cercados. Ele expande o campo escultórico de uma forma que agrada os espectadores para a contemplação da realidade, em vez de repelir ou enfurecê-los com provocação* (Zuberi, 2014: 29).

Outras características que enxerguei logo de imediato no trabalho do artista foram delicadeza, elegância e generosidade. Há mais de 40 anos, Jorge dos Anjos traz para a cena artística brasileira, como também para o cotidiano dos brasileiros, os símbolos das religiões afro-brasileiras de uma forma bela, elegante, sem provocação, como bem mencionou Zuberi. Ele "apresenta" a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço diâmetro 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.
Figura 2 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço diâmetro 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço 330 x 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: própria.
Figura 4 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2014. Escultura em chapa de aço 300 x 170 x170 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos - Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

geometria de matriz africana ao público brasileiro, uma geometria sofisticada, que proporciona senso de clareza, equilíbrio e civilidade, contribuindo para a desmistificação do estigma de que a cultura e a arte africanas são primitivas, fruto do pensamento colonial europeu, ainda uma herança muito presente no pensamento brasileiro.

2 — Conciliação

Acredito que, quem constrói está inserido em base sólida. Ouro Preto é uma base sólida para Jorge dos Anjos, como ele mesmo já se referiu à isso. Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é uma base sólida para qualquer artista plástico brasileiro, e é para Jorge dos Anjos. Mas vejo que há mais duas bases importantes da sua produção artística.

Uma é a sua base de vida, a sua realidade enquanto homem negro, que nasceu na periferia, descendente de africanos escravizados e indígenas, e, como foi dito, uma realidade como a da maior parte da população ouro-pretana. A outra é a sua formação fora da Academia de Arte. Mesmo tendo tido a oportunidade de fazer cursos com professores eruditos, teve uma formação mais livre nas artes.

No entanto, por orientação de seus mestres eruditos, estudou grandes referências do modernismo europeu como Paul Klee e Piet Mondrian. Entendeu como estes artistas construíam a sua arte, e esteve sempre atento ao que ocorria no cenário internacional. Não construiu a sua linguagem de forma dissonante da arte do seu tempo, ao contrário, acolheu as influências da época (vindas principalmente da Europa) e as conciliou com as suas origens brasileiras e a sua ancestralidade africana. Sua criação não se transformou em uma arte afrontosa, ao contrário, como disse, é delicada e generosa. É uma "arte conciliadora", como ele mesmo me contou que, certa vez, um agente cultural americano a definiu.

2.1 — Quando o ferro contorna a pedra-sabão

Ao meu ver, as esculturas do artista em pedra-sabão dão um passo a mais neste caminho que ele segue da conciliação, e a sua série de 2007, em que o ferro contorna a pedra-sabão, atinge um grau a mais de delicadeza e generosidade, resultando em uma sofisticação ímpar. Desde a primeira vez que tive contato com algumas das 36 peças desta série (Figuras 5, 6, 7), em 2018, encantei-me por elas. Procurei por referências de Arte Afro-Brasileira, Arte Moderna Brasileira, Construtivismo, Neoconcretismo, conversei muito com o artista sobre o seu processo, mas nada explicava o meu encantamento.

Ao avançar com as pesquisas sobre a história da utilização da pedra-sabão em Ouro Preto, vi que as obras do artista com a matéria-prima, principalmente

a série de 2007, soluciona o atual conflito de seu uso artístico, que se encontra, basicamente, estagnado nas formas do Barroco Mineiro desde o século XIX. Portanto, por toda a relevância da pedra-sabão para a arte nacional, a série de Jorge dos Anjos com a matéria dissolve um importante conflito de forma da Arte Brasileira.

Do diálogo que Jorge dos Anjos construiu com o ferro (da tradição africana) e a pedra-sabão (do Barroco Mineiro, e de Aleijadinho), nasceu uma arte moderna genuinamente brasileira. É como se os desenhos de matriz africanas ganhassem corpo, o corpo brasileiro. Como se eles dessem estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas, que, desde Aleijadinho, vem se construindo. É a estrutura africana do ferro dando suporte para o corpo brasileiro nascer, macio, liso, porém, ainda frágil da pedra-sabão.

É perceptível a diferença visual das esculturas de Jorge dos Anjos construídas apenas com o ferro (Figuras 1, 2, 3, 4) das construídas com o ferro e a pedra-sabão (Figuras 5, 6, 7). Com o ferro apenas, a africanidade está muito mais acentuada, latente, já as esculturas com o ferro e a pedra-sabão tomam uma outra dimensão, de originalidade mesmo.

Jorge dos Anjos também soluciona a questão do peso e do deslocamento de esculturas com a matéria. Sabe-se que esculturas em pedra maciça costumam ser muito pesadas e delicadas, o que dificulta o seu transporte. Nesta série, o artista conseguiu dar leveza à escultura em pedra-sabão, não apenas visualmente (lembrando que o estilo Barroco é extremamente carregado visualmente, devido à quantidade de detalhes e ao seu rebuscamento), como também fisicamente. Tanto os desenhos quanto o tamanho e o peso das esculturas são facilitadores para o deslocamento.

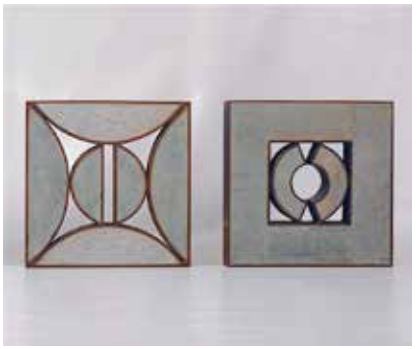
3 — Um modo brasileiro de fazer arte

Lembrei-me que Aleijadinho foi considerado um dos primeiros artistas genuinamente brasileiros, e procurei pelo famoso texto sobre ele do escritor modernista e crítico brasileiro Mário de Andrade. Quando o li, tudo o que sentia diante da obra de Jorge dos Anjos fez sentido. No texto, Andrade traça um olhar preciso sobre a obra de Antônio Francisco Lisboa por meio da perspectiva histórica e psicológica do que seria a constituição do homem brasileiro: o mulato. E com a missão de construir monumentos barrocos em terras distantes do Barroco Italiano e Português, e com todas as limitações de seu tempo, Aleijadinho criou soluções próprias para as construções de Minas Gerais, assim, produziu uma das primeiras criações legitimamente brasileiras (Andrade, 1935).

Quando o crítico publicou este texto em 1928, ele apontou a solução para o

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



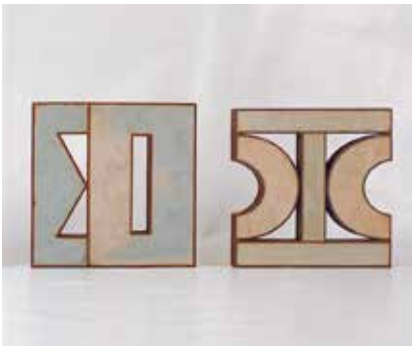




Figura 5 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.
Figura 6 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.
Figura 7 · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

principal dilema que estava latente nas discussões entre os intelectuais e artistas brasileiros (citado na introdução), do que seria de fato arte nacional. Assim, a arte de Aleijadinho ganhou tal reconhecimento, sendo o artista, em 1973, reconhecido por lei como o Patrono da Arte no Brasil.

Me chamou a atenção quando o escritor descreve as soluções de algumas igrejas de Minas Gerais, e, ao se referir à Igreja de São José, ele diz, "me parece refletir as mesmas tendências conciliatórias" (Andrade, 1935: 43). Outra palavra muito usada pelo autor para definir as criações do Aleijadinho é "delicadeza" (Andrade, 1935: 44), a mesma que sempre usei para definir o trabalho de Jorge dos Anjos.

Conclusão

Quando a pedra-sabão se liberta das formas barrocas, e é reorganizada no espaço artístico de Ouro Preto, e de Minas Gerais, recebendo uma nova linguagem, novas formas, formas geométricas, modernas, africanas, do Candomblé, num diálogo delicado com outra importante matéria abundante do solo mineiro, o ferro, um importante conflito de forma, de mais de um século, das artes plásticas brasileiras é dissolvido.

Desta maneira, a pedra-sabão, uma das responsáveis pela visualidade singular do Barroco Mineiro (Liccardo, 2007: 114), reafirma a sua vocação de matéria-prima das artes plásticas brasileiras, uma matéria que, pela sua história, confere brasilidade à obra.

Novamente, um artista ouro-pretano, com a sensibilidade de conciliar as influências de fora com a realidade de dentro, solucionou uma importante questão das artes plásticas brasileiras. Jorge dos Anjos conciliou Arte Africana, símbolos afro-brasileiros, Construtivismo europeu e pedra-sabão do Barroco Mineiro nesta série de 2007.

Aleijadinho não deixou uma escola, mas parece ter cunhado um modo de fazer arte no país, e, parece que, a arte nacional será sempre alcançada por todos os artistas brasileiros que se dispuserem a olhar para fora, mas sem nunca se esquecerem das suas origens.

Tomando como base o texto de Andrade, ao contornar a pedra-sabão com o ferro, Jorge dos Anjos sintetiza a essência das artes plásticas brasileiras e reafirma as origens da sua singularidade.

As percepções sobre a obra de Jorge dos Anjos e a análise de Mário de Andrade sobre a obra do Aleijadinho não são apenas coincidência. Delicadeza e conciliação são características apontadas no trabalho de dois artistas que possuem origens muito semelhantes, e, como descreveu Andrade, mestiços, portanto,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

brasileiros. Ambos com formação livre nas artes, uma mescla de formação em oficinas com a oportunidade de terem tido bons professores e mestres eruditos. Brasileiros talentosos e engenhosos, e com a perspicácia de criarem soluções próprias, portanto, propriamente brasileiras.

Desta forma, sempre que for necessário identificar uma arte visual genuinamente brasileira, tenham estes parâmetros em mente: delicadeza, conciliação e generosidade, pois disso nasce uma estética muito sensível, muito própria, muito brasileira. Isso foi o que eu vi, e, antes, senti, diante da série de 2007 de Jorge dos Anjos, e foi isso que Mário de Andrade viu na obra do Patrono da Arte no Brasil, Antônio Francisco Lisboa.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Anjos, Irena dos (Org.) (2014). *Jorge dos Anjos Esculturas Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edição do autor. ISBN: 978-85-912115-1-7.

Andrade, Mário de (1935). "O Aleijadinho". *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R.A. Editora.

Chiarelli, Tadeu (1999). *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial. 302p. ISBN: 85–7450–006–2.

Melo, Janaina (Org.) (2007). *Jorge dos Anjos: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte. 96p. Il. (Circuito Atelier). ISBN: 978-85-87073-43-3.

Liccardo, A.; Pereira, C.A.; Silva, F.G (2007). *A arte da cantaria*. Belo Horizonte: C/Arte. 119p. ISBN 978-85-7654-046-5.

Zuberi, Tukufu (2014). "Jorge dos Anjos: Uma homenagem a Antônio Francisco Lisboa". *Jorge dos Anjos Esculturas Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edição do autor. 64p. ISBN: 978-85-912115-1-7.

Enriqueta Rocher: arte y agroecología en Trastellaor

Enriqueta Rocher: art and agro-ecology in Trastellaor

CELIA PUERTO ESPINÓS*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València (UPV), Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Centre de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Camino de Vera, s/n, Edificio 8B, acceso L, semisótano. 46022, Valencia. E-mail: cepuees@upv.es

Resumen: El trabajo artístico vinculado con la agroecología de la artista y docente Rocher, así como los proyectos que nacen desde su asociación sin ánimo de lucro Mandarina Borda, son un motor de difusión y creación artística que fomentan las buenas prácticas agroecológicas. A través de convocatorias artísticas, bajo el nombre de Trastellaor, hace un llamamiento a creadores de cualquier edad y nacionalidad que tengan interés en relacionar ambos mundos. Además, ofrece la posibilidad a los seleccionados de alojarse en su residencia para la creación de las obras.
Palabras clave: arte ecológico / agroecología / Trastellaor.

Abstract: *The artistic work linked to agro-ecology of the artist and teacher Rocher, as well as the projects that are born from her non-profit association Mandarina Borda, are an engine of dissemination and artistic creation that promotes good agro-ecological practices. Through artistic calls, under the name of Trastellaor, she appeals to creators of any age and nationality who are interested in relating both worlds. In addition, it offers the possibility for those selected to stay in its residence for the creation of the works.*
Keywords: *ecological art / agro-ecology / Trastellaor.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El trabajo artístico de la creadora y docente Enriqueta Rocher (Valencia, 1968) abarca diferentes aspectos, pero todos ellos se vinculan con el paisaje. En 2012, fundó la asociación sin ánimo de lucro *Mandarina Borda* donde, movida por su intuición, empezó a trabajar el paisaje a través de la geometría como punto de unión con la naturaleza, a trabajar aspectos como la permacultura, el territorio y sus recursos, a impartir talleres y la creación de obras de *food-art*. Su inspiración se fomenta tras la observación de los procesos naturales, llevándola a crear en consonancia con la naturaleza.

Algunas de sus creaciones se pueden observar en su huerto situado en Palmera (Valencia), donde cultiva en mandala, cuida de sus naranjos y mandarinos y recoge todos aquellos elementos naturales que le sirven para investigar y crear. Algunos de sus referentes se remontan a los años 70-80 con el movimiento artístico Land Art, como Agnes Denes y su obra *Wheatfield — Confrotation*, donde la artista eligió un vertedero de Manhatan, cerca de Wall Streat para plantar un campo de trigo dorado de dos acres. Una vez realizada la cosecha el grano recorrió "veintiocho ciudades alrededor del mundo en una exposición llamada *La Muestra Internacional de Arte para el Fin del Hambre Mundial*" (Brown, 2014: 14).

Enriqueta Rocher además de invertir en su vocación artística y docente también se siente sensibilizada con el medio ambiente, con un marcado interés en la investigación de las pieles y la pulpa de la naranja para la realización de utensilios desechables totalmente orgánicos. La artista, a pesar de ser consciente de las dificultades que puede llevar el trabajo en colectivo, apuesta por compartir, crear e investigar con colectivos y artistas afines a su línea de estudio. En 2013, organizó el *I Encuentro de arte y agroecología* y, dado el gran acogimiento que tuvo, ha seguido organizando encuentros bajo el título de *Trastellaor*.

1. El nacimiento de Trastellaor

En las zonas de huerta de la comarca de la Safor, en la Comunidad Valenciana (España), encontramos el uso del término *Trastellaor*, comúnmente utilizado en estas tierras para denominar al elemento que sirve de tapa para cerrar las acequias, pudiendo guiar y controlar el agua de riego hacia sus campos. El uso de esta palabra fue dado por el propio agricultor y agricultora al resultarle una molestia tener esta pieza de cierre por el campo y la acequia, convirtiéndose en un trasto para él/ella. En la figura 1 podemos observar la fotografía de la artista Pau López, seleccionada en *Trastellaor* 2019, donde se muestra un almacén que fabricaba *trastellaors*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Este nombre, *Trastellaor*, ha encabezado las tres últimas convocatorias de arte y agroecología que ha lanzado Rocher desde su asociación cultural *Mandarina Borda*. Este lugar de creación está ubicado en la población de Palmera, Valencia (España), ubicación donde permanecen los artistas seleccionados en *Trastellaor* para la realización de las obras. Es interesante observar la diversidad de obras presentadas en cada uno de los encuentros, trabajándose diferentes conceptos, pero con una clara vinculación al paisaje y más concretamente a la agroecología.

En el primer encuentro se trabajó el concepto de ecosistema, un término amplio que abarco obras de happening, intervención en el territorio, escultura y *food-art*. Además, se organizaron mesas redondas y momentos de picnic más distendidos para seguir compartiendo conocimiento. El segundo de los encuentros tuvo lugar en 2016 y se convocó a creadores que quisieran presentar proyectos donde primara la utilización de los recursos naturales que nos ofrece la huerta, generando un vínculo entre el ser humano y el territorio. Uno de los elementos que se repitió en cada una de las obras seleccionadas en esa edición fue la caña.

La tercera convocatoria se produjo en 2018 centrando la atención en la Tierra como planeta y como elemento, bajo la premisa de utilizar materiales orgánicos en la creación de las obras. La más reciente de las convocatorias tuvo lugar en 2019 bajo el concepto de agua, siguiendo con los parámetros de utilizar materiales orgánicos, pero con libertad de técnica y creación. Todas las ediciones de *Trastellaor* han mantenido un vínculo de respeto, admiración y contemplación hacia la naturaleza el cuál consideramos que se puede recoger en siguiente fragmento de Schelling:

> *Las artes plásticas, como el arte poético, deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, pero no mediante el lenguaje, sino como la callada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma, mediante obras sensibles e independientes de ella. Así pues, las artes plásticas funcionan manifiestamente como un vínculo activo entre el alma y la naturaleza y solo pueden ser entendidas y captadas en el contexto de ese vivo medio entre ambas* (Leyte y Cortés, 2004: 116).

2. Los creadores en Trastellaor

Hemos realizado una selección de obras de creadores y creadoras que han dejado su semilla en *Trastellaor*, incluidas también las piezas de la artista y fundadora Enriqueta Rocher. Dado que el objetivo de las diferentes convocatorias es generar un vínculo entre el arte y la agroecología, la elección de obras a desarrollar ha sido pensada con la intención de crear una narración con diferentes procesos agroecológicos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Pau López Anquela, *Trastellaors*, 2019.
Fuente: cesión del artista.

2.1. Cápsula I

Iniciamos este primer subcapítulo con la obra de Darío Escriche de la edición 2019, titulada *Cápsula I*. Esta pieza es una escultura interactiva donde el artista, utilizando materiales como la caña y el hilo de cáñamo, ha creado una semilla gigante que al mismo tiempo sirve de banco de semillas. La obra pretende poner en valor la importancia de la conservación de las variedades autóctonas y favorecer mediante ese espacio el intercambio de las semillas entre los agricultores y agricultoras y visitantes.

Nos situamos en un momento importante de pérdida de biodiversidad, dado por el aumento exponencial de los monocultivos en el sector agrícola, entre otros. La pieza de Escriche ofrece la semilla para facilitar la recuperación, la conservación y la variedad de especies, poniendo en valor nuestro patrimonio natural, cultural e histórico. Semillas de unos cultivos que durante siglos se han ido adaptando a las inclemencias del lugar, adquiriendo gran fortaleza y adaptación al medio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2.2. La Naranja Borde

Siguiendo con procesos agroecológicos, pasamos a la etapa de crecimiento y maduración del cultivo, donde nos detenemos a observar e investigar la naranja y la mandarina borde. La artista, Miriam Martínez Guirao seleccionada en el *Trastellaor* 2019, fue la que abarco estos aspectos en su obra. Configuró una serie de sutiles y bellas ilustraciones que muestran la naranja borde y sus partes, las cuales podemos observar en la figura 3.

La artista estuvo alojada en la residencia que ofrece Rocher a los seleccionados y durante los quince días que permaneció allí, pudo observar el lugar, los árboles, el fruto y las hojas con detenimiento. Además, su inspiración la llevo a experimentar y realizar saquitos relajantes con las flores de azahar, crema facial, suero calmante para la piel e infusiones con las hojas de la naranja borde. Todas estas propuestas naturales y orgánicas las reflejó en el catálogo que se editó posteriormente, donde también se presentaron las ilustraciones. Si bien consideramos el trabajo de esta artista una fuente de inspiración y conocimiento en el aprovechamiento de los recursos de este amargo fruto.

2.3. Recetario hecho con amor borde

En este apartado hemos escogido la obra presentada por Enriqueta Rocher en la edición de *Trastellaor* 2019. Bajo el título que ampara este subcapítulo, la artista presentó una obra de *food-art* contribuyendo a generar una conexión con las obras presentadas por el resto de los artistas en esa convocatoria. Cada una de las recetas fue meticulosamente estudiada, posteriormente se publicaron en el catálogo para su conocimiento y difusión. La naranja borde fue el ingrediente que inspiró a Rocher para la creación de cada una de las piezas.

En la figura 4 podemos observar la obra de *food-art* presentada por la artista el día de la inauguración de la convocatoria en abril de 2019, fue la pieza que culminó el encuentro. Tras una detallada explicación por parte de Rocher, los visitantes pudieron experimentar tanto por la vista como por medio de las papilas gustativas todo el conjunto propuesto en el encuentro, pudieron saborear el amargor del naranja borde combinado con el dulzor de frutos y vegetales de la huerta.

2.4. Ad infinitum

Hemos elegido la obra de la artista Chiara Sgaramella, seleccionada en la edición de *Trastellaor* 2016 bajo el título de *Ad infinitum*, como muestra de la etapa de compostaje, regeneración y aprovechamiento de los residuos orgánicos. La artista generó una relación entre el concepto de infinito, utilizando su representación gráfica (∞), y los ciclos cerrados del compostaje de la materia. De una

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Darío Escriche, *Cápsula I*, 2019. Fuente: cesión del artista.
Figura 3 · Miriam Martínez Guirao, *La naranja borde*, 2019. Fuente: cesión del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Enriqueta Rocher, *Recetario hecho con amor borde*, 2019. Fuente: cesión del artista.
Figura 5 · Chiara Sgaramella, *Ad Infinitum*, 2016. Fuente: cesión del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

forma muy poética, Sgaramella creó una pieza escultórica que al mismo tiempo tiene la funcionalidad de generar abono orgánico, contribuyendo a difundir las buenas prácticas agroecológicas.

Cabe señalar que en la construcción de la pieza utilizó únicamente los recursos que pudo encontrar en la misma huerta, realizando una estratégica estructura con cañas apoyadas sobre una cama de piedras. Sgaramella consiguió con esta propuesta integrar con sutileza un elemento artístico y funcional en el paisaje, sin dañar el entorno de la huerta. "El proceso creativo de los artistas es muy especial y difiere del de cualquier otro profesional" (Grande, 2005: 149).

Conclusión

El trabajo de la artista Enriqueta Rocher con la asociación *Mandarina Borda* y, más concretamente con el proyecto *Trastellaor,* ha dado la oportunidad de encuentro a artistas sensibilizados con el medio ambiente. Gracias a su dedicación, se ha dado la posibilidad a creadores de cualquier edad, ámbito y nacionalidad de generar proyectos que inspiren y promuevan prácticas más sostenibles vinculadas a la agroecología. Se ha lanzado un mensaje de cuidado, valoración y respeto por el paisaje agrícola y su entorno. La cantidad de propuestas presentadas en las diferentes ediciones son una prueba del nivel de sensibilización cada vez más elevado de la sociedad en mantener la biodiversidad, favoreciendo a la conservación de tradiciones y de las semillas autóctonas. Es de agradecer que se promuevan proyectos donde se nos acerque a la naturaleza como fuente de vida, "en la naturaleza hay vida y muerte y la naturaleza está llena de gozo. En la sociedad humana hay vida y muerte, y la gente vive en la tristeza" (Fukukoa, 1978: 60).

Referencias

Brown, Andrew (2014) *Art & ecology now*. United Kingdom: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-23916-2

Fukukoa, Masanobu (1978) *La revolución de una brizna de paja*. [consult. 2019-12-28] Disponible en URL: https://www.webislam.com/media/2012/07/54112_la_revolucion_de_una_brizna_de_paja.pdf?fbclid=IwAR0_H6lB2V1xBP8yNWZvvBmGlkIYjKzwZp3Ha4bkEH0YIYR2QSFfspxCswQ

Grande, John K. (2005) *Diálogos Arte Naturaleza*. Islas Canarias: Fundación César Manrique. ISBN: 84-88550-59-6

Leyte, Arturo y Cortés, Helena (Ed.) (2004) Schelling, F.J.K *El "Discurso de la academia" Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza (1807)*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L. ISBN: 84-9742-223-6

Rocher, Enriqueta (Ed.) (2019) *IV Trastellaor 2019*. Palmera: Mandarina Borda. ISBN: -13 978-84-09-17663-2

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Dar arte com pedaços de si. (Para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro): uma Reflexão Sobre a Obra de Raquel Ferreira

Give art with pieces of self. (For the understanding of a work of art that lives with the presence of the other): a Reflection About the Work of Raquel Ferreira

CHEILA RAQUEL ESTANQUEIRO PEÇAS*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: cheilapecas@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende dar a conhecer a obra de Raquel Ferreira que na condição de artista plástica demonstra através do seu trabalho o seu ser, o seu método, e a forma como este interage com o público. Apresenta-se uma análise do seu fazer artístico, tentando compreendê-lo através de conceitos como: o Unheimlich, o duplo e a Autobiografia. Ao conhecer a obra da artista percebe-se a importância do eu da criadora e do eu do público para a existência e essência da mesma.

Palavras chave: Vivências / Criação / Esquisito / Pedaços.

Abstract: *This article aims to disclose the work of Raquel Ferreira that in the condition of artist shows through her work her being, her method, and how this interacts with the public. Presenting an analysis of your artistic making, trying to understand it through concepts like Unheimlich, or Double and the Autobiography. After knowing the work of the artist its perceptible the importance of the creator's self and the I of the public for the existence and essence of herself.*

Keywords: *Experiences / Creation / Bizarre / Pieces.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O artista é muitas vezes impulsionado pelas suas vivências e necessidades na criação de um objeto de arte. (Gardner, 1997) É dentro deste tema que se apresenta a obra de Raquel Ferreira, onde estão implícitas as suas experiências. Sobre o seu trabalho pretende-se demonstrar os factores que levam à criação, dando especial enfoque ao seu projeto Goiva e à forma como leva a sua obra para o público e o que esta prática implica ou proporciona.

Raquel Ferreira nasceu em Lisboa, em 1989. É Licenciada em Artes Plásticas e Novos Media pela ESAD.CR e mestre em Filosofia na especialidade de Estética pela FCSH da Universidade de Lisboa. Atualmente faz parte do atelier Faca e Alguidar. Em 2018 criou o projeto Goiva onde elabora técnicas não tóxicas de gravura, T-shirts e cerâmica.

A obra de Raquel Ferreira surge da ânsia de poder dar vida e dar a conhecer o "ser" que cria. Estimulada por gravuras que "morriam" em gavetas, "sem chegarem alguma vez a ver a luz do sol", como diz a artista, não se contentando, apenas, em mostrar a sua obra em exposições coletivas, decidiu criar a "Goiva", onde os seus trabalhos podem ser trazidos para fora das gavetas.

Para a realização deste artigo foram realizadas entrevistas à artista e estudaram-se alguns conceitos que se acharam pertinentes para o entendimento da obra. O artigo divide-se em duas partes, " A Goiva Projeto que exige de si)", com o subcapítulo " A Obra de Raquel Ferreira" e "Pedaços de Si no Fazer Artístico (Para o entendimento das suas criações)", com o subcapítulo "A Partilha dos eus (Conceitos Presentes na Obra da Artista)".

1. A Goiva (O Projeto que Exige de Si)

Na Goiva está implícito o conceito de comercialização, é um projeto que torna possível a aparição de obras que permaneciam escondidas, sendo também uma forma de a Raquel manter vivo o seu fazer artístico, produzindo em maior quantidade, satisfazendo os desejos de compra dos seus clientes. Este projeto é um empurrão para a concretização e permanência da artista no meio artístico, que deste modo, vê um objetivo e um futuro para as suas obras. A artista não se sente obrigada a seguir uma linha dependente dos desejos dos seus clientes, ela sente-se livre e faz o que lhe apetece. A Goiva traz novos desafios e aprendizagens, dando a possibilidade de explorar novas técnicas e áreas diversificadas das artes visuais. Neste conceito, além de começar a mostrar as suas gravuras em papel, a artista transporta o seu desenho para um novo suporte, o tecido, nomeadamente para as T-shirts que levam o seu trabalho para a rua, onde qualquer pessoa pode usar o seu desenho. Raquel interessa-se pela interação da sua

obra com o espetador gostando sempre de apresentar os seus trabalhos detalhadamente, explicando técnicas e pensamentos que surgiram ao longo da criação dos mesmos. Ela tenta criar uma relação entre a obra e o público, onde este experiencia as estórias dos desenhos levando-os para outros lugares. Este fazer artístico poderá caraterizar-se como uma galeria itinerante, quebrando com o conceito de galeria como espaço fechado, sendo que deste modo são levados pedaços da artista para o outro, com a possibilidade de ser construída uma nova história após a interação do público com a obra, onde ambos se tornam um só ser, formando uma outra coisa.

A artista fala do momento emocionante com que se depara quando um cliente veste a sua obra imediatamente após a sua aquisição, sentindo-se feliz e ansiosa com a possibilidade de um dia ir na rua e ver alguém passar com um dos seus desenhos. Desta forma percebe-se como a obra ganha vida própria assim que terminada, não passando muito tempo em repouso, aspirando a realização de um ser independente que consegue ter ou absorver uma vida, construindo a sua personalidade e a sua história, sendo um ser em movimento, onde a obra e o público vivem e influenciam-se.

1.1. A Obra de Raquel Ferreira

A obra "Pé na Boca 2", gravura e t-shirt pode ter várias interpretações e significados opostos que podem ser representados na mesma forma, dependendo da perspetiva de cada um. Tanto podemos ver homens que se comem uns aos outros, ou homens que se vomitam ou que nascem uns dos outros. Esta obra, segundo a artista, remete para o nascimento e para a ganância, onde a artista ambiciona a transparência de um círculo de carne. Ver (Figuras 1 e 2).

A obra "Caravaggio" é uma alusão a uma das pinturas de Caravaggio, nomeadamente a obra " Davi e Golias". Esta obra é apresentada em t-shirt e é das que causa mais impacto diante dos visitantes, clientes ou espetadores. "Caravaggio" apresenta a figura de Donald Trump sendo representado degolado como sendo o Golias da atualidade, que aterroriza o mundo inteiro. A artista afirma: " Matei-o pelo desenho."

Na condição de cidadã europeia a artista sente-se livre para brincar com esta questão, pois elabora a obra mediante a informação que lhe chega, e não é sobre o presidente do seu pais que está a colocar uma dose de "humor", podendo libertar e dar o desenho à sociedade. A artista não se considera uma ativista política, nem deseja matar ninguém, age apenas por piada e sente-se bem a executar obras desta dimensão.

Nesta peça em particular a artista aprecia as reações que surgem nos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · "Pé na Boca 2", Raquel Ferreira. Gravura, 2019. Fonte: Raquel Ferreira
Figura 2 · Raquel Ferreira, "Pé na Boca 2". T-shirt, 2019. Fonte: Raquel Ferreira

espetadores que observam a obra, notando paixões à primeira vista, analisando os clientes mais discretos que levam a obra sem demonstrar reações e outros que levantam questões sobre diversos assuntos ao elaborarem perguntas sobre o desenho, percebendo que muitos nunca usariam o desenho com receio da ideologia politica implícita e apelo à violência. Ver (Figura 3).

2. Pedaços de Si no Fazer Artístico (Para o entendimento das suas criações)

A Criadora trabalha de modo obsessivo, criando muitas obras sobre cada tema ou técnica que executa, trabalhando sempre com gosto, "com o coração" como diz. A artista rege-se por impulsos e enaltece o gosto em fazer o que quiser. A partir de um momento da sua carreira a sua obsessão revelou-se na imagem de "homens decapitados". Os decapitados não lhe saem da cabeça e esta ideia surgiu com a participação numa exposição nomeada de "Cadáver esquisito", onde para a mesma elaborou uma série de 3 desenhos que representavam uma família: uma mulher, um homem e uma criança. Na altura a artista desenhou as personagens com cabeça, mas deparou-se com o facto de que o seu olhar se debruçava sobre as cabeças tirando a atenção do resto, consequentemente a artista decide remover as cabeças dando origem à ideia de que qualquer pessoa se podia identificar com aquele corpo. Esta obra foi intitulada de Sagrada Família. Ver (Figuras 4,5 e 6).

Fascinada pelo que é esquisito, grotesco e perturbador, alegando também a existência de algum romance no seu trabalho, admite que com a criação das obras ela pode expulsar as coisas menos boas que detém dentro de si. Desta forma percebemos, e também referido pela própria, uma possibilidade de autobiografia implícita no fazer artístico, interessando-se pela junção de estórias, histórias e seres, nas suas obras. Neste fazer artístico está implícito o interesse pela violência para com o corpo humano: arrancando cabeças, juntando pedaços, refazendo corpos. Estas práticas aparentemente assustadoras são o que dão à obra um lado cómico, em que a própria artista admite sentir alguma piada em poder decapitar alguém através do desenho.

2.1. A Partilha dos eus (Conceitos Presentes na Obra da Artista)

O trabalho da Raquel tem como principal tema "o esquisito" e ao pensar em esquisito pensa-se de imediato no conceito de "Unheimlich" de Freud, um sentimento de inquietude e estranheza, algo que remete para o não-familiar, e o que deveria ter-se mantido oculto, resultante de Heimlich, familiar, algo que permanecia escondido e volta a surgir numa nova forma, possivelmente,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Raquel Ferreira, "Caravaggio". T-shirt, 2019. Fonte: Raquel Ferrreira

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 4 · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 1/3. Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira
Figura 5 · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 2/3. Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira
Figura 6 · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 3/3. Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

assustadora. O inquietante surge de uma quebra da racionalidade, do esperado do quotidiano, surge na aparição de algo sobre o qual não se está habituado. (Freud, 2010) No trabalho da Raquel existe uma ação ou uma presença de algo que nos é familiar, mas que hoje em dia não é tão habitual e torna-se estranho, embora seja apenas um decapitado num desenho tem sempre um conteúdo inquietante e podemos afirmar que essa estranheza é que traz algo cómico aquando da observação das obras, pois o estranho não passa apenas por algo assustador. Estas obras transmitem uma sensação de incerteza intelectual, por terem uma conotação familiar e estranha ao mesmo tempo. (Freud, 2010)

Compreende-se que a obra da artista está relacionada com o conceito de autobiografia, esta coloca na obra os seus medos e inquietações e leva-os até aos outros. Essa doação, presente na venda da sua obra, é como uma tentativa de cura, onde a artista divide com o outro algo seu, e esta atitude de dádiva e cura traz à artista um reconhecimento. (Ferreira, 2014)

Através do seu fazer artístico ela faz uma busca sobre o seu próprio eu, liberta as inquietações, conhece-se, e para um conhecimento sobre si a artista tem de se desdobrar, fazendo nascer um duplo eu, onde, segundo Freud, se revê um Unheimlich, pois resulta numa criação de um outro que é um eu, assemelhando-se na sabedoria, nos sentimentos e nas vivências, onde se cria uma confusão entre ambos, onde são despertas dúvidas no sujeito que pensa sobre si, onde este se coloca no lugar de quem observa, elaborando uma autocrítica e auto-observação. Existe desta forma o eu artista e o eu que se demonstra através da obra, sendo o eu que cria e o eu que foi criado. A artista é uma investigadora sobre o seu eu verdadeiro , reorganiza-se e compreende-se criando o seu mundo. Para criar algo sobre si a artista deve olhar-se como num espelho, primeiro olhando-se como um objeto e só depois como sujeito. Para se ver precisa de se ver como os outros a olham, como um objeto. Desta forma o eu é objetificado, torna-se um outro e julga-se. Desta maneira forma-se um olhar que vê algo familiar, mas que causa estranheza. (Freud, 2010); (Rank, 2014)

Com esta investigação o eu depara-se com o inconsciente que lhe pertence, que é ele mesmo, desta forma cria-se uma dualidade entre o eu que pensava que era e o eu que quis conhecer. Ao exercer uma autobiografia a artista entra em conflito consigo mesma. Como criadora despertará sobre as suas memórias, personalidade e consciência, tentando chegar a uma verdade profunda. (Lejeune, 1975)

As vivências da artista são o material de conceção da obra, deve ver-se como outro ser, estuda-se e cria-se para o mundo, ao qual pretende dar-se e é por nunca se sentir totalmente satisfeita que trabalha obsessivamente. A criadora não

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · Raquel Ferreira, "T-shirt Tomadão- este desenho deixou-se de capelas e só tem interesse por becos e bares com luzes duvidosas." T-shirt. 2018. Fonte: Raquel Ferreira

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

tenciona que percebam o seu eu através das suas obras, mas é a partir dele que cria. É por necessidade e por gosto. (Ferreira, 2014)

Ao partilhar as obras com o público a artista vê o seu lado oculto, o seu duplo ser reconhecido ao ver a sua obra ser levada de um lado para o outro, crescendo numa outra vivência, gerando uma nova historia com quem se identificou com ela. A obra viverá e transparecerá ao outro algo diferente do que a artista vê e sente sobre a sua própria criação. A artista quer que a obra tenha uma determinada vivência mas essa obra pertence a quem adquira a peça, dando-lhe um novo ser, à sua maneira. Ver (figura 7) (Ferreira, 2014); (Rank, 2014)

Conclusão

A obra de Raquel Ferreira é um exemplo de como a vida pode influenciar no fazer artístico. A obra revela-nos a sua própria viagem, desde o momento que sai do pensamento da artista, do seu inconsciente, até ao momento em que passa a pertencer a um outro. Conhecemos uma obra itinerante que precisa de um outro para existir. Percebemos a alteração da história de uma obra mediante o percurso que toma. Entendemos que o intuito é dar vida às obras, dar-lhes uma condição humana, onde a interpretação das mesmas varia consoante o momento em que o sujeito as experiencia, e de acordo com as suas próprias vivências.

Referências

Ferreira, R. (2014). *O trabalho autobiográfico de Louise Bourgeois e o discurso autobiográfico filosófico*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova.

Freud, S. (2010). O Inquietante. Em S. Freud, *História de uma Neurose Infantil (O Homem dos Lobos) Além do Prazer e Outros Textos(1917-1920)* (pp. 329-376). São Paulo: Companhia das Letras.

Gardner, H. (1997). *As Artes e o Desenvolvimento Humano*. São Paulo: Artes Médicas.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Rank, O. (2014). *O Duplo, um Estudo Psicanalítico*. Belo Horizonte: Dublinense.

Isabel Valverde: habitar os *Lugares Sentidos* da performance digital

Isabel Valverde: living in the Senses Places *of digital performance*

CLARA GOMES*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, performance e vídeo arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), ICNOVA. Avenida Berna 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal. Instituto Politécnico de Coimbra, Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), Cursos de Comunicação Social e Comunicação Design e Multimédia. R. Dom João III, 3030-329 Coimbra, Portugal. E-mail: claragomes@yahoo.com

Resumo: A cultura digital com as suas interfaces limitadas leva-nos a olhar fixamente, durante horas, para um ecrã; sentados, imóveis, batemos num teclado ou clicamos repetidamente num rato. O trauma físico resultante deste constrangimento é alimentado por ciclos tecnológicos pontuados pela invenção, desenvolvimento e obsolescência de novos gadgets. Estas são algumas das preocupações de que parte o projecto de Isabel Valverde Lugares Sentidos/Senses Places (2010-2020) uma ciberformance participativa em ambiente de realidade mista visando desenvolver a corporealidade, a consciência corporal e a amplificação dos sentidos através da cinestesia que perpassa a convergência entre virtual e real. Performers e público intermedial distribuem-se ao longo do planeta e do espaço virtual.

Palavras chave: ciberformance / realidade mista / corporealidade / somática / performance digital.

Abstract: *Digital culture with its limited interfaces makes us look fixedly, for hours, into a screen: sitting, motionless, we beat on a keyboard or click away on a mouse. The physical trauma resulting from this constraint is fed by technological cycles marked by the invention, development and obsolescence of new gadgets. These are some of the concerns of Isabel Valverde in Senses Places (2010-2020) a participatory cyberformance in mixed reality environments that aims to foster corporeality, corporeal consciousness and the amplification of the senses through the kinesthesia that pervades the convergence of virtual and real. Performers and intermedial public are distributed through out the planet and virtual space.*

Keywords: *cyberformance / mixed reality / corporeality / somatics / digital performance.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A cultura digital com as suas interfaces limitadas leva-nos a olhar fixamente, durante horas, para um ecrã; sentados, imóveis, batemos num teclado/ecrã ou clicamos repetidamente num rato. O trauma físico resultante deste constrangimento é ecoado por um choque psicológico constantemente alimentado por ciclos tecnológicos pontuados pela invenção, desenvolvimento e obsolescência de novos *gadgets*. Os criadores destes apetrechos aproveitam-se da imobilidade do homem digital, propondo novas formas de interagir — uma tendência que se observa sobretudo na indústria dos jogos. Ultrapassado o *joystick,* podemos agora mexer aos braços de forma mais livre, ou mesmo o corpo todo, e com o nosso movimento activar um avatar que faz ginástica ou ioga num ambiente virtual. Mais livres dos mecanismos restritivos do teclado, não estamos, porém, mais libertos da separação cartesiana mente/corpo que prevalece na lógica das novas interfaces, miméticas de uma realidade física da qual, na verdade, nos sequestram. Regras simplistas do *gaming*, como encontrar e matar ou a obediência a hierarquias, afastam-nos também da nossa realidade social e cultural.

Nos mundos virtuais, a imagem do corpo é trazida para o ecrã, mas o corpo físico não se liberta das interfaces clássicas. O nosso habitar do virtual continua limitado à acção da mão no teclado, e o corpo permanece, sentado, imóvel, e adoece.

Estas são algumas das preocupações de que parte o projecto criado por Isabel Valverde *Lugares Sentidos/Senses Places*, uma ciberformance (Gomes, 2015) participativa em ambiente de realidade mista visando desenvolver a corporealidade, a consciência corporal e a amplificação dos sentidos através da cinestesia que perpassa a convergência entre virtual e real. Trata-se de um trabalho *in progress*, em desenvolvimento, com raízes formais num estilo de dança somática e tecnológica que utiliza várias interfaces — *motion tracking*, o controlo remoto de consolas de jogo, *wearables* que captam sinais biométricos, *audio-video streaming* — para estabelecer a ligação e interacção entre *performers*, o espaço físico, avatares e o ambiente do Second Life. *Performers* e o público intermedial distribuem-se por um ou mais espaços físicos e pelo espaço virtual. Neste, através dos seus avatares, os elementos do público podem simplesmente assistir ou, apropriando interfaces criadas para o efeito, podem integrar a performance.

1. As bases

O projecto decorre de experiências anteriores de Isabel Valverde em *Reais Jogos Virtuais/Real Virtual Games*, um projecto iniciado em 2007, que questionava os estereótipos das interfaces típicas dos vídeojogos e que se desenvolveu em *Com Tempo/Wethering In,* em 2009, integrando uma relação entre dados biométricos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Performance de *Senses Places* na *Open Sim Community Conference*, 2016. Fonte: Isabel Valverde.
Figura 2 · *Senses Places, workshop Rooting to Virtualize*, Maus Hábitos, Porto, Festival Vivarium 2019. Fonte: Liz Solo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

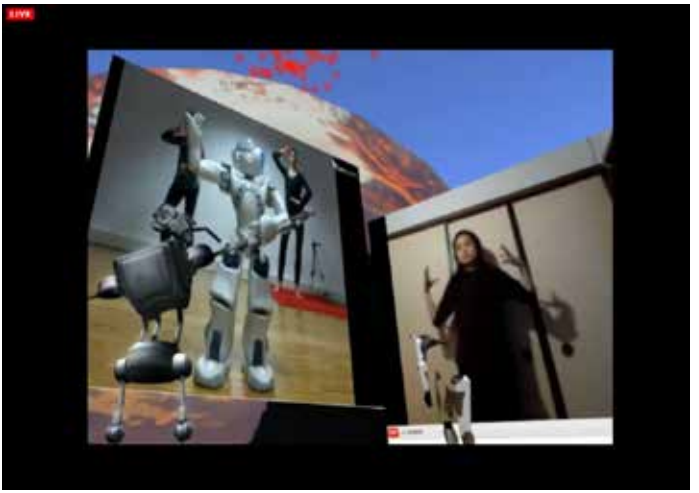


Figura 3 · *O robot NOW,* Isabel Valverde e Ana Moura (Portugal) e Jun Makime (Japão) projectados em ecrãs do mundo virtual Second Life durante o Festival Upstage 2012. Fonte: própria.

e ambientes virtuais e reais (Valverde, 2009). Em *Senses Places* as interfaces foram apuradas e a colaboração local, global e intercultural estendeu-se. A visão inicial transformou-se em algo outro e novas ideias brotaram da colaboração entre artistas distribuídos e diferentes realidades.

Trata-se de uma ciberformance marcadamente liminar (Broadhurst, 1999) no sentido em que a experimentação tecnológica leva à desconstrução das regras clássicas, criando algo inacabado e difícil de alinhar esteticamente.

Senses Places é uma criação de Isabel Valverde, portuguesa, coreógrafa e investigadora na área da dança-tecnologia, sediada em Portugal, e Todd Chochrane, neo-zelandês, engenheiro e investigador na área da informática, com uma abordagem baseada na computação semântica e na sinergética; porém, sendo um projecto em construção, híbrido e distribuído, conta com a colaboração de outros artistas e técnicos. Desde 2010 que colaboro com *Senses Places* em várias funções mas sobretudo como *performer* e documentarista, numa perspectiva de *multitasking* que é inerente a este tipo de ciberformance.

Segundo Isabel Valverde (2013:2) as bases teóricas deste projecto encontram-se em Piérre Lévy (1998), que considera que o actual e o virtual são apenas duas formas do ser e que insiste que a virtualização sempre fez parte do processo de hominização bem como em N. Katherine Hayles (1999) e no seu

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

reconhecimento da inclusão e da interdependência entre o corpo e a tecnologia, afirmando que o habitar do virtual está sempre dependente dos nossos corpos e que essa experiência tem um efeito à posteriori na medida em que a nossa percepção, comportamento físico e padrões de pensamento são alterados por ela.

Também o conceito da "(r)evolução do corpo somático" bem como a possibilidade de se contrariar o domínio tecnológico através de uma somatização da tecnologia, advogados pelo pai da somática, Thomas Hanna, são referidos por Valverde como uma das afinidades teóricas deste projecto, assim como os conceitos de *coreographing emphaty* "empatia coreográfica" e de *cyber-kinesthesis* "ciber-cinestesia", que Susan Foster (2011) aplica aos corpos em rede que habitam simultaneamente ambientes imediatos e distantes, teorias que Valverde debateu em tese de doutoramento (Valverde, 2010).

2. As interfaces e a participação

As performances de *Senses Places* acontecem no mundo virtual Second Life, na ilha de Koru ou em plataformas como os espaços do Linden Endowment for the Arts (L.E.A.), no Odyssey Contemporary Art and Performance Simulator, ou no espaço do Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens em Portugal, SL.

Na superfície do espaço virtual, são apenas visíveis ecrãs para *audio-video streaming*, estruturas facilmente aplicáveis a qualquer outro local virtual onde aconteça a performance.

No mundo físico, *Senses Places* acontece em galerias, *workshops*, conferências, festivais ou *jams* de contacto-improvisação, onde uma boa ligação à Internet e um ou mais projectores de vídeo são as condições essenciais, podendo também haver algumas cortinas transparentes suspensas no espaço que multiplicam as projecções e lhes dão relevo. Idealmente o ambiente virtual é mapeado no físico. Os *performers* interagem entre si fisicamente e com as imagens dos avatares e do ambiente virtual. O público presencial pode simplesmente assistir, ou interagir através das interfaces disponíveis (*vide* artigo de Valverde, analisando a última instância deste projecto no Festival Vivarium, Porto, Março, 2019).

Uma das formas do *performer* interagir com o avatar é através da *webcam*.

Trata-se de uma aplicação de *motion tracking* que capta seis pontos de movimento que activam sequências de animações correspondentes a seis pontos no corpo do avatar. Movendo-se em frente à *webcam* do seu computador o *performer*/participante acciona desta forma o seu avatar (Martins *et al.* 2016)

Quando há movimentação colectiva no espaço da performance física as *webcams* dos computadores captam também o movimento geral existente no seu campo de cobertura, traduzindo-o para a movimentação dos avatares em funcionamento.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Parte das animações que são despoletadas por esta interface foram criadas através de captura de movimento, como Isabel Valverde explica: "Desejando improvisar juntos com/através de avatares usando a nossa abordagem somática e necessitando de animações que reflectissem tais estados de envolvimento corporal, indo para além dos limitativos clichés de dança de discoteca do SL, trabalhámos com *motion capture*, criando animações para compor um vocabulário de movimento adequado para os avatares" (2013:4).

Há alguns anos, trabalhando no laboratório de *motion capture* da Universidade Lusófona, Isabel Valverde e outros performers improvisaram sequências de movimentos. O resultado foi a produção de animações de 30 segundos que contrariam o realismo dos movimentos de dança encontrados no Second Life. Procurou-se uma estética que se afasta do cliché, do mimetismo e da movimentação clássica da dança e se aproxima do estranho e do não humano (Valverde, 2017).

Uma outra forma de interagir com o avatar e o ambiente virtual é através do controlo remoto da consola de jogos Wii (Nintendo, 2006). Com a aplicação *Darwiin Remote* esta interface, que só funciona com o sistema operativo da linha Macintosh da Apple, permite ao *performer* navegar o espaço virtual. Movendo o corpo e o comando com mais ou menos rapidez, o *performer* sintoniza-se com o avatar que viaja pelo espaço virtual. Fixando a câmara do Second Life em relação a um ponto ou a um avatar, o controlo Wii permite também rodar o espaço à volta ou fazer *zoom in* e *out* em relação ao mesmo, integrando na performance o ambiente virtual em si, de uma forma diferente.

O ambiente pode também ser alterado por sinais biométricos capturados através de um dispositivo *wearable* com sensores. As alterações do ritmo cardíaco e do som interno da respiração, a temperatura do corpo ou a tensão muscular traduzem-se sinestesicamente no ambiente físico em sinais audíveis, visíveis e sentidos — como temperatura, som, cor, luz, fumo, vento, cheiro e humidade — e em sinais visuais e auditivos no ambiente virtual. Por sua vez, informação provinda de avatares e ambiente virtual poderá afectar o ambiente físico. Dados meteorológicos colhidos nos locais onde se desenrola a performance — em Portugal e na Nova Zelândia, por exemplo — poderão ainda ser acrescentados a esta equação de sinais, evocando o *ambient computing.*

Um protótipo de um dispositivo biométrico desenhado por Artica, instalado num cinto, tem sido usado por Isabel Valverde em várias performances. Este capta a variação no ritmo cardíaco e o som interno da respiração da artista em performance e, através de um sistema desenhado por Nick Rothwell, cria sons que se misturam com a som ambiente ao vivo do espaço físico e a som do espaço virtual. Em algumas ocasiões o dispositivo biométrico foi também utilizado em ligação com iluminação e uma máquina de fumo (Valverde, 2013:9).

Esta introdução de dados de origem biológica que acrescentam informação da





Figura 4 · O avatar da autora, Lux Nix, e o de Isabel Valverde, Butler2Evelyn, no AvaCon, Metaverse Cultural Series, 2014. Fonte: própria.
Figura 5 · Performance no espaço In Vitro Lab, Universidade Aberta/Odyssey, Second Life, Lisboa, 2016. Fonte: Isabel Valverde.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ordem do sensível tanto para os *performers* como para o público intermedial conduz *Senses Places* no caminho de uma performance generativa ainda mais corporalizada, no âmbito de uma perspectiva somático-tecnológica.

Uma interface essencial para este projecto é o *audio-video streaming* tanto no ambiente virtual como no espaço físico, criando um portal semelhante àqueles referidos no início desta secção. Indo para além das "cabeças falantes" da videoconferência, este ecrã do duplo (Causey, 2006) permite uma sinergia entre *performers*, participantes, avatares e ambiente. O *performer* não só dança com os outros no espaço físico como dança literalmente com o seu avatar, enquanto os participantes ligados apenas ao mundo virtual observam e acompanham com o seu avatar a acção do espaço físico, numa experiência duplamente colectiva.

Os ecrãs em ambos os ambientes podem variar entre um e vários. No ambiente virtual os participantes podem ver, por exemplo, a acção que se está a passar em Lisboa, no Japão ou no Canadá, em locais públicos ou no espaço privado do *performer*, uma vez que *Senses Places* é uma performance colaborativa distribuída geograficamente, participada e transcultural.

Através do portal criado pelo sistema de videoconferência, da captura de movimento e de animações, da movimentação/navegação do espaço através do controlo remoto de jogo digital, e, por vezes, da ligação entre sinais vitais e ambientes, *Senses Places* desenvolve-se como uma performance multifacetada e multimodal.

Senses Places é participado por muitos colaboradores para além dos seus criadores: *code performers* do Second Life, coreógrafos de Butoh japoneses, praticantes de contacto-improvisação, técnicos de várias áreas da informática, músicos e eu própria com experiência em performance e vídeo-arte.

Esta performance em progresso vai sendo construída por todos nós com a "orquestração" (Benford e Giannachi, 2011) de Valverde, num espírito de produtilização (Bruns, 2008) tão característico da ciberformance, sobretudo tendo em conta que a tecnologia é acessível e desenvolvida pelos próprios participantes/colaboradores (Gomes, 2015).

Conclusão

O projecto de Isabel Valverde *Lugares Sentidos/Senses Places* e as futuras práticas que dele advirão, advogando modos mais incorporados de interagir com a tecnologia, apontam tendências para o futuro da comunicação humana. Esta, será afectada pela alteração da nossa relação com o computador, através da criação de novas e acessíveis interfaces entre o corpo e os ambientes virtuais.

Se novos *gadgets* como os *computer brain interfaces*parecem dar primazia ao cérebro sobre o corpo, bastando um pensamento para accionar um mecanismo informático, a verdade é que estes irão, a curto prazo, libertar o corpo da prisão

teclado/ecrã, permitindo que, eventualmente, nos livremos das doenças somáticas associadas a essa dupla e que possamos usar o corpo livre para voltar à terra e tocar os outros, dentro de um contexto tecnológico de comunicação à distância.

O desenvolvimento de uma consciência corporal e somática resultante das práticas desta ciberformance no limiar do virtual é um contributo para a criação de uma consciência social distribuída e de uma geoestética.

Referências

Broadhurst, Susan (1999). *Liminal acts: a critical overview of contemporary performance and theory.* New York: Cassel.

Bruns, Axel, (2008).Blogs, *Wikipedia, Second Life and beyond: from production to produsage*, New York: Peter Lang.

Causey, Matthew (2006). *Theatre and Performance in digital culture: from simulation to embeddedness.* London: Routledge.

Benford, Steve e Giannachi, Gabriella (2011). *Performing Mixed Reality*. Cambridge: MIT Press.

Foster, Susan (2011). Coreographing Emphathy. New York: Routledge.

Gomes, Clara (2015). *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*. Colecção Estudos em Comunicação, Número 1. Lisboa: CECL/ Leya, 2015. https://www.leyaonline.com/pt/livros/ciencias-sociais-e-humanas/antropologia-e-sociologia/ciberformance-a-performance-em-ambientes-e-mundos-virtuais-ebook/

Hayles, N. Katherine (1999). *How we became post-humans: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lévy, Pierre (1998). *Becoming Virtual - Reality in the digital age*. New York and London: Plenum Trade.

Martins, J.; Santos, A. M.; Cochrane, T. ; Valverde, I. (2016). "A Webcam Interface for Somatic-Technological Dance Experiences". ISEA2016. *Proceedings of the 22nd International Symposium on Electronic Art. Hong Kong*: Dr. Olli Tapio Leino.

Valverde, Isabel e Cochrane, Todd (2009). *"Weathering In/Com Tempo: An intervention towards embodying multimodal self-organizing environments," Proceedings of the SLACTIONS 2009 International Conference — Life, imagination, and work using metaverse platforms.*

Valverde, Isabel de Cavadas (2010). *Interfaces-Dança-Tecnologia: um quadro teórico para a performance no domínio digital.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Valverde, Isabel (2013). *Senses Places: developing a somatic dance-technology approach. Publicação de autor, Research Gate.*

Valverde, Isabel de Cavadas (2017). Dançando com *motion capture*: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (ONLINE), v. 20, p. 250-284, 2017.1. ISSN 2175-8131.

Valverde, Isabel (2019). Entre-conexões Corporealizadas: *Senses Places* @ Vivarium 2019. INTERACT - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, nº 30-31, Sentir em Rede: Artes, Ativismo e Redes Digitais, Ed. Gomes, Clara e Magalhães, Marina. 08-12-2019. http://interact.com.pt/30-31/entre-conexoes-corporealizadas-senses-places-vivarium-2019/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O Designer escultor: João Machado

The sculptor Designer: João Machado

CLÁUDIA RAQUEL LIMA* & SUSANA CRUZ BARRETO**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona do Porto, Rua Augusto Rosa, nº 24, 4000-098 Porto, Portugal / Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto / ID+. E-mail: claudiaraquellima@gmail.com

**Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Curso de Design de Comunicação. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto / ID+. E-mail: susanaxbarreto@gmail.com

Resumo: Este estudo decorre da análise da vida profissional e obra de João Machado realizada através de entrevista ao autor no seu atelier e da observação direta da sua obra gráfica. Perspetiva-se a análise de um conjunto de cartazes que caracterizam a sua linguagem artística ao longo de mais de quatro décadas, e compreender como a evolução das técnicas de criação e produção ao longo deste período temporal, designadamente a introdução dos meios digitais, se refletiu no seu processo de trabalho e na sua identidade gráfica.

Palavras chave: João Machado / cartaz / Cinanima.

Abstract: *This study stems from the analysis of the professional life and work of João Machado carried out through an interview with the author in his studio and the direct observation of his graphic work. It is intended the analysis of a set of posters that characterize his artistic language over more than four decades, and to understand how the evolution of the creation and production technologies over this period, namely the introduction of digital media, was reflected in his work process and in his graphic identity.*

Keywords: *João Machado / poster / Cinanima.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Nascido em Coimbra, em 1942, João Machado desloca-se para o Porto na década de 1960 para estudar na Escola Superior de Belas Artes (ESBAP), onde conclui a licenciatura em Escultura, em 1968. Desde os tempos do liceu, fazia ilustrações e os seus interesses recaíam nas artes gráficas. Na ausência de um curso de Design, opta pelas artes plásticas, tendo aí o primeiro contacto com a Pintura e Escultura. Não tinha experiência com materiais de desenho como carvão ou miolo de pão (muitos deles nem tinha ouvido falar), nem os conhecimentos de desenho e pintura que colegas seus, vindos da escola Soares dos Reis, já possuíam. A ausência de prática com materiais e técnicas de Pintura e o receio que isso lhe trazia em relação à sua evolução académica, foram fatores que o levaram a optar por seguir Escultura.

Desenvolve, assim, a sua aptidão e competências no desenho, sem vícios previamente adquiridos, beneficiando do contacto com colegas da ESBAP como Zulmiro de Carvalho ou Joaquim Vieira e professores como José Rodrigues, Ângelo de Sousa ou Lagoa Henriques. Este último marcou-o particularmente, nomeadamente pelas aprendizagens adquiridas em sessões extracurriculares noturnas que dava no sótão da ESBAP, e nas quais se juntavam estudantes de arte e de outras áreas como medicina ou engenharia com interesse pela arte. Nestas sessões desenhavam intensivamente, experimentavam técnicas artísticas e debatiam temas teóricos.

Os primeiros anos de atividade profissional de João Machado distribuem-se entre o ensino secundário e um trabalho para a RTP que consistia na criação de ilustrações para as aulas de português e francês da Telescola. Esta colaboração com a Telescola, iniciada no início da década de 1970, manteve-se por 3 anos e marcou o começo de uma vasta produção gráfica ligada à educação que incluiu ilustrações para livros infantis, manuais escolares e jogos didáticos.

Com o 25 de Abril, a ESBAP é renovada e o curso de Design de Comunicação/Artes Gráficas é criado. João Machado concorre como professor e torna-se docente deste curso, permanecendo desde 1976 até ao início da década de 1980, altura em que decide deixar a atividade letiva e dedicar-se ao design gráfico. Segundo nos confessa, foi preciso coragem para sair da ESBAP (abdicar do seu ordenado de professor) e dizer "a partir de hoje não faço escultura, vou ser um profissional do design". Mas o gosto que desde sempre nutriu pela ilustração e pelas artes gráficas, um percurso auspicioso para um início de carreira, um cliente de peso que à data surgiu (a editora ASA) e ao qual se juntou, mais tarde, o cliente Associação Industrial do Porto, e um contexto socio-cultural e político favorável ao desenvolvimento do design terão sido preponderantes para uma

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

decisão ousada e arriscada: a de se dedicar de corpo e alma às artes gráficas.

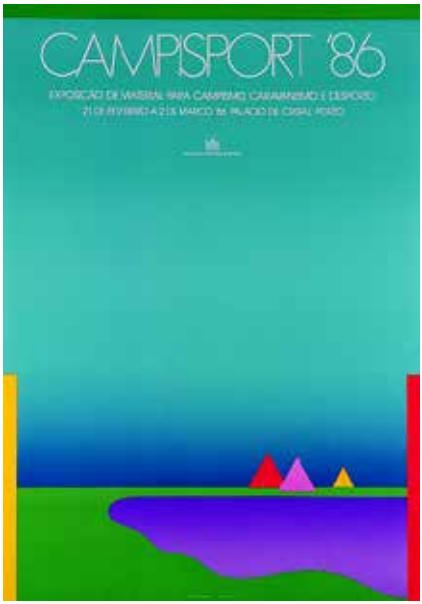
Neste artigo, é analisado um conjunto de cartazes que caracterizam a linguagem artística de João Machado ao longo de mais de quatro décadas. Recorrendo ao método de entrevista (Quivy & Campenhoudt, 2008), realizada ao autor no dia 1 de março de 2019 no atelier de João Machado, e ao método de observação direta (Banks & Zeitlyn, 2015), procuramos identificar os principais traços da identidade do autor e compreender como a evolução tecnológica neste período temporal se refletiu no seu processo de trabalho e na sua identidade gráfica. No processo da entrevista, foram fotografados materiais gráficos e maquetes de trabalho do autor, permitindo a criação de ferramentas de auxílio à memória (Tinkler, 2013) e uma melhor documentação da investigação em curso.

Este estudo é desenvolvido no contexto do projeto *Transferência de Sabedoria* (POCI-01-0145-FEDER-029038), o qual visa estabelecer as bases para o reconhecimento, a comunicação e a ativação de contribuições para a cultura e sociedade a partir do conhecimento e da experiência de artistas e professores de arte e design portugueses aposentados.

João Machado: do cartaz se fez um quadro

> *O cartaz era espaço de criação autónomo, lugar de afirmação de uma poética própria* (Bártolo, 2016: 46).

No início da década de 1980, João Machado abre o seu atelier em São Crispim (Porto), tendo como principal cliente a editora ASA, para a qual desenvolveu diversos manuais escolares. Pouco depois, surgem propostas para a criação dos seus primeiros cartazes para a Associação Industrial Portuense (AIP). Segundo o autor, à data, ninguém tinha coragem de largar a linguagem gráfica convencional. As propostas que apresentava à AIP caracterizavam-se por uma linguagem inovadora que corrompia com os tradicionais cânones do design português, propostas que hoje reconhece terem sido de "grande atrevimento". Em vez de ilustrar os cartazes com fotografias de produtos das empresas, João Machado trabalhava conceitos, optando por ilustrações alusivas que não retratavam figurativamente os produtos (Figuras 1 e 2). Os ambientes eram criados através de elementos simples e geometrizados e de uma paleta de cores vivas e contrastantes. A sua linguagem gráfica revelava-se, efetivamente, inovadora e nem sempre a apreciação das empresas representadas nestes cartazes era consensual, mas Machado fazia questão de manter esta linguagem, construindo aquilo que viria a tornar-se na identidade gráfica do autor.



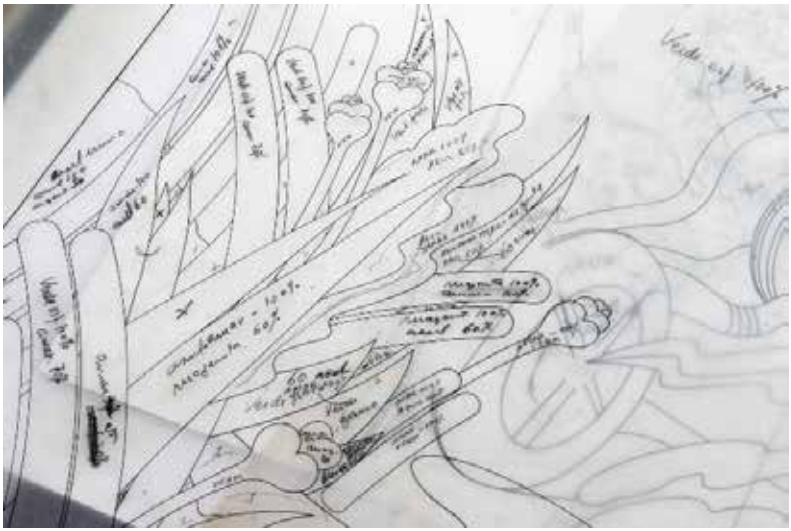


Figuras 1 e 2 · Cartazes realizados por João Machado para a AIP durante a década de 1980. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

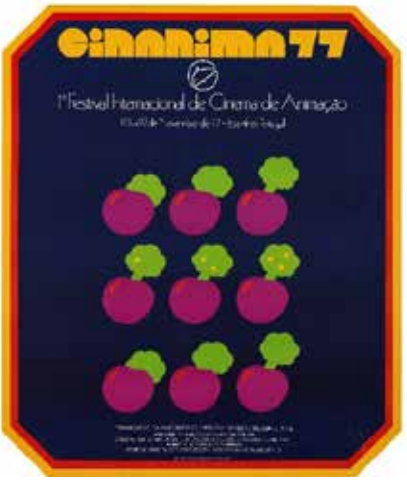
De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figuras 3 e 4 · Maquetização de trabalhos realizados por João Machado antes da introdução dos meios digitais. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figuras 5 e 6 · Cartazes realizados por João Machado para o Cinanima durante as décadas de 1970 e 1980. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.
Figuras 7 e 8 · Cartazes realizados por João Machado para o Cinanima durante o segundo milénio. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Influenciado por estilos como a Pop Art e autores como Shigeo Fukuda (com quem viria a confraternizar no Japão) ou Heinz Edelman (diretor artístico do filme Yellow Submarine com quem veio a expôr em "Doze estrelas do Cartaz", uma exposição realizada na altura da introdução do Euro), João Machado cria um estilo próprio caraterizado pela simplicidade das formas, uso de figuras planas e cores frequentemente saturadas e vibrantes. Ainda que este estilo remonte ao início da década de 1980, o autor reconhece que a influência da Pop Art já transparecia nas ilustrações a preto e branco realizadas no início da sua carreira, ou nas esculturas desenvolvidas enquanto estudante da ESBAP.

Os cartazes realizados num período pré-revolução digital eram elaborados através de colagens de papeis de cor recortados e desenhos em papel vegetal: desenhos de contorno com apontamentos escritos sobre referências cromáticas e outras especificações para produção de fotolitos e subsequente impressão offset. Os textos que deviam figurar no cartaz eram escritos ou compostos com Letraset sobre o vegetal no sítio onde deveriam ser impressos, juntamente com pequenas instruções como tipo de letra a utilizar, corpo ou alinhamento (Figura 3 e 4).

Na ausência de um curso de artes gráficas ou de uma disciplina que o preparasse adequadamente para a atividade de designer, João Machado, por iniciativa própria, recorre a técnicos de empresas gráficas para compreender os processos de impressão. Começa, então, a explorar diversas possibilidades que as técnicas de produção e impressão da época lhe permitiam, procurando compreender a sua essência, perceber os processos de impressão offsett, suas limitações e possibilidades, através de uma estreita relação e colaboração com os impressores da gráfica onde fazia os seus trabalhos, à data a Rocha Artes Gráficas. Reinventa, assim, formas de abordagem ao cartaz, jogando com diferentes formatos e explorando o potencial das tecnologias de impressão.

Apesar dos inúmeros trabalhos gráficos que realizou em áreas do design como identidade corporativa, filatelia ou design editorial, foi através dos seus cartazes que a identidade do autor assumiu maior expressão, elevando o seu trabalho ao estatuto de arte veiculado em diversas exposições coletivas e individuais realizadas no país e além fronteiras. Em 1982, vê os seus cartazes naquelas que seriam as primeiras de várias exposições individuais realizadas ao longo da sua carreira, uma no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e outra na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. Três anos depois a projeção do seu trabalho ganha uma nova dimensão ao participar numa exposição internacional realizada na Richmond Art Gallery, em Montreal (Canada). Seguem-se participações em exposições realizadas em países como a Alemanha, França ou Estados Unidos e o seu trabalho passa a figurar em ilustres revistas de design

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figuras 9 e 10 · Cartazes de cariz social realizados por João Machado. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

como a Novum, Graphis ou Design Journal (Bártolo, 2016: 57). Em 2015, a sua obra é distinguida pelo International Poster Festival of Shenzen, na China, tendo sido João Machado considerado como "um dos 100 melhores designers do mundo" (Providência, 2016: 12).

Entre as centenas de cartazes que realizou ao longo de mais de quatro décadas dedicado às artes gráficas, destacam-se aqueles que criou para o Cinanima, desde a sua primeira edição, em 1977, até à atualidade e que constituem, por si só, um verdadeiro retrato da identidade do artista, espelho das suas experimentações gráficas e técnicas. Quarenta anos do festival Cinanima ilustram quarenta anos de obra gráfica de João Machado, quarenta anos de criatividade e inovação, de ousadia técnica e experimentação de um autor/artista cujas ideias para cartazes deste evento não param de surgir, conforme o próprio nos confessou. Nestes cartazes, Machado experimenta formatos retangulares canteados, acentuados por molduras de cor que remetem para a ideia do cartaz como um quadro; explora contrastes cromáticos criados, por vezes, com paletas que combinam várias cores vivas e saturadas, contrastantes entre si, e, outras vezes, paletas de matizes análogas (tornando as nuances das ilustrações mais subtis) trabalhadas sobre fundo de cor sólida contrastante, dando a ideia de que figura

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

e fundo se encontram em planos diferentes; joga com cores sólidas produzidas por impressão direta e com gradientes, primeiro produzidos diretamente nos rolos de impressão das máquinas offset, e mais tarde produzidos digitalmente; cria ilustrações que, ao longo dos anos, alternam a simplicidade e complexidade, elementos figurativos e outros mais abstratos, a geometrização das formas, o minimalismo e a multiplicidade de elementos, a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, e, numa fase mais recente, o dinamismo criado por elementos gráficos de grande escala; combina uma tipografia fina, discreta, sem serifa, com um *lettering* pesado e robusto utilizado no logótipo do festival. E assim se observa uma evolução na sua linguagem gráfica que parece reinventar-se a cada ano, em cada cartaz desenhado, sem nunca perdermos o sentido de identidade gráfica do autor, a identidade que fez dele um artista consagrado (Figuras 6-8).

No final da década de 1980, os processos de criação e produção nas artes gráficas são renovados pela introdução dos meios digitais. João Machado adapta-se naturalmente à introdução destes meios, fazendo questão de acompanhar a evolução tecnológica e aprender a utilizar as novas ferramentas digitais no seu processo criativo, em parte, pela troca de conhecimentos com os seus colaboradores. Assim, se para os cartazes que cria no início da sua carreira recorre a técnicas como a aerografia, colagens e desenhos de contorno em folhas de papel vegetal onde escreve referências cromáticas e especificações de impressão, para os cartazes desenhados numa fase posterior, pós revolução digital, ainda que não se alterem os seus processos criativos caracterizados por um pensamento e prática mais artesanal, desenvolve parte do trabalho digitalmente, permitindo-lhe experimentar diferentes abordagens e efeitos cromáticos no processo criativo (e não na fase de impressão), trabalhar gradientes e efeitos de luz-sombra através de ferramentas digitais.

É assim que cria um conjunto de cartazes, já no segundo milénio, relacionados com questões ambientais, pautados pela simplicidade e pelo minimalismo, não deixando, contudo, de ser visíveis as características gráficas deste autor, nomeadamente características de processos mais artesanais que remetem para as antigas colagens e cortantes realizados por João Machado (Figuras 9 e 10).

Conclusão

Sem formação na área das artes gráficas, João Machado torna-se artista gráfico num período em que o design estava pouco desenvolvido no país e as técnicas de criação e produção se baseavam muito na manualidade e numa indústria cujos processos eram ainda rudimentares. Esses fatores, que poderiam operar como condicionantes do seu processo criativo, constituíram pontos de partida

para a construção de uma linguagem gráfica própria construída através de figuras cortadas em papéis de cor, sobreposição de formas ou gradientes feitos manualmente nas máquinas de impressão. Uma identidade visual singular que se manteve numa era pós revolução digital e que o elevou, claramente, ao estatuto de artista: dos seus cartazes se fizeram quadros.

Referências

Banks, M., & Zeitlyn, D. (2015). *Visual Methods in Social Research*. SAGE Publications.

Bártolo, J. (2016). "João Machado: a reinvenção do cartaz". In F. Providência, J. Bártolo & H. S. Silva. *João Machado* (pp. 32-71). Matosinhos: Cardume Editores.

Providência, F. (2016). "João Machado: comunicar com o mundo". In F. Providência, J. Bártolo & H. S. Silva. *João Machado* (pp. 8-29). Matosinhos: Cardume Editores.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

Tinkler, P. (2013). *Using Photographs in Social and Historical Research*. Sage Publications.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Arte contemporânea em Tomás Martínez: percurso de resistência e exercício da liberdade

Contemporary art in Tomás Martínez: a path of resistance and the exercise of freedom

CLÁUDIA MATOS PEREIRA* & LUÍS JORGE GONÇALVES**

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

**Portugal, Professor universitário e curador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre algumas obras do artista plástico Tomás Martinez (1927-2017) nascido na cidade de Yecla, província de Múrcia, Espanha. Considerado o Picasso de Yecla, dedicou longos anos de sua vida a homenagear Picasso em suas pinturas. Será analisada apenas uma fase diferente e única do artista: "Homenaje a las gachasmigas", onde a liberdade se sobrepõe ao obscurantismo. A vida, suas conexões com o cotidiano e as práticas na comunidade se entrelaçam em sua pintura.

Palavras chave: arte / pintura / liberdade / imagem e cultura / Picasso de Yecla.

Abstract: *This article intends to reflect on some artworks of the artist Tomás Martinez (1927-2017) born in the city of Yecla, province of Murcia, Spain. Considered the Picasso of Yecla, he dedicated long years of his life to honor Picasso in his paintings. Only a different and unique phase of the artist will be analysed: "Homenaje a las gachasmigas", where freedom overcomes obscurantism. Life, its connections with everyday life and its practices in the community are intertwined in his painting.*

Keywords: *art / painting / freedom / image and culture / Picasso of Yecla.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução — o artista

Conhecer um artista é fazer uma imersão em seu ambiente e em sua história de vida. O artista plástico Tomás Martinez (1927-2017) nasceu na cidade de Yecla, província de Múrcia, Espanha. Ele era um autodidata. O seu meio familiar era muito humilde, fazendo com que ele trabalhasse desde criança, em algumas atividades. Aos 17 anos, aprendeu o ofício de pintor, na área da construção.

Nos anos de 1970, Tomás Martínez recebeu de um amigo, um livro de Picasso. Diante de um período de muita chuva, sem trabalho, sua esposa sugeriu-lhe que experimentasse fazer uma pintura artística baseada em imagens deste livro. Tomás iniciou este desafio e não parou mais. Foi envolvido pela pintura, tornando-se o "Picasso de Yecla". Os pincéis lhe acompanharam até os últimos dias de sua vida. Fez diversas exposições em Espanha, sendo a última em 2017.

Conforme o depoimento de seus netos Victor e Alfonso Martínez, este artista foi um empreendedor, um curioso, um ótimo leitor e sempre se interessou pelas notícias do "outro lado", buscando informações contrárias às oficiais. Como proletário, ele foi um militante do partido socialista. Suas revistas e leituras favoritas eram as perseguidas pelo regime de Franco, sendo necessário que ele as escondesse, quando havia inspeções da Guarda Civil.

Segundo o seu neto Alfonso, Tomás Martínez sempre se rodeou de boa gente e de pessoas inteligentes com ideias avançadas. Tentou sempre estar na vanguarda. Adquiriu uma das primeiras televisões de Yecla e também uma câmera Super 8mm. Ele comprava filmes de todo tipo, para assisti-los com seus amigos.

Toda a opressão vivida pelo artista, no período da guerra civil e do franquismo, fez com que a pintura lhe surgisse como exercício de liberdade: uma fase pintando como Picasso — como contraponto social — e a fase com cerca de onze telas, que culminou na exposição "Homenaje a las gachasmigas" (comida tradicional de Yecla).

Penetrar em seu atelier é como adentrar em uma caverna repleta de memórias. Caverna esta, onde as sombras do franquismo, toda a repressão e dificuldades encrustadas naquelas paredes, estão sobrepostas pelas obras de Tomás Martínez.

1. Tomás Martínez e Picasso

Segundo Giulio Argan (1999: 422-426) Pablo Picasso não se deixou levar pelas cores e atmosferas dos pintores impressionistas. Inicialmente, dedicou-se ao ideal de expressar o universo dos pobres, ressaltando "a sua beleza moral e até mesmo a beleza deles" diante da "brutalidade moral da burguesia opulenta." Este foi o ponto central que motivou o artista Tomás Martínez a se encantar

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Tomás Martínez pintando a réplica de Guernica e seu neto Alfonso, com 8 anos de idade. Fonte: foto cedida por Alfonso Martínez.

ideologicamente com Picasso e a copiar incessantemente as suas obras. Ele se identificava mais com a fase azul de Picasso, e com as pinturas que abordavam a vida dos pobres e errantes, cujas circunstâncias eram similares às suas, vividas no início de sua vida. Admirava também obras como: "Ciencia y caridad", "Las señoritas de Avignon", "La vida", "El Guernica" (figura 1), sobre o qual seu neto Alfonso Martínez (2019) relata:

> *Durante el proceso de la realización de ese cuadro yo acompañé a mi abuelo Tomás. Creo que ésta fue la mayor experiencia artística y pictórica de Tomás, en parte porque la situación en España había cambiado totalmente. Se respiraba aire fresco, la democracia había llegado. El cuadro lo pintó en "la casa del pueblo" de Yecla.* (Martínez, A. 2019).

"A visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história". Para ele, a pintura é "intervenção resoluta na realidade histórica" (Argan, 1999: 424). Um quadro é uma intervenção na história e é uma ação que se realiza — uma imagem que fica.

Quem conhecer o conjunto de todas obras do artista Tomás Martínez, poderá perceber que a sua pintura era também uma forma de dar a voz aos seus

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

íntimos anseios de contestação à realidade política, um ato revolucionário e de superação.

Outras vertentes decorrentes de suas pinturas foram: mostrar o seu trabalho àqueles que não tinham a possibilidade de viajar, para ver os originais de Picasso e proporcionar o uso de suas "cópias" como material didático para as escolas.

Ele realizou exposições dedicadas a Picasso, mas também de obras de sua criação como "Homenaje a las gachasmigas" (série que será abordada) e "Actualidad" sobre a realidade atual dos músicos e de andantes das ruas.

2. A pintura contemporânea como exercício

Bergson diz que há sempre uma intuição no fundo de todo pensamento criador (Maffesoli, 2010: 6). O que se passa entre o sentimento, o pensamento e as mãos do pintor? Qual é a relação do pintor com o mundo visível? A pintura por si só, *torna visível.*

Segundo Luigi Pareyson (1997: 22-23), o "essencial na obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade." Para ele, fazer arte significa primeiramente "realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou qualquer outra coisa."

A pintura contemporânea é um exercício da vivência, conectada ao tempo, ao espaço, é um exercício de liberdade que o artista pode realizar, ao refletir sobre o seu mundo. A pintura pode ser visceral. Conforme Marco Giannotti (2009), a pintura contemporânea abarca uma série de contradições, como:

> *o desenho e a cor, a figura e a abstração, o futuro e o passado, o pessoal e o impessoal, a capacidade de se expressar plenamente, a liberdade, e os percalços inerentes a toda ação que pretende se superar a cada momento* (Giannotti, 2009: 93).

Anne Cauquelin (2005: 81) afirma que "a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos da comunicação." Para Tomás Martínez, a pintura era um exercício de resistência, liberdade, sobretudo um ato de contato e de comunicação. Seu neto Victor relatou que nos períodos de primavera e verão, o artista deixava aberta a porta de entrada de seu atelier, que dava para a rua. Ali próximo colocava o seu cavalete, tela e tintas e conversava com as pessoas que passavam sobre a pintura, sobre a vida e interagia com a comunidade nesta ação de pintar. A pintura surgia para ele, intuitivamente, como um *ato social*. A pintura era um relacionamento com a realidade. Assim Tomás congregava pessoas ao seu redor, pelas ideias e pelas imagens. Formou grupos de amigos — grupos de partilha e de vivência.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. As tribos contemporâneas — origem das pinturas sobre as "gachasmigas"

Pode-se dizer que o espírito de congregação e celebração deste artista culminou em inúmeros encontros e partilhas com estes grupos, tanto pela comunhão dos ideais, como pela afetividade. Criou uma pequena tribo urbana. Segundo Michel Maffesoli, em períodos de "anemia existencial" decorrente de uma sociedade racionalizada em demasia, "as tribos urbanas salientam a urgência de uma socialidade empática: partilha das emoções, partilha dos afetos" (Maffesoli, 2010:11).

Este autor supracitado revela que

> *antes de ser político, econômico ou social, o tribalismo é um fenômeno cultural. Verdadeira revolução espiritual. Revolução dos sentimentos que ressalta a alegria da vida primitiva, da vida nativa* (Maffesoli, 2010: 6).

Conforme o autor, esses valores nativos estão no cerne, na essência e origem "dessas rebeliões da fantasia", destas "efervescências multiformes", dessa "miscelânea dos sentidos" de que "múltiplos agrupamentos contemporâneos dão ilustrações incontestáveis" (Maffesoli, 2010: 6). É sob a perspectiva destes agrupamentos contemporâneos que serão analisadas as pinturas criadas pelo artista (Figuras 2 a 10).

Ao ler Eclesiastes: "Os rios retornam à sua fonte para correr de novo" (I,7), Maffesoli ressalta que nas civilizações, atitudes de 'ingressão' "favorecem uma nova revivescência social" (Maffesoli, 2010:7). Para tal, ele propõe:

> *Eis o que me parece estar em jogo para nossas tribos contemporâneas. Pouco lhes importa o objetivo a ser atingido, o projeto econômico, político, social, a ser realizado. Elas preferem "entrar no" prazer de estar junto, "entrar na" intensidade do momento, "entrar no" gozo deste mundo tal qual como ele é* (Maffesoli, 2010:7).

Em "Homenaje a las gachasmigas" a intensidade do momento é um *fato*. Assim como ressalta Maffesoli (2010: 17), "o fato é que esta consideração do sensível do húmus, do corpo é coisa quotidiana em numerosas culturas." Na cidade de Yecla, as gachasmigas promovem essa união como *fato* social, um sentimento de descontração, de ser espanhol — *o prazer de estar junto.*

2. A Série "Homenaje a las gachasmigas" — o estar junto

Nosso riso é sempre o riso de um grupo.
Cada um dos nossos atos visa uma certa inserção
da nossa vontade na realidade.
Bergson

Risos, tertúlias, encontros, amizades, sobretudo um sentido de pertença e partilha é que o confere a espontaneidade e a liberdade nas reuniões que envolvem as pessoas no ato de fazer as gachasmigas. Os aromas e sabores dos ingredientes, além do vinho especial que se bebe e todo este contexto, concedem a este ato conjunto, um prazer que se sobrepõe às mazelas vividas.

Este amado prato típico da região de Múrcia, na Espanha, associa-se à ideia de união e celebração. Realizada em várias aldeias, é um pretexto para reunir vizinhos, amigos e familiares, que colaboram na elaboração.

Estes momentos conjuntos, vividos pelo artista inspiraram-no na realização da Série "Homenaje a las gachasmigas", onde o sentimento de resistência à opressão, se reverte em criatividade e ato de liberdade. É o reflexo da identidade e da resistência.

Esta Série de onze telas foi pintada nos anos de 1993 e 1994. As pinturas retratam a vida vibrante e mais leve na comunidade, expressas na contemporaneidade da Espanha, pós Transição. Todas feitas em óleo sobre madeira, sempre nas dimensões 160 cm x 75 cm. Apresentaremos apenas nove pinturas.

Para Jean-Pierre Zarader (2009), essa resistência — relacionada à criação artística — consiste em reconhecer uma exterioridade que na obra excede a obra. Essa exterioridade pode ser de significado transcendente, como o valor cultural. Para o autor, a criação só pode ser pensada em termos de resistência - essa é a sua única e precária identidade.

Será utilizada a perspectiva de valor cultural, na breve análise desta Série de pinturas de Tomás Martínez. Estas foram inspiradas em fotografias tiradas nas reuniões, em que o artista sempre esteve presente. As fotografias foram ampliadas no desenho e recriadas pelo artista, tanto na composição, como na utilização das cores e elementos.

Segundo Ana Mata (2013: 239), a pintura "é imagem em devir, imagem em revelação, *vídeo* (no seu sentido antigo, *eu vejo*), uma abertura ao movimento da visão." A imagem pintada, "transparências sob transparências," realiza-se "no adensar de uma profundidade."

As pinturas revelam diferentes locais em que estes grupos se reuniam. Somente as Figuras 2 e 8 mostram ambientes internos. Nas figuras 3 e 6, pode-se

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.
Figura 3 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.
Figura 4 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.
Figura 5 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



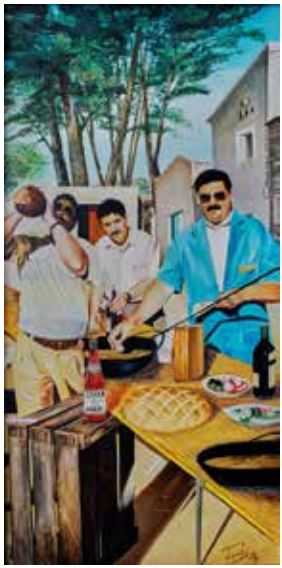




Figura 6 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.
Figura 7 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.
Figura 8 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 9 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.**Figura 10** · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

se ver o preparo das gachasmigas, ainda em estado de mingau a ser cozido, na Figura 3. Na figura 4 observa-se a confraternização, o diálogo, diversos elementos da gastronomia local sobre a mesa, vegetais, frutas e elementos da paisagem rural, os automóveis que denotam um pouco do valor aquisitivo das pessoas e a presença de uma pequena capela, ou seja, o caráter religioso. Na figura 6 o valor da música local está presente e o que nos parece em todas as pinturas, é que é possível sentir a movimentação, as conversas e a alegria da partilha conjunta (Figuras 5, 7, 8, 9 e 10).

Na Figura 2 e na Figura 8, as pessoas estão no interior do mesmo lagar de azeite, em ângulos diferentes. Em ambas as pinturas, há a presença da figura feminina (também na Figura 9) e observa-se em todas, a degustação das gachasmigas no tacho. Na Figura 2, percebe-se uma atmosfera mais reservada e intimista entre as pessoas, estando o artista à direita, com um livro ou revista vermelha, abaixo do braço. Não há bebidas nesta imagem. Observa-se o jogo de equilíbrio entre a cores na composição, entre os amarelos e vermelhos. Na Figura 8, é notório o sorriso entre as pessoas na partilha do pão e degustação.

Já se vê o pequeno barril, o copo de vinho e alguns acompanhamentos, como azeitonas e chouriço no prato. Observa-se a composição tonal e peso visual, no jogo entre os marrons do fundo e os vermelhos das roupas, assim como os azuis e amarelos na região central.

Não havendo espaço para detalharmos cada quadro do artista, pode-se evidenciar os sorrisos na Figura 7, e nas demais imagens, diferentes vegetais, azeitonas, linguiças, pães, peixes e frutas que compõem a variedade deste prato típico. Há uma presença evidente na maioria das telas, que é o vinho de Yecla. Os rótulos revelam a importância que o artista conferia ao vinho local e principalmente, o valor de ser Yeclano.

A degustação, o vinho, a comida podem ser efêmeros, mas a união e a celebração conjunta é o que perdura. *A pintura tem a capacidade de eternizar este ato social.*

O passado constitui-se a partir do interior do presente, assim como "o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*" (Didi-Huberman, 2013:150).

Ser contemporâneo é saber ler, refletir e expressar o seu tempo.

Referências

Argan, Giulio C. (1992) *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-251-5

Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-7866-079-6

Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes ISBN: 85-99102-18-4

Giannotti, Marco (2009) *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade. ISBN:978-85-883886-71-6

Maffesoli, Michel (2010) *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN 978-85-218-0375-1

Martínez, Alfonso (2019) *Tomás Martínez, vida e obra* [texto redigido, enviado *on line*] Yecla, Espanha.

Mata, Ana (2013) "A pintura transparente." *Com ou sem tintas: Composição ainda?* CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-54-6. pp. 227-247.

Pareyson, Luigi (1997) *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 8533607296

Zarader, Jean-Pierre (2009) "Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques." *Alea: Estudos Neolatinos*. vol.11, nº.1. Rio de Janeiro. ISSN:1517-106X e ISSN:1807-0299 [Consult.2020/01/02] Disponível em URL:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100002&lang=pt#nt http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100002.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Manual do condutor de carrinho de papeleiro: cidade e colaboração na poética de Cristiano Sant'Anna

Paper Cart Driver's Guide: City and Collaboration on the Poetry of Cristiano Sant'Anna

CLAUDIA VICARI ZANATTA* & MÁRCIA BRAGA**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: claudiazanatta@ufrgs.br

**Brasil, artista visual, arquiteta, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: bragamarcia@hotmail.com

Resumo: O presente artigo aborda a poética do artista brasileiro Cristiano Sant'Anna, enfocando principalmente a proposição Manual do condutor de carrinho de papeleiro, realizada em 2019 a partir de uma metodologia participativa na qual atuam o artista e dois papeleiros (Jacson e Antônio Carboneiro) residentes na cidade de Porto Alegre, RS.

Palavras chave: Cristiano Sant'Anna / fotografia / papeleiros / cidade / colaboração / participação.

Abstract: *This article discusses the poetry of Brazilian artist Cristiano Sant'Anna focusing mainly on the Manual proposition of the driver of the cart, made in 2019 from a participatory methodology in which the artist and two papermakers (Jacson and Antonio Carboneiro) residing in city of Porto Alegre, RS.*

Keywords: *Cristiano Sant'Anna / photography / papermakers / city / collaboration / participation.*

Introdução

Cristiano Sant'Anna é um artista brasileiro, que vive e trabalha em Porto Alegre, RS. É graduado em Comunicação Social — Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) — e mestre em Artes Visuais — pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Desde 2015, Sant'Anna vem desenvolvendo ações em arte colaborativa mediadas pela fotografia em uma poética que envolve encontros, deslocamentos, conversas, tempo e cidade.

Observa-se que dois momentos são especialmente marcantes na relação de Sant'Anna com a fotografia: o encantamento com a primeira câmera e, mais tarde, o entendimento do objeto e da técnica como mediadores de processos de comunicação/aproximação entre as pessoas. Aos oito anos de idade, Cristiano ganha sua primeira câmera fotográfica. Registrar as viagens da família torna-se sua brincadeira favorita, "era como estar inventando um outro mundo" (Sant'Anna, 2019:19). Muitos anos depois, já no contexto do curso de Jornalismo, realiza um ensaio fotográfico junto à jogadores de dama na Praça da Alfândega, área central de Porto Alegre, e percebe uma nova instância da fotografia que extrapola a relação fotógrafo e objeto para estabelecer uma relação entre sujeitos. Estar na praça, vivenciar seus fluxos e conviver com os frequentadores do local despertou no artista o interesse pelo espaço público para o qual, desde então, não deixou de olhar.

1. Entre derivas, fotografias e encontros

A cidade, seus bairros, seus fluxos e, principalmente, as dinâmicas geradas por seus habitantes interessam ao artista, que começa a se valer de caminhadas como estratégia poética para ampliar sua percepção do espaço urbano e buscar uma relação de proximidade com seus habitantes. Sant`Anna entendeu nesses movimentos que estar atrás da câmera já não bastava e sobreveio o desejo de vivenciar os processos juntamente com as pessoas que fotografava. (Sant'Anna, 2019).

Em 2015, o artista participa de uma atividade chamada Oficina *de Documentação do 4º Distrito*. Nesse exercício, que consistia em gerar uma série de registros dessa área da cidade, seu interesse recai sobre uma via de acesso bastante movimentada próxima à área central - a Avenida Farrapos, um local de muitos contrastes que revela a complexidade de uma cidade com grandes diferenças econômico-sociais como Porto Alegre (Figura1). Trata-se de uma avenida com tráfego intenso de veículos, calçadas estreitas e, ao longo da qual, estão distribuídas lojas, empresas, igrejas, bares e boates (locais frequentados tanto por pessoas de muitos recursos econômicos quanto por pessoas de baixa renda).



Figura 1 · Montagem com fotos da Avenida Farrapos.
Porto Alegre, 2017. Fonte: Cristiano Sant'Anna.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nesse lugar e em seu entorno, o qual Sant`Anna passa a chamar de Zona Farrapos, que o artista começa a fotografar, empregando a metodologia da deriva. A deriva, simplificadamente, é um método teorizado pelo situacionista Guy Debord no qual a pessoa anda por um determinado espaço sem um rumo previamente definido. Segundo Debord, as grandes cidades são propícias para esse tipo de caminhada (DEBORD, 1958).

Em suas derivas pela Zona Farrapos, Sant'Anna reencontra dois moradores das proximidades da avenida: Antonio e Jacson Carboneiro, pai e filho que se dedicam à coleta de resíduos urbanos, um trabalho informal que, no Brasil, dá-lhes o título "papeleiros". Esse encontro aciona no artista o desejo, já manifesto, de vivenciar a realidade de certos grupos de pessoas mais de perto, mais que isso, o artista se interessa por fazer algo em conjunto com os Carboneiro.

2. Um processo de colaboração por meio da troca de saberes

A partir do reencontro, Sant'Anna e os Carboneiro passam a trabalhar em parceria e estabelecem uma dinâmica constituída pela troca de saberes, na qual o artista aportou conhecimentos da área da fotografia e os papeleiros ensinaram a Sant`Anna a arte da condução do carrinho de coleta de resíduos secos urbanos. Tal metodologia foi relacionada por Sant'Anna à atividade denominada "escambo", uma prática bastante comum em contextos populares do Brasil e que se constitui na permuta de bens (materiais ou imateriais), sem o uso de dinheiro (moeda). Assim, enquanto Jacson Carboneiro aprendia a fotografar com o artista, Sant'Anna aprendia com Jacson a arte da condução do carrinho de coleta de resíduos secos pelas ruas de Porto Alegre (Figura 2 e 3).

O escambo produziu uma alteração no cotidiano dos três parceiros, os quais passaram a realizar atividades "que não lhes competiam naturalmente". A partir da troca de funções (e da ampliação de conhecimentos) entre papeleiros e fotógrafo, um mundo de saberes foi reconfigurado, embaralhando os tempos

e espaços que estavam destinados a cada um desses atores na escala produtiva. Tais saberes foram reconsiderados no encontro entre artista e papeleiros. (RANCIÉRE, 2000; SOUSA SANTOS, 2006).

Ao longo dos processos de trabalho entre os parceiros, ocorreram situações limites que os marcaram significativamente. Uma delas é descrita por Sant'Anna ao ser exposto à experiência de estar dentro de um contêiner de lixo:

> *Ocorre que entrar num container de lixo é uma experiência transformadora. Há aquele cheiro de decomposição de podre desviamos na calçada quando temos que abrir um container começamos colocamos o lixo rapidamente para não ter que aspirar aquele odor fétido. Não é à toa que é um pedal para abrirmos. Não queremos nem pôr as mãos naquele lugar sujo ponto imagine entrar ponto na verdade eu teria que me agarrar as bordas e pular para dentro ponto estar ali e março na putrefação de comidas e fezes. Foi a essa experiência que Jackson me expôs* (Sant Anna, 2019:143).

Tal descrição denota que a proposta artística passa a estar ligada diretamente à vida feita de um cotidiano compartilhado e à necessidade da presença física dos parceiros para que sejam acionadas as partilhas e diferenças que o trabalho em coletividade implica.

Em 2018, Jacson Carboneiro começa a colaborar com Sant'Anna na produção de um *Guia Prático para Viver na Zona*, composto por fotografias que tratam do que chamaram de soluções de forma-conteúdo encontradas na Zona Farrapos (Figura 4). O conceito de forma-conteúdo vincula-se ao pensamento do geógrafo Milton Santos, o qual indica, em seu livro *A Natureza do Espaço* (2006), que a noção de território seria resultante tanto do espaço geográfico que o constitui quanto de seu uso. Nessa relação, Santos aponta, portanto, para a indissociabilidade entre forma e conteúdo na constituição do espaço (espaço material mais espaço social). Ambas seriam, para o autor, categorias que não poderiam existir de modo independente, sendo ao mesmo tempo produtoras do espaço social e subordinadas a ele (SANTOS, 2006).

No *Guia*, as soluções de forma-conteúdo surgem a partir da necessidade prática e criativa que os moradores da Zona Farrapos encontram para enfrentar pequenos problemas ou resolver necessidades cotidianas. O *Guia Prático para Viver na Zona* traz, por meio de imagens, essas soluções de forma-conteúdo no uso e apropriação do espaço vivido por diferentes moradores da Zona (Figuras 5 e 6).

O *Guia Prático para Viver na Zona* funcionou como uma espécie de inventário no qual foram associadas, a partir da subjetividade dos dois parceiros, imagens de moradores, suas ações e os usos cotidianos que davam a alguns instrumentos disponíveis à mão. Tal guia permitiu ao artista e papeleiro mapear e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figuras 2 e 3 · Jacson Carboneiro fotografando e Cristiano Sant'Anna no container. Porto Alegre, 2018. Fontes: Cristiano Sant'Anna e Jacson Carboneiro
Figura 4 · Sant'Anna e Carboneiro trabalhando na parede de edição das fotos. Porto Alegre, 2018. Fonte: Cristiano Sant'Anna

pensar criativamente (e com certa dose de humor) a região pela qual perambulou por mais de dois anos com a câmera fotográfica. O *Guia* revela também a escolha fotográfica feita por Sant`Anna e Jacson Carboneiro ligada a uma paleta de cores específica e a situações cotidianas bem definidas.

3. Manual do condutor de carrinho de papeleiro

Em 2019, Sant'Anna, Jacson e Antônio Carboneiro desenvolvem juntos um projeto do início ao fim, participaram de um edital público denominado *Virada Sustentável* no qual propuseram um *Manual do Condutor de Carrinho de Papeleiro* resultante dos processos de trabalho realizados pelos três parceiros desde o momento em que haviam se reencontrado.

O trabalho produzido constituiu-se em uma estrutura metálica oferecida pelo evento da Virada Sustentável que foi instalada em um espaço público de grande circulação em Porto Alegre. Em tal estrutura foram dispostas fotografias do processo de trabalho entre os três parceiros durante o período de seis meses (Figura 7). Anexas à estrutura foram colocadas miniaturas de carrinho de papeleiro feitas artesanalmente por Antônio Carboneiro e amigos, com madeira reciclada encontrada no lixo urbano (Figura 8). O artesanato, realizado com dedicação, cuidado e lentidão, apresentou-se como um contraste à produção de objetos massificados e industrializados e visava aproximar os visitantes do evento do trabalho dos papeleiros. No dia do evento, o público pôde trocar uma sacola de resíduos secos por uma pequena escultura de carrinho de coleta feitos artesanalmente (Figura 9).

Ao observar o caminho que a poética de Sant'Anna realiza, nota-se a passagem de uma instância de âmbito privado do artista-fotógrafo que deriva inicialmente solitário pelo espaço urbano para uma dimensão compartilhada da experiência. Há um foco em relações processuais a partir do encontro e das vivências com os Carboneiro, cada qual com seu conceito e entendimento da cidade.

O que é realizado colaborativamente nas proposições de Sant'Anna passa a ser considerado como de autoria coletiva. Muitas práticas participativas e colaborativas têm essa preocupação com o tema da autoria compartilhada, especialmente quando as obras são resultantes de processos horizontalizados, de modos de produção menos hierarquizados. No caso de Sant'Anna, há uma negação explícita da criação individualizada, pois o trabalho desenvolvido é sempre referenciado como proveniente da colaboração entre os três parceiros. As decisões, narrativas e documentações são sempre coletivas, o que ocasiona a produção conjunta de significados. Segundo a teórica Claire Bishop,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figuras 5 e 6 · Imagem do *Guia Prático para Viver na Zona*. Porto Alegre, 2018.
Fonte: Cristiano Sant'Anna

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · Estrutura do Manual do Condutor do Carrinho de Papeleiro e Distribuição dos Carrinhos de papeleiro na Orla do Guaíba. Porto Alegre, 2019. Fonte: Cristiano Sant'Anna.
Figura 8 · Imagem da feitura dos carrinhos de papeleiro por Antonio Carboneiro e parceiros. Porto Alegre, 2019. Fonte: Jacson Carboneiro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · Imagem do público participando. Porto Alegre, 2019. Fonte: Jacson Carboneiro.
Figura 10 · Fotomontagem da Condução do Carrinho. Porto Alegre, 2019. Fonte: Cristiano Sant'Anna.

> *The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of greater risk and unpredictability* (BISHOP, 2007:12)

Outro ponto que pode ser considerado fundamental no processo de trabalho entre os três parceiros é o envolvimento físico (Sant'Anna passa a vivenciar o cotidiano de catador de Jacson e este começa a fotografar). Ou seja, há uma troca de papéis no desejo de estar o mais próximo ao outro, sentindo e experimentando a cidade mediante pontos de vista que não somente individuais (Figura 10).

Conclusão

A poética de Sant'Anna envolve um fazer relacionado a contextos específicos do espaço público da cidade contemporânea. Tal fazer tem a presença constante da prática fotográfica.

Observa-se que, paulatinamente, o artista vai abrindo-se à alteridade ao ser provocado a buscar uma metodologia colaborativa de trabalho. Ao valer-se da metodologia do escambo no trabalho com os papeleiros, artista e parceiros apresentam uma obra constituída de troca de saberes e vivências compartilhadas, o que permitiu experienciar a potência da arte no espaço público e o entendimento da cidade a partir de pontos de vista muito diferenciados. A própria metodologia de trabalho passou a ser a "obra", composta de conversas, trocas de saberes e atitudes abertas à experimentação da cidade por meios não previsíveis, desconhecidos para cada um dos colaboradores.

A responsabilidade do artista-coletor e de seus parceiros ao trilhar, mas também narrar a cidade, gerando imagens, sensações, memórias advém de trocas de saberes que, obviamente, originam resultados completamente diferentes dos que teriam sido produzidos pelo artista, caso tivesse agido isoladamente. Atualmente, Jacson segue a conduzir o carrinho de coleta (mas com pausas para fotografar). Sant'Anna segue fotografando, mas talvez sua fotografia tenha se alterado nesse processo, pois agora trilha a cidade de um modo muito diferente, sentindo seu cheiro, seu peso, o cansaço e o desânimo de alguém que caminhou, por exemplo, um dia inteiro para receber onze reais (cerca de dois euros) correspondentes ao trabalho de coleta de resíduos secos em uma cidade de 1,6 milhões de habitantes.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Bishop, Claire. (2007) Participation. London and. Massachusetts: Whitechapel and MIT Press. ISBN-10: 0262524643.

Sousa Santos, Boaventura. (2018). *Construindo as Epistemologias do Sul. Antologia.* Vol. I. Buenos Aires: CLACSO. ISBN 978-987-722-383-5.

Debord, Guy. (1997). A Sociedade do Espetáculo. Guy Debord. Rio de Janeiro: Editora Contraponto,1997. ISBN-10: 8585910178.

Ranciére, Jacques. (2000). A partilha da sensível: estética e política. São Paulo: Editora: Editora 34. ISBN978-8573263213.

Sant'Anna, Cristiano. *De um Guia Prático para Viver na Zona a um Manual do Condutor de Carrinho de Papeleiro: saberes, experiências e colaborações em arte.* Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 198pp. Disponível em: [Consult. 2019-12-18]. Disponível em URL: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200912.

Sant'Anna, Cristiano. *Arquipélago*. Porto Alegre: Pubblicato Editora. 2014.

Santos, Milton. (2006) A Natureza do Espaco: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 85-314-0713-3.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Cristiano Sant'Anna e o guia para viver na rua: o ato fotográfico na rua, entre prática e criação colaborativas

Cristiano Sant'Anna and the guide to living on the street: the photographic act on the street, between collaborative practice and creation

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura. R. Sarmento Leite, 320 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90050-170, Brasil. E-mail: danielamcidade@gmail.com

Resumo: O texto analisa um trabalho de Cristiano Sant'Anna: "De um guia prático para viver na zona a um manual condutor de carrinho de papeleiro: saberes, experiências e colaborações em arte", onde o artista vive uma experiência colaborativa nas ruas. Em conjunto a dois trabalhadores que coletam materiais para reciclagem, o fotógrafo propõe uma troca de papéis, para discutir sobre os limites entre arte e não arte. O conceito de gesto performativo, arte como atitude e objeto artístico e transbordamentos entre arte e vida, e território, serão aqui discutidos.

Palavras chave: fotografia / gesto performativo, / criação colaborativa.

Abstract: *The text analyzes a work by Cristiano Sant'Anna: "A practical guide to living in the area and a paper cart manual: sabers, experiences and collaborations in art", where the artist lives a collaborative experience in the streets. Together the two workers who collect materials for recycling, the photographer may request a role exchange to discuss the boundaries between art and non-art. The concept of performative gesture, art as attitude and artistic object, and overflows between art and life, and territory, will be discussed here.*

Keywords: *photography / performative gesture / collaborative creation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Sant'Anna é um artista brasileiro que vive e trabalha em Porto Alegre, RS. O trabalho em pauta é o resultado de um Mestrado em Artes Visuais realizado em 2019, sob a orientação de Claudia Zanatta, e que resultou em uma exposição no atelier coletivo *Planta Baja*, em Porto Alegre naquele mesmo ano. Na sua pesquisa o artista propõe a reflexão teórica e sua execução plástica a partir de seu conceito operatório que aborda as práticas colaborativas em arte, e a distinção destas práticas com as de criação colaborativa. O objetivo é o de realizar uma análise sobre o conceito de autoria, as transformações de territórios da cidade, de suas sombras, e da fotografia como enunciado e gesto performativo.

Estas atitudes levariam o artista a descontruir nossos antigos pressupostos sobre a arte, e passar, conforme nos aponta David Green e Joana Lowry (2007), a afirmar, declarar, decidir, anunciar, identificar e informar sobre se isto ou aquilo é uma obra de arte, conforme as estratégias de outros artistas conceituais do final dos anos sessenta do século passado.

A fotografia e o gesto performático estariam caracterizados nesta troca de papéis entre artista e certas pessoas escolhidas, como um *patchwork* que forma o cenário de um imaginário urbano construído a partir de percursos e encontros, e que acabam se transformando, através das escolhas do artista, em atitudes nestes novos territórios poéticos

1. Fragmentos modernistas na viagem aos meandros da cidade

A viagem produtiva de Sant'Anna começa em uma parte degradada da cidade de Porto Alegre, a região da Avenida Farrapos, que já foi um símbolo de planejamento urbano moderno. Aberta há 80 anos como uma grande via ligando o aeroporto, a região metropolitana e centro da cidade. Do tempo glorioso de uma utopia modernista, restam hoje prédios degradados e em abandono. Apesar disso, o olhar do artista localizou no lugar uma fecundidade de sinergia com seus habitantes. Ali, a distopia transforma-se assim em novas condições de vida.

No trabalho de Sant'Anna a convivência entre recicladores e artista ultrapassa os limites da arte e não-arte e suas relações com o campo social, através dos resquícios da tipologia modernista, a cidade contemporânea. Em um cenário caótico, a diversidade e a riqueza visual, que representam a transfiguração urbana, fazem-nos lembrar de que a cidade não está morta. Pelo contrário, ela se nutre e se revitaliza com estes vários pedaços, estas sobras e estes dejetos recicláveis que são jogados nas ruas, e que acabam constituindo novos territórios em movimento como a Vila dos Papeleiros, permitindo novas aproximações e novas leituras.

O projeto modernista, animado por um racionalismo estrutural, privilegiava

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a estética funcionalista, com uma normatização de acordo com o funcionamento de uma máquina. Era um princípio progressista de transformação do mundo. Os novos tempos, a desigualdade social e os fluxos provocaram uma mudança, onde as atitudes anunciam as criações pós-modernas, aquelas que fazem a celebração de uma heterogeneidade e da diversidade, como a que se refere Fabio La Roca (2019). O artista nos mostra que há uma pluralidade de narrativas no espaço desta aparente desordem, característica da cidade em mutação.

Cristiano Sant'Anna integra o coletivo *Beira*, formado por artistas de diferentes linguagens e que desde 2015 realiza intervenções públicas e instalações, trabalhos que defendem causas coletivas, como o meio ambiente a igualdade. Temáticas ambientais, políticas e sociais são recorrentes na atuação do coletivo. Suas atuações formais podem estar mais associadas às ações performáticas em espaços públicos do que a objetos artísticos. Em um projeto chamado *Biblioteca Aberta*, *um atelier de livro fotográfico*, e a *Oficina de documentação do Quarto distrito* (2015) (região onde se localiza a av. Farrapos), quando conheceu Antônio Carboneiro, o interesse de Sant'Anna voltou-se para a fisionomia do lugar.

Desde 2018 durante a execução de *Guia Prático*, ele passou a percorrer diariamente a avenida, com um caderno de notas, onde registrava os percursos por ele, anteriormente pré-estabelecidos, começou a reunir os saberes da comunidade (Fig.1), soluções únicas do lugar que Cristiano chamou de gambiarras. Para Taís Portela (2007), as gambiarras se opõem aos padrões estabelecidos e percebidas na diversidade das práticas cotidianas materializam uma organização própria do tecido social permeadas por potências inventivas e criativas.

Estas experiências e atravessamentos contínuos com pessoas do lugar acabaram por provocar um rompimento com a imagem do artista solitário, que cria sozinho no atelier. Imigrantes haitianos, prostitutas, trabalhadores de rua, passaram a integrar o trabalho, como personagens do trabalho, como aconteceu com Jackson Carboneiro e Antônio Caborneiro, dois trabalhadores de reciclagem, que recolhiam material das ruas próximas e habitavam a chamada Vila dos Papeleiros, perto dali.

2. Caminhada, pausa, escuta e justaposições

Nesta série *Guia prático para viver na zona,* Sant'Anna propõe um olhar sobre uma situação cada vez mais recorrente no contexto urbano contemporâneo de um país como o Brasil: a atividade dos *papeleiros,* ou seja, puxadores de carrinhos que percorrem a rua. E que vivem de escambos e da venda do material a recicladores. Em uma pesquisa que baseou-se em uma amostra destes trabalhadores, o artista intensificou sua ação com Antônio e Jackson, o primeiro pela liderança



Figura 1 · Cristiano Sant'Anna, *Matemática do Guia Prático para Viver na Zona*, 2018. Arte gráfica, fotografia e objetos. Foto do autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

que exerce como líder comunitário da Vila, e seu filho, Jacson. Sant'Anna passou a acompanhar seu dia-a-dia com imagens, e propôs uma criação colaborativa, invertendo papéis e entregando a câmera para um deles, com a troca de funções entre artista e *papeleiro*.

A metodologia do artista-pesquisador seguiu duas fases distintas: a primeira, que se constituía em "caminhar, derivar fotografar, conversar, entrar em contato com pessoas, perder tempo, entrar nas casas, espaço também para a troca de papéis entre pesquisador e parceiros da pesquisa" (Sant'Anna, 2019: 99). Na segunda fase, o artista ia organizando painéis com as imagens obtidas, no ateliê (Fig. 2 e 3). Ali se organizaram as memórias afetivas, em relação de justaposição. A cada montagem surge uma narrativa num processo constante de desconstrução e reconstrução das experiências provocando novas visões sobrepostas às mesmas visões.

Estas imagens que formam o Guia Prático construídas e reconstruídas no ateliê acabaram integrando uma exposição coletiva, denominada *Entre beiras,* que aconteceu em agosto de 2018 na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, com a curadoria de Sandra Rey. Conforme relato do artista, foi a possibilidade de ir para um espaço institucional que o aprendizado e os encontros com as pessoas da Zona passaram a se configurar como um modo de fazer arte.

3. A experiência de estar junto

3.1 A troca de papéis

Em 2019, o artista decidiu então a realizar um trabalho de escambo como proposição e método baseado na troca de papéis. Essa decisão foi conjunta com Jacson, o filho e seguidor de Antônio, que manifestara interesse em aprender fotografia.

> *De modo geral, as relações estabelecidas com os parceiros tem em comum a troca de interesses. Eles tem algo que me interessa (todos estes saberes da experiência) e eles veem algo em mim que pode ser vantajoso (visibilidade, conhecimentos de fotografia). Estas trocas de conteúdos se parecem a um escambo* (Sant'Anna, 2019: 121).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Cristiano Sant'Anna, *Ateliê é Lugar e Zona*, 2018. Laboratório da Pesquisa. Foto do autor.
Figura 3 · Cristiano Sant'Anna, *Ateliê é Lugar e Zona*, 2018/19. Laboratório da Pesquisa. Foto do autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Agora o artista faz suas caminhadas ao lado de Jacson. Cristino puxando o carrinho de papeleiro e Jacson fotografando. Durante suas derivas a troca se estabelece a partir dos questionamentos de ambos sobre suas práticas, sejam a de fotografar ou de puxar o carrinho, os ainda sobre o cotidiano da Zona. O andar junto propicia o fazer com o outro e com isso aprender outra forma de narrar através da fotografia como gesto performativo.

3.2 Escambo como criação colaborativa

Em dezembro de 2018, sentindo um certo esgotamento do trabalho, o artista conta que, a partir de conversas com o líder comunitário de 76 anos, passou a sentir a necessidade de contribuir, de devolver algo adquirido nesta experiência. Antonio Carboneiro já estava impossibilitado de trabalhar nas ruas, devido a amputação de um dos membros inferiores. Com ele Cristiano passava o tempo conversando sobre a história da Vila dos Papeleiros entre imagens fotográficas de diferentes períodos da formação daquele território e seus personagens:

> *Se para mim o interessante é esse papeleiro que produz narrativas que confundem e fundem a história fotográfica da vila sobre cadernos da sua história pessoal salvos do lixo, para ele, o importante é a possibilidade de acesso a alguém que vem de fora e pode gerar espaço de visibilidade e de escuta.* (Sant'Anna, 2019:111).

Seu Antonio, Jacson e Cristiano juntos propuseram uma intervenção para participara da mostra da Virada Sustentável (Fig. 04). Essa obra foi concebida e realizada em várias etapas: oficina de construção de carrinhos para serem trocados durante a exposição do trabalho na Orla do Guaíba; montagem da intervenção na Orla; remontagem do trabalho e palestra do Seu Antonio no Centro Cultural da UFRGS

Conclusão

Sant'Anna cita Duchamp e Krapow. Do primeiro, para falar da transformação de objetos banais em obra de arte, e do Segundo, das atitudes, dos gestos, das performances que se transformam em arte.

Duchamp, em Le Processus Créatif (1987) se refere a algo que ele nomeia de "coeficiente da arte", que seria uma potência que a obra contém e da qual escapam as intenções do artista. A diferença entre intenção e realização seria este coeficiente. As diferenças entre trajeto e projeto, ou seja, tudo o que o artista criou nesta experiência de trocas e escambos, seria o resultado final deste trabalho. O que fica do trabalho não estaria nem nas fotografia, nem nos registros das performances, nem nas trocas e escambos, mas nas atitudes.



Figura 4 · Cristiano Sant'Anna, *Criação colaborativa*, 2019. Fotografias e objetos. Documento de trabalho. Foto do autor.

Sant'Anna também cita Nam Goldwin, para falar da presença e do envolvimento do artista no ambiente, trazendo uma nova indicialidade à fotografia, e reforçando sua aura com esta presença. Efetivamente, na presença corporal do fotógrafo em um campo sensorial, como aquilo que David Green e Joana Lowry denominaram de "detalhe egocêntrico" (Green, 2007:62) cuja forma mais reiterada seria a palavra "eu", como é constantemente utilizada por Sant'Anna, nesta pesquisa que também é um depoimento-diário, estaria localizada a atitude, que se transforma em gesto de arte.

Este artigo evoca pesquisas anteriores da artista para encontrar continuidades e procedimentos diante de uma certa paisagem urbana e convida a pensar sobre os espaços vazios e as ausências que se abrem nas ruas da cidade, e a transversalidade entre arte e vida, em uma linha oblíqua de transbordamentos, apagando os limites do que é arte e do lugar de exposição. Na procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem fala sobre as relações entre a arte e o habitar na cidade, a rua surge como espaço de criação. Os hábitos de moradores de uma determinada região da cidade encontrados na análise do trabalho *Guia prático para viver na zona,* transformam-se em espécie de criação compartilhada, coma uma metáfora da criação colaborativa. São trabalhos que produzem uma simbiose entre quotidiano e arte, provocando um "curto circuito", buscando libertar a arte do conceito de "objeto artístico" nas práticas contemporâneas.

Referências

Duchamp, Marcel (1987) *Le processos créatif*. Paris: L'éhoppe. ISBN: 978-2905657251

La Roca, Fabio (2018) *A cidade em todas as suas formas*. Porto Alegre: Sulina. ISBN: 978-85-205-0816-9

Green, David e Lowry, Joana (2007) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN: 978-84-252-2132-3.

Portela, Tais (2007) O caminho da ação entre o padrão e a gambiarra. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*. ISSN 1679-6861. Ano 5, Número Especial: 79-92.

Sant'Anna, Cristiano (2019) *De um guia prático para viver na zona a um manual do condutor de carrinho de papeleiro: saberes, experiências e colaboração em arte*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS.

Anderson Valentin em *Favelagrafia*: a comunidade do Borel e sua imagem, na luta contra o estereótipo da violência

Anderson Valentin in Favelagrafia*: The Borel community and his hore in fighting the stereotype of violence*

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura. R. Sarmento Leite, 320 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90050-170, Brasil. E-mail: danielamcidade@gmail.com

Resumo: Este artigo trata da série dedicada à favela de Valentim, artista brasileiro morador do Morro do Borel, RJ, Brasil, integrante do coletivo Favelagrafia. Nele, Valentim retrata moradores do lugar e busca, através de uma poética pessoal, desconstruir o preconceito de que a favela carioca é um lugar de violência. O texto aborda a obra do artista, e reflete sobre a cultura e as produções criativas que são realizadas na área da fotografia e das imagem, em reflexão sobre o território e identidades, e sobre a atuação dos coletivos de criação.

Palavras chave: photography / urban space / urban tribes / slum.

Abstract: *This article deals with the series dedicated to Valentim's favela, a Brazilian artist living in Morro do Borel, RJ, Brazil, member of the Favelagrafia collective. In it, Valentim portrays locals and seeks, through personal poetics, to deconstruct the prejudice that the Rio de Janeiro slum is a place of violence. The text addresses the artist's work, and reflects on the culture and creative productions that are carried out in the area of photography and image, reflecting on the territory and identities, and on the performance of the creative collectives.*

Keywords: *photography / performative gesture / collaborative creation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Os grupos coletivos como o *Favelagrafia,* além de um símbolo de união e de resistência, desconstroem a imagem do artista gênio que faz seu trabalho criativo na solidão do atelier. Suas atuações vem atualizando, nos últimos anos, a noção de autoria, colocada em cheque por Duchamp (1987). Temáticas ambientais, políticas e sociais são comuns nestes trabalhos que defendem causas coletivas. Uma outra característica dos coletivos é a mistura entre elementos de arte e vida, não apenas dividindo o mesmo espaço de criação como os de habitação.

Questões ligadas ao preconceito, à periferia e à autoestima, a representatividade negra serão abordadas no ponto de vista da instauração da obra de um destes integrantes do grupo, o fotógrafo Anderson Valentim, e da maneira que um artista oriundo da favela consegue uma inserção e um trânsito em todos os sectores da cadeia cultural, através da utilização da tecnologia e das redes sociais. Pretende-se situar neste trabalho a ideia da exclusão, da privação, do abandono e do desejo de reconhecimento e do inconsciente ligados a lugares à margem, como os escolhidos para o trabalho do artista. A possibilidade de acesso viria através do pensamento sobre a vocação da utopia, da resistência sendo a arte apontada como a possibilidade de ultrapassagem de preconceitos impostos pela mídia tradicional como sinônimos de carência, tráfico e perigo. A capacidade da prática fotográfica como valor epistemológico e experimental, no sentido em que aponta Fabio La Roca (2018), aparece como a construção de um "conhecimento comum" que permitem ler a essência da cidade. Pretende-se também pensar sobra a construção de um novo olhar sobre esta situação em países como o Brasil, e da relação entre as práticas fotográficas e os sistemas de análise teóricos e críticos, em uma ampla gama de disciplinas intelectuais como a antropologia, a psicanálise, a geografia e as culturas populares, e de reexaminar o lugar da fotografia na cultura de imagem frente aos meios de comunicação de massa e as redes sociais. Ao abordar o trabalho deste artista visual e músico, pretende-se analisar seu processo de criação a partir de imagens pré-estabelecidas pela sociedade e efetivando a criação de uma obra original que transforma uma angústia de um cotidiano hostil em uma angústia por mudança.

1. Que país é esse chamado favela?

Segundo dados oficiais, o Brasil tem 13,6 milhões de habitantes morando em favelas. O Rio de Janeiro é a cidade brasileira com a maior população vivendo em aglomerados urbanos formados por becos e vielas com casas de dois ou mais andares. A comunidade do Morro do Borel localiza-se no bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio. Sua história está ligada à remoção da população que morava no

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Morro do Castelo, no centro histórico do Rio de Janeiro em 1921. Hoje com uma população estimada em 25 mil habitantes, a favela se tornou um entreposto do crime organizado desde os anos 80 e 90 do século passado. No entanto, existe uma diversidade dentro do território favela em termos social, econômico e cultural.

A ideia de favela como um espaço homogêneo de exclusão, segregação e violência é o que move muitos artistas na busca de gestos transgressores para romper com a previsibilidade histórica e causar uma ruptura entre o que é dado e o que se pensa saber. Se por um lado as ações do governo e suas políticas públicas visam a segregação do território ocupado pelos pobres, a vida dentro das favelas parece ultrapassar os limites espaciais rompendo a falta de interação entre grupos sociais distintos através da arte. A arte surge como uma potência conforme definição de Aristóteles, lembrado por Didi-Huberman (2017:311): princípio do movimento ou da mudança em todas as coisas.

O desejo de mudança para desconstruir o preconceito de que favela é lugar de violência é o que move o coletivo *Favelagrafia* e o faz surgir como um levante: "levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente e erguer os braços ao futuro que se abre." (Didi-Huberman, 2017:117). A cidade por sua natureza é um processo contínuo de transformações e transfigurações dos seus espaços principalmente pela presença do corpo e seus gestos. "Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma ação voluntária e compartilhada, o levantar-se se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos" (Didi-Huberman, 2017:117).

2. *Favelagrafia*

Favelagrafia foi um projeto de fotografia idealizado pelo diretor de arte André Havt e a designer Karina Abicalil em 2016, com o objetivo de mudar a visão estereotipada sobre a favela, valorizar os gestos criativos de dentro da favela de forma compartilhada e, com isso, provocar um movimento em busca de novas perspectivas. O projeto reuniu jovens de comunidades próximas, com o objetivo de mostrar a favela por quem vive nela. O projeto abriu inscrições em redes sociais, e acabou selecionando nove moradores de outras favelas. Todas as imagens foram feitas com *smartfones* cedidos. O mote inicial foi a busca de um olhar sobre os fragmentos e facetas das comunidades, buscando as dimensões multissensoriais e a diversidade do lugar. O projeto inicial, além de buscar artistas de diferentes áreas e dar formação na área da fotografia, também promoveu o deslocamento da favela para os espaços institucionais de exposição, sendo essa ação uma forma de ultrapassar os limites espaciais e sociais.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Anderson Valentin, *Alguns lutam com outras armas*, 2019. Fonte: arquivo da artista.

Dessa iniciativa o *Favelagrafia* se afirmou como coletivo, forma contemporânea de atuação através do gesto como levante e resistência fazendo surgir uma insurreição poética e ultrapassar limites. Assim, Anderson Valentim, da comunidade do Borel, passou a trabalhar em conjunto com os fotógrafos e moradores de outras comunidades, como Josiane Santana do Complexo do Alemão, Omar Brito da Babilônia, Magno Neves da Cantagalo, Jéssica Higino da Mineira Saulo Nicolai da Prazeres, Joyce Marques da Previdência, Rafael Gomes da Rocinha e Elana Paulino da Santa Marta. Eles produziram também pequenos curtas, que foram selecionados em 18 vídeos e 36 fotos que integraram a *Favelagrafia 2.0*, segunda exibição do coletivo acontecida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro de 2019. Hoje os artistas do *Coletivo Favelagrafia* promovem cursos nas suas comunidades e se tornaram referência no lugar onde vivem.

3. Anderson Valentim , a tribo urbana e o gesto performático

Dar voz e imagem àqueles que não se sentem ouvidos pelos governantes. De coadjuvante, Anderson Valentim passou a protagonista com um olhar que representa seu desejo, e o desejo de sua comunidade. O que faltava para um desejo deixar apenas de ser vontade? Dublê de guarda de segurança e músico amador, Valentim, 35 anos, passou sete anos vigiando um abandonado estúdio da Herbert Richers, para que o prédio não fosse invadido. Depois de uma reunião com Aline Pimenta, uma das organizadoras que lhe passou a intencionalidade do projeto ele reuniu seus amigos músicos que tocavam com ele em um templo, e teve uma ideia de propor uma performance não musical com os instrumentos. Pediu que o grupo ficasse descalço (Figura 1) e pusessem as camisetas na cabeça, em uma imagem mimética àquela padronizada pelos soldados do tráfico de drogas. A diferença, notada após um olhar despido de preconceito, revela a sutil ironia: instrumentos musicais, como saxofones, trompetes e trompetes ocupavam o lugar das armas, os comuns fuzis e metralhadoras do noticiário policial do morro.

Valentim postou a imagem no perfil *Favelagrafia* do Instagram na manhã do dia 13 de outubro de 2016, com a legenda: "Foto original: alguns lutam com outras armas". Antes da noite, a foto havia corrido o mundo, com exibição na CNN Interncional. O que surge nas imagens de *Favelagrafia* é um processo de reelaboração do espaço da vida quotidiana, que permite a construção do gesto que lhe dá sentido. Uma continuidade de significação é redescoberta nesta "relação espaço/indivíduo", como diria La Roca, (La Roca 2018:20) que constituiria em uma expressão essencial do clima urbano e das ambiências quotidianos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Anderson Valentin, *Às vezes, nem sempre é o que parece*, tio III, 2016. Fonte: arquivo da artista.
Figura 3 · Anderson Valentin, *Às vezes, nem sempre é o que parece*, tio, II, 2016. Fonte: arquivo da artista.

Assim, a imagem e a performance fotográficas seriam uma força contra a lógica unificadora, que tende a "condenar, a marginalizar, e mesmo tornar invisíveis as características próprias do imaginário dos microcosmos urbanos, como lugares simbólicos frequentados habitados e vividos pelas múltiplas tribos" ((La Roca 2018:21). Esta teatralização das ruas, traria a transfiguração, própria ao coração do clima e dos meandros da cidade pós-moderna. A fotografia performática nos traria um espaço rico em imaginação dos espaços coletivos para pensar a cidade, no sentido que Ítalo Calvino nos apresenta na literatura, com suas *Cidades Invisíveis (*Calvino, 1990). "As cidades são um conjunto de várias coisas: de memória, de sinais de uma linguagem; as cidades são lugares de permuta, como explicam todos os livros de economia, mas essa permuta não se reduz apenas a troca de mercadorias, são trocas de palavras, de desejos, de recordações" (Calvino, 1990: 75).

O trabalho em coletivo pressupõe também uma solidariedade que conecta os sujeitos aos seus desejos. Para Didi-Huberman Didi-Huberman (2017), para sublevar o mundo são necessários gesto desejos, profundezas. A criança fotografada por Valentin (Figura 2 e Figura 3) torna seu corpo presente em um cenário hostil e ao mesmo tempo de desejo de movimento e de mudança, ou um desejo de emancipação da esperança infantil. A divulgação das imagens de Valentin como levante, como resistência e como corpo coletivo orientam e tornam perceptíveis uma outra realidade possível.

Conclusão

No âmbito da arte conceitual, a imagem de Valentim pode ser lida como um discurso que passa do essencial ao performativo, político, como bem apresenta David Green e Joana Lowry (Green e Lowry, 2007), gesto que traria uma nova indicialidade à fotografia, a partir dos efeitos da tecnologia eletrônica e digital sobre os antigos suportes fotográficos.

A imagem de Valentim estaria incluída nos gestos de declarar, proclamar, identificar, e até informar que *isto é uma obra de arte,* atitude comum aos artistas da vanguarda dos anos 60 e 70 do século passado. Em outras palavras, significaria encontrar uma força performativa nas imagens, transformando a indicialidade em discurso. Efetivamente, a presença corporal do fotógrafo como ator ou diretor é fundamental neste processo. Quando se falava de uma possível "morte da fotografia" (ibid: 49), a nova geração de artistas e fotógrafos, mesmo que intuitivamente no caso de Valentim, viria a recuperar o especial compromisso com a realidade e com a crítica social e com a realidade. Esta aura perdida da velha fotografia estaria sendo substituída pela noção de pertencimento, de integração a um

meio e a uma comunidade, no trabalho do artista em questão bastante ampliada pelo gesto performático. Este fenômeno estaria relacionado com a maneira como construímos a nossa relação da fotografia com a realidade, e de nossa compreensão das tecnologias e das redes sociais que ajudaram a gerá-la.

Referências

Didi-Huberman, Georges (2017) Levantes. São Paulo: Edições SESC São Paulo. ISBN: 978-85-9493-058-3

Duchamp, Marcel (1987) *Le processos créatif*. Paris: L'éhoppe. ISBN: 978-2905657251

La Roca, Fabio (2018) *A cidade em todas as suas formas*. Porto Alegre: Sulina. ISBN: 978-85-205-0816-9

Calvino, Italo (1990) *Cidades Invisíveis*. São Paulo: companhia das Letras. ISBN: 978-8571641495

Green, David e Lowry, Joana (2007) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN: 978-84-252-2132-3.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Entre virtualidade e materialidade: o azul itinerante de Ligia Minami

Between virtuality and materiality: the itinerant blue of Ligia Minami

DANIELA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista multimídia, fotógrafa e videomaker.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior (UBI), Doutoramento em Media Artes. R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: danielapolaroid@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa uma parte da série fotográfica "Ocasos" da artista - fotógrafa brasileira Ligia Minami. Os trabalhos são realizados em processo fotográfico alternativo, o cianótipo. Tais trabalhos exploram o território da fotografia e seu entrelaçamento com as questões do tempo, propondo a investigação da itinerância entre a materialidade e a virtualidade nas imagens.

Palavras chave: fotografia / cianótipo / tempo / processos fotográficos alternativos.

Abstract: *This article analyses part of the photographic series "Ocasos" of artist -photographer Brazilian Ligia Minami. The works are made in an alternative photographic process the cyanotype. Such works lead us to reflect about the territory of photography and its interlacing with the questions of time, proposing the investigation of the itinerancy between materiality and virtuality in the images.*

Keywords: *photography / cyanotype / time / alternative photographic processes.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Este artigo tem como foco de sua análise a artista visual e pesquisadora na área da fotografia Ligia Minami (São Paulo, SP/Brasil - 1972) em seus trabalhos em cianótipos, intitulados *"Ocasos"*. As imagens nesses trabalhos se alternam entre a virtualidade da captura digital, a busca da materialidade durante as impressões por processos fotográficos alternativo e a recaptura para o mundo virtual, ora transformadas em vídeo e duração, ora em instantâneos digitais — que podem, eventualmente, se materializar novamente em outros suportes narrativos, como o livro. O conjunto destes recursos resultam na criação de um tempo particular e circular, onde as etapas de criação passam por diferentes momentos, na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades na imagem.

Ligia Minami, artista visual e fotógrafa, graduou-se em 2012, pelo bacharelado de fotografia do Serviço Nacional de Aprendizado Comercial de São Paulo (Senac / Brasil), onde teve seus primeiros contatos com os processos fotográficos do século XIX. Seu trabalho de conclusão de curso, *Nuvemovente*, abordou a memória a partir do retrato impresso artesanalmente em *van dyke brown* e cianotipia. As investigações processeguiram, explorando a fotografia dos primórdios de sua história em técnicas diversas: daguerreótipo, calótipo, goma bicromatada, *dusting on* e cianótipo. Como resultado destas investigações, aprofundou-se na cianotipia e passou a incorporá-la em diálogos com suportes como o vídeo e o livro, assunto de sua dissertação de mestrado em poéticas visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp / Brasil), em 2018. Desde 2013 passou a atuar como arte-educadora, desdobrando sua pesquisa em cursos livres de fotografia experimental.

O cianótipo é uma técnica fotográfica alternativa, artesanal e histórica, inventada em 1842, pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel (1792 -1871). Seu processo é diferente do empregado por Daguerre e Talbot, já que o cianótipo, não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal). A impressão acontece por foto contato, quando se emulsiona na superfície e colocam- se objetos ou negativos para expor à luz artificial ultravioleta ou mesmo à luz do sol. Em seguida, após a lavagem, apresenta uma imagem de cor azul positivada.

1. Retomada dos processos fotográficos históricos

Diante dos procedimentos artesanais de fotografia como o cianótipo, é possível perceber que a fotografia é um campo experimental capaz de produzir novos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

discursos visuais através de sua materialidade específica, além disso esses processos podem ser contextualizados dentro de um campo fotográfico expandido — experimental, cuja principal característica seria desafiar os paradigmas imposto pelo signo fotográfico tradicional. O cianótipo permite a participação do autor em todas as etapas de criação, resultando em uma linguagem visual que o fotógrafo produz "de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói" (Monforte, 1997:12).

Segundo Rouillé (2009), a intervenção direta da mão do fotógrafo na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro frente a uma profissão submetida às duras leis do mercado, da rentabilidade e do lucro. Para Flusser (2002), este fotógrafo trabalha não como um operador do aparelho fotográfico, mas além dos seus limites, inventando o seu processo e não cumprindo um programa prévio, ao introduzir novos materiais e procedimentos na produção fotográfica. A partir da experimentação com o cianótipo, nota-se uma metamorfose na imagem fotográfica que altera o seu significado, transfigurando uma pluralidade de tempos; a fotografia não só como resultado de uma técnica, mas também como construção de um pensamento.

Todas essas experimentações, estudos técnicos e químicos ao longo da história da fotografia trouxeram para a imagem fotográfica o caráter de invenção, de observação, de tentativa, erro, investigação, inerentes ao fazer artístico; trazendo à tona a figura do artista-fotógrafo, sujeito que manipula a câmera ou o suporte fotossensível, os elementos e a imagem, do início ao fim do processo, deixando de lado a concepção do automatismo técnico.

Andréa Brächer (2015) pontua que é no final da década de 1990 e nos anos 2000 em diante que se popularizam os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como cianótipo, *van dyke brown*, daguerreótipos, ambrótipos, goma bicromatada, papel salgado, entre outros, no Brasil e no exterior. Atualmente tem-se uma lista de fotógrafos artistas brasileiros que se apropriam criativamente desses processos fotográficos alternativos, e incorporam técnicas arcaicas em suas obras como parte integrante de sua poética e conceito, tais como: Kenji Ota, Eustáquio Neves, Cris Bierrenbach, Rosângela Rennó, Andréa Brächer, Roger Sassaki, Simone Wicca, Ricardo Hantzscher e Ligia Minami.

Assim, muitos artistas e fotógrafos na contemporaneidade ressignificam os processos históricos de fotografia com reflexões que passam pela história do meio, o seu papel na contemporaneidade, o alongamento da imagem fotográfica, a mutação da imagem, instabilidade, "erros", contaminações, metamorfose

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Ligia Minami, *Ocasos*, 2016. Cianótipo sobre seda. Tamanho aproximado 35 x 55cm. Imagem fornecida pela artista.

materiais. Desse modo, além de um recurso de expressão artística, a utilizacão dos processos fotográficos alternativos "está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia" (Brächer, 2015:74). Conforme coloca Brächer (2015), o tempo alongado proporcionado por esses processos históricos e alternativos de fotografia é o oposto do instantâneo: "modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade" (Brächer,2015: 78). Minami (2018) também compartilha desse pensamento:

> *Os processos de impressão fotográfica por contato vêm humanizar a relação com estes registros mecanizados, permitindo, no longo tempo de artesania exigido pela impressão, a apreensão desta imagem pelo tato e pelo gesto, para além da visão — proporcionando a dilatação do instante fotográfico abordado durante este ciclo* (Minami, 2018:27).

No processo com o cianótipo, o fotógrafo não só capta fotograficamente o mundo externo, mas interfere na transmutação da imagem: os procedimentos artesanais nele envolvidos fazem com que o fotógrafo deixe de ser "um mero agente captador de imagens, ou um mero impressor; para assumir o papel de qualificador da imagem" (Monforte, 1997:119).

Assim, o trabalho que vai se formando em "*Ocasos*" de Ligia Minami **é** a soma de todas as marcas, impressões de feitura, rastros de memórias, caminhos e descaminhos; na presença constante de um processo químico fotossensível que precipita imagens por "exposição `a radiação solar em azuis celestes, entre pixels-movimentos do vídeo, tornado matéria, novamente através da impressão artesanal" (Minami, 2018:22). Em "*Ocasos*", flores e folhas decalcadas, encontram-se com o imatérico do digital, sobreposições de imagens contam sobre os deslocamentos, reconhecendo nestas itinerâncias, a transitoriedade da matéria. Para Bergson (2006), o ser é alteração e mudança, nada é fixo e inalterado; para "*Ocasos*" também não é. A própria vida é duração se diferenciando.

2. Ocasos: entre a virtualidade e a materialidade no azul itinerante

Em seus trabalhos, Minami entrecruza as tecnologias digitais e artesanais de produção de imagem, com procedimentos que provocam as multiplicidades de temporalidades. O vídeo *Ocasos* (2017), **é** um exemplo disso. Nele, a artista se utiliza da técnica do *time-lapse*, para logo em seguida trabalhar com 24 frames em cianotipia e depois reinseri-los no vídeo novamente. O tempo dessa imagem se condensa e se dilata, conduzido sempre pelo mesmo objeto de estudo — a existência da flor.

A mesma flor também se faz presente no livro *flipbook* realizado pela artista. Esse trabalho também faz parte da série "*Ocasos*", onde se explora o exercício dos 24 frames impressos em cianotipia. No livro vem atrelado a um kit, onde negativos dos frames acompanham *blueprints* com instruções para que os leitores imprimam as imagens representativas do tempo cíclico abordado no vídeo. Os leitores, assim são convidados a serem coautores ao experenciar o processo de dilatação do tempo proposto neste trabalho. O livro também tem sido explorado como espaço onde itinerâncias entre processos se desdobram na sequencialidade narrativa de suas páginas.

Os trabalhos em cianótipo "*Ocasos*" de Ligia Minami estão relacionados ao poente, `a ruina, ao fim. Foi a partir da percepção destes ocasos, destas pequenas mortes que nos rodeiam todos os dias que a concepção do corpo dos trabalhos da artista — fotógrafa foi se delineando. O tempo e a duração em "*Ocasos*" se dilatam na produção e construção das imagens que passam entre pixels, afetos, químicos e gestos. O tempo alongado proporcionado pela artesania de impressão da cianotipia abre-se à constante impermanência da matéria, nas diferentes durações dos tempos na imagem. "*Ocasos*" não para de mudar, atualizar-se, engendra-se no agora e nos diferentes tempos e movimento da imagem.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Ligia Minami, *Ocasos*, 2017. Vídeo. Imagem fornecida pela artista.
Figura 3 · Ligia Minami, *Ocasos*, 2017. Frame do vídeo impresso em cianotipia sobre papel artesanal. Tamanho aproximado 16 x 20cm. Imagem fornecida pela artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 4 · Ligia Minami, *Ocasos*, 2017. Flipbook. Impressão digital. Tamanho 8x 12 cm. Imagem fornecida pela artista.

Conclusão

Dessa forma, a técnica arcaica de impressão por contato, o cianótipo se faz presente não pelo desejo de resgate do antigo, mas pela possibilidade que ela abre para a percepção da mutação da imagem no tempo, possibilitando levantar questões relacionadas, à impermanência e a duração, assuntos que fazem parte da pesquisa da artista - fotógrafa. A imagem que se vê final, transforma-se , como a vida. A fotografia como um "organismo vivo" — como diz Barthes (1984:139).

A prática com o cianótipo, seja pelo longo tempo necessário para o preparo dos materiais, ou por sua conexão com um modo de fazer do passado, já diz muito sobre a relação que este tipo de artesania de impressão tem com o tempo: um tempo não cronológico, em que passado, presente e futuro coexistem. Um movimento de atualização do passado no presente que desestabiliza a linearidade do tempo.

Dentro dos cânones e dos paradigmas da imagem fotográfica está a fixação de uma fração do tempo, concebido como algo fixo e estático, mas é possível ampliar o entendimento da fotografia como imagem - duração em constante transformação. "*Ocasos*" é um exemplo disso, a imagem da flor pode ir se transformando com o tempo, a cada suporte experimentado; ora na virtualidade; ora na materialidade da imagem se deslocando em inúmeros desdobramentos. Cada trabalho derivado destas reflexões e conexões potencializam questões poéticas e

conceituais durante o processo criativo e a construção da série *"Ocasos"*. Assim, o tempo se estende na produção de uma imagem itinerante, que vaga por pixels e pigmentos com diferentes plasticidades, constantemente transmutada.

Referências

Barthes, Roland (1984) *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN 9788520904800.

Bergson, Henri (2006) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.

Bracher, Andréa (2015). "Rosângela Rennó e desenho fotogênico: homenagem a Fox Talbot." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539, e - ISNN 2182-8725. Vol.3 (5): 71-78.

Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN 978-856-25-4095-0

Minami, Dioclecio Ligia (2018) *Itinerâncias a memória entre a materialidade e a virtualidade fotográfica*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes,Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

Monforte, Luiz Guimarães (1997) *Fotografia Pensante*. São Paulo: Senac. ISBN 85-85578-98-x

Rouille, André (2009) *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Senac. ISBN 978-8573598766.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Animalis Imaginibvs: (as) simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola

Animalis Imaginibvs: (a)symmetries between art and science in Mauro Espíndola's work

DANIELA REMIÃO DE MACEDO*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: dani@daniremiao.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise das obras do artista visual brasileiro Mauro Espíndola e do seu processo de criação das biogravuras de borboletas que fazem parte da mostra Animalis Imaginibvs. As reflexões surgem a partir de entrevistas com o artista e contribuições de autores, artistas e cientistas, que dialogam com as proximidades e distanciamentos, as (as)simetrias entre arte e ciência.

Palavras chave: arte / ciência / simetria / metamorfose / borboleta / biogravura.

Abstract: *The aim of this article is to present an analysis of the works of Brazilian visual artist Mauro Espíndola and his creation process of the butterflies' bio engravings that are part of the Animalis Imaginibvs exhibition. The reflections arise from an interviews with the artist and contributions from authors, artists and scientists, who dialogue with the similarities and differences, the (a)symmetries between art and science.*

Keywords: *art / science / symmetry / metamorphosis / butterfly / bio engraving.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A separação entre arte e ciência é um fenômeno relativamente recente em termos históricos, e esse breve período de afastamento parece estar chegando ao fim. Raciocínio lógico, criatividade, desenvolvimento de técnicas e capacidade de reflexão fazem mais sentido conectados e são cada vez mais necessários na complexidade do mundo contemporâneo.

As relações entre arte e ciência sempre fizeram parte do interesse da autora, visto sua formação acadêmica e experiência profissional em ambas as áreas. Assim, procurou-se abordar neste artigo aspectos que se verificam em sua pesquisa e se encontram exemplificados nas obras do artista. Neste sentido, nos debruçamos sobre a obra de Mauro Espíndola (Rio de Janeiro, 1962), buscando em seu mais recente trabalho artístico e em seu processo criativo relações com a ciência. O que se procura encontrar são as proximidades e distanciamentos, as (as)simetrias entre arte e ciência.

Mauro é designer gráfico desde 1982 e iniciou sua trajetória em artes visuais no início dos anos 90, quando fez parte de um grupo orientado pelo artista Luiz Ernesto. Mais tarde frequentou o ateliê livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob orientação de Luiz Áquila e Alair Gomes. Desenvolve reflexões poéticas através de livros, pinturas, desenhos, objetos, instalações e vídeos. Atualmente vive e trabalha em um estúdio no antigo moinho da Picada 48, habitação rural construída por imigrantes alemães no século XIX, no Rio Grande do Sul, onde se forma um museu imaginário, lugar de heteronímias e catalogações pseudo-científicas.

As reflexões surgem a partir da mostra *Animalis Imaginibvs* em exposição durante a 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba com curadoria de Adolfo Montejo Navas (Madri, 1954), além de entrevistas realizadas com o artista (Espíndola, 2019-2020).

1. *Animalis Imaginibvs*

Há quatro anos Mauro Espíndola vem fazendo coleta, fotos, vídeos e desenhos de insetos e pequenos vertebrados nos arredores do antigo moinho no qual se considera ao mesmo tempo habitante e habitado. Como lhe atrai o emprego de heterônimos, neste trabalho ele encarna, como figura identitária, o pesquisador *Emanoel Leichter*, um necroinventariante do bestiário do antigo moinho que habita. O trabalho resulta em gravuras simétricas experimentais geradas com material micro escamoso das asas de borboletas e mariposas encontradas mortas no moinho, que o artista denomina *biogravuras* (Figura 1, Figura 2).

Animalis Imaginibvs é um projeto em andamento, e analisa-se neste artigo as

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Emanoel Leichter, *Animais Imaginibvs*, Kalleidoskosmus, 2018-2019. Biogravura. Fonte: autor.
Figura 2 · Emanoel Leichter, *Animais Imaginibvs*, Imnumerabilis Amazomniæ, 2018-2019. Biogravura. Fonte: autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

obras que fazem parte da primeira edição deste trabalho. A exposição no Museu Paranaense é composto por instalação das *biogravuras* (Figura 3); duas vitrines — *Contracampvs* com os corpos dos lepidópteros (Figura 4) utilizados nas *biogravuras*, e os dois volumes do livro — *Codex Papilionis Imaginibvs* (Leichter, 2018, 2019) editados por Moinho Edições Limitadas (Figura 5).

As obras expostas em um museu junto a várias coleções científicas intensifica a relação entre arte e ciência expressa na criação do artista, surgindo questões sobre as inspirações e pesquisas de artistas sobre temas científicos no processo de criação de suas obras e a busca de uma aproximação entre arte e ciência como forma útil de interpretar o mundo.

2. Metamorfoses

A metamorfose, fato biológico que ocorre durante o crescimento das espécies da ordem Lepidoptera, apresentando as fases ovo, lagarta, crisálida e adulto, é um ciclo que sugere mudança e transformação, culminando em fantásticas cores e simetria da forma de um dos mais belos seres da natureza. Assim também se verifica uma metamorfose no antigo moinho e na mudança de vida do artista. Foi quando Mauro aceitou o desafio de transformar o local que encontrou inabitado e degradado, que iniciou o projeto *Animalis Imaginibvs*, coletando borboletas mortas que encontrava no local.

Mauro abandonou seu casulo, um pequeno apartamento de poucos metros quadrados onde residia no Rio de Janeiro, e os longos anos de vivência no ambiente urbano, e mudou-se para junto da natureza. O moinho se transformou em moradia, ateliê, editora e espaço para receber visitantes. A tensão urbana substituída pelo mato, pela terra, pela convivência com os animas, pela sensação pulsante de se sentir parte da natureza, gerou mudanças, refletindo nas borboletas que renascem agora nas obras do artista. Utilizando uma técnica própria, o artista transfere para a superfície do papel substratos das asas dos lepidópteros, em uma nova fase do ciclo da borboleta, a *biogravura*, que imprime sua forma e suas cores, sua essência eternizada em arte.

3. (As)simetrias

O filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) foi quem introduziu a ideia da simetria, que pode ser entendida tanto de uma forma estrita, em que os lados opostos de uma figura dividida por um eixo central são exatamente iguais, quanto em um sentido amplo, de proporção e equilíbrio entre as partes. As borboletas são belos exemplares de simetria, tanto nos desenhos geométricos quanto no contorno das asas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Emanoel Leichter, *Animais Imaginibvs*, 2018-2019. Instalação das biogravuras. Fonte: autor.
Figura 4 · Emanoel Leichter, *Contracampvs*, 2018. Vitrines. Fonte: autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Emanoel Leichter, *Codex Papilionis Imaginibvs*, 2018-2019. Livro de artista. Fonte: autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Mauro sempre foi muito atraído por discussões sobre simetria e assimetria, sobre os dois lados do corpo humano ou animal, considerado simétrico, nunca ser exatamente igual, existindo sempre uma desigualdade, e aborda essas questões em forma de imagens. "A simetria me chama, me perturba, me questiona", diz Mauro Espíndola (2019-2020). O espelhamento e a simetria, ou pseudo-simetria, entre lados opostos de corpos aparecem em vários trabalhos do artista desde os aos 80.

Em *Animalis Imaginibvs*, as *biogravuras* são pseudo-simétricas, assim como a disposição das *biogravuras* na exposição, o artista assume a identidade de um pseudo-cientista, que se comunica em um pseudo-latim, uma língua inventada com neologismos e palavras híbridas. Mauro conta em entrevista, "Emanoel surge falando nessa língua, um latim contemporâneo, uma derivação do latim". Era um desejo do artista, que beirava essas manifestações com intenções pseudo-científicas. Mauro conta que, inicialmente, chegou a tentar traduzir algumas expressões para o latim, mas logo compreendeu que a ideia era entender essa outra forma de expressão não com tradutores, mas percebendo as ambivalências, as proximidades do que ele escrevia com uma condução científica e poética. As *biogravuras* são expostas em antigas molduras, de diferentes tamanhos e procedências, reunidas pelo artista durante o projeto. Agregam, assim, a ideia de tempo necessário na formação de uma coleção. As *biogravuravs* dos lepidópteros acompanhadas de termos no latim inventado compõem o livro *Papilionis Imaginibvs*, assemelhando-se às imagens simétricas dos animais nos livros de biologia e as nomenclaturas científicas.

Assim, Mauro Espíndola sob o pseudônimo de *Emanoel Leichter*, flertando com os preceitos que regem a ciência em seu processo artístico repleto de simetrias e assimetrias, aqui entendidas como semelhanças e naturais diferenças, com as questões científicas, provoca diálogos e reflexões sobre as aproximações e distanciamentos entre arte e ciência.

4. Arte e ciência

Arte e ciência sempre caminharam juntas. São vários os exemplos de artistas que ao longo da história dedicaram-se igualmente à ciência ou inspirados por ela conduziram seus processos criativos, assim como a arte também ajudou a ciência a trilhar novos caminhos.

As referências artísticas de Mauro se misturam com as referências científicas, os primeiros anatomistas, Da Vinci, Rafael, Vesalius e tantos outros renascentistas, que em muitas de suas obras representaram a arte por meio da ciência e vice-versa, revolucionando a criação de imagens da anatomia dos corpos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Especialmente Leonardo da Vinci (1452-1519), que no *Homem Vitruviano*, desenho baseado nos escritos do arquiteto e engenheiro Marco Vitrúvius, mostra a estética do corpo humano associada a suas proporções, unindo seus conhecimentos científicos e da representação artística. Além da simetria da imagem, o espelhamento está presente em seus escritos no Codex Leicester, feitos da direita para à esquerda como um código indecifrável (Cherem, 2005).

Segundo Kestler (2006), hoje estamos todos acostumados à fragmentação e especialização dos saberes e atividades e, sobretudo, à separação rígida entre arte e ciência, que parece estranho e incomum que artistas na história tenham se dedicado tanto a temas considerados não-poéticos e que não conseguissem enxergar a arte e a natureza em mundos e esferas separados.

Questões comuns aos processos de criação na arte e na ciência sugerem uma correlação entre o que sucede em vários campos do saber. O acerto e o erro, o acaso e a intuição são semelhanças recorrentemente apontadas tanto por artistas como por cientistas.

Mauro relata que a solução para seu projeto aconteceu de forma intuitiva. "Um dia *Emanoel Leichter* simplesmente chegou resolvendo todos os meus problemas", diz o artista. A descoberta da técnica, por exemplo, que finalmente tornou possivel as *biogravuras* conforme o desejo do artista, surgiu de uma inspiração, após várias tentativas sem sucesso que Mauro já havia pesquisado.

Segundo o poeta Sant'Anna (2006), "a verdadeira ciência tem tudo a ver com a arte, pois lidamos com o impossível, o que não se pode apreender e se ter à primeira vista" (Sant'Anna, 2006: 214). O artista acrescenta ainda que correlacionar tudo, inclusive os assuntos mais díspares está na raiz da arte e da ciência. "Na crise do que chamamos 'pos-modernidade', que é o elogio disparado da fragmentação, a leitura interdiscplinar é mais do que necessária" (Sant'Anna, 2006: 214).

O cientista Bronowski (1908-1979) argumenta que tanto a ciência como a arte, embora utilizando caminhos que lhes são peculiares, nos fornecem conhecimento universal. Bronowski utilizava seu entendimeto sobre a imaginação para estabelecer sua ponte entre ciência e arte:

> *A imaginação nos atinge e nos penetra de formas diferentes na ciência e na poesia. Na ciência, ela organiza nossa experiência em leis, sobre as quais baseamos nossas ações futuras. A poesia, porém, é outro modo de conhecimento, em que comungamos com o poeta, penetrando diretamente na sua experiência e totalidade da experiência humana* (Bronowski, 1998: 20).

O físico Gleiser (1997) diz que, equivocadamente, muitos pensam que a pesquisa científica é uma atividade puramente racional, e os cientistas, insensíveis e limitados. Essa generalização não incorpora a motivação mais importante do cientista, o seu fascínio pela Natureza e seus mistérios. Por essa visão, o processo criativo científico não é assim tão diferente do processo criativo nas artes, sendo também um veículo de autodescoberta que se manifesta ao tentarmos capturar a nossa essência e lugar no Universo.

Segundo Zamboni (2012), o que diferencia arte e ciência é que a arte tem um caráter pessoal de interpretação, pelo fato de haver diferentes linguagens artísticas que, consequentemente, produzem diversas formas de interpretação subjetiva por parte do interlocutor, pois cada indivíduo pode ter uma leitura pessoal e individual do trabalho artístico.

> *[...] como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo de pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano* (Zamboni, 2012: 51).

E compartilhando do pensamento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que conseguiu pensar arte e ciência como uma totalidade, espera-se cada vez mais reaproximação dessas duas áreas do saber na criação de melhores soluções para o complexo mundo contemporâneo.

> *Quem não está convencido de que todas as manifestações da essência humana, a sensibilidade e a razão, a intuição e o entendimento, devem ser desenvolvidas para se tornarem uma decisiva unidade, independentemente de quais destas qualidades se tornem predominantes em cada um, passará a vida se esgotando nessa redução desagradável e nunca compreenderá, porque tem tantos inimigos tenazes e porque ele mesmo às vezes também vai confrontar outros como inimigos. Assim, um homem nascido e formado para as assim chamadas ciências exatas, quando estiver no ápice de sua razão-entendimento, não compreenderá facilmente que pode haver também uma fantasia sensível exata, sem a qual a arte é impensável* (Goethe apud Kestler, 2006: 53).

Conclusão

As reflexões provocadas pela análise do processo artístico de Mauro Espíndola permitem concluir que arte e ciência nutrem-se do mesmo húmus, a curiosidade humana, a criatividade, o desejo de experimentar. Ambas são condicionadas por sua história e seu contexto. Estão imersas na cultura, mas imaginam e agem sobre o mundo com olhares, objetivos e meios diversos. O fazer artístico

e o científico constituem duas faces complementares da ação e do pensamento humanos, mediadas por tensões e descompassos, que podem gerar o novo, o aprimoramento mútuo e a afirmação humanística.

Referências

Bronowski, Jacob (1998) "O Olhar visionário." *Ensaios sobre arte, literatura e ciência.* Brasília: Ed. UnB.

Cherem, Alfredo Jorge (2005) "Medicina e Arte: observações para um diálogo interdisciplinar." *Revista Acta Fisiátrica* . Vol. 12 (1): 26-32.

Espíndola, Mauro Bomfim (2019-2020) Entrevistas à autora.

Gleiser, Marcelo (1997) *A dança do universo: dos mitos da Criação ao Big Bang.* São Paulo: Companhia das Letras.

Kestler, Izabela Maria Furtado (2006) "Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência." *Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos.* Vol. 13 (suplemento): 39-54.

Leichter, Emanoel (heterônimo de Mauro Bomfim Espíndola) (2018) *Papilionis Imaginibvs: Biogravura*, Vol. I. Moinho da Picada dos 48: Moinho Edições Limitadas.

Leichter, Emanoel (heterônimo de Mauro Bomfim Espíndola) (2019) *Papilionis Imaginibvs: Biogravura*, Vol. II. Moinho da Picada dos 48: Moinho Edições Limitadas.

Sant'Anna, Affonso Romano de (2006) "O lado poético da ciência." (entrevista cedida a Carla Almeida) *Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, Vol. 13 (suplemento): 213-222.

Zamboni. Silvio (2012) *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência.* 4ª ed., Campinas, SP: Autores Associados.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El canto de un grillo: construcción del mito insular en la obra de Alexis Gautier

The song of a cricket: construction of the island myth in the work of Alexis Gautier

DENNISE SÁNCHEZ VACCARELLO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual e investigadora predoctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas de Pontevedra; Departamento de Dibujo; Grupo de investigación dx5 digital & graphic art_research. Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: dennise.cc@gmail.com

Resumen: Este artículo aborda el proceso del artista Alexis Gautier en su pieza titulada"Pulau Jengkerik (Cricket Island)". A través del registro y la documentación, nos acerca a un proyecto que parte del contexto cultural indonesio, donde colabora con los artesanos locales para idear una isla artificial que re-crea el espacio mitológico del paisaje en el que se inscribe. Y en el que se puede imaginar un nuevo comienzo.

Palabras clave: isla / mito / creación / antropoceno.

Abstract: *This article addresses the process of the artist Alexis Gautier in his piece entitled "Pulau Jengkerik (Cricket Island)". Through registration and documentation, it brings us closer to a project that starts from the Indonesian cultural context, where he collaborates with local artisans to devise an artificial island that re-creates the mythological space of the landscape in which it is inscribed. And in which you can imagine a new beginning.*

Keywords: *island / myth / creation / anthropocene.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Alexis Gautier (1990) es un joven artista francés especialmente interesado en la ficción y el mito, tratados desde la intención procesual. Es un autor multidisciplinar que busca siempre el medio más adecuado para plasmar cada una de sus obras, pasando por el vídeo, la escultura, el dibujo o el ámbito textil. En su trabajo juegan un papel determinante la cultura local y la artesanía.

Actualmente es investigador en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y asiste a la Städelschule de Fráncfort. En su currículum destancan las exposiciones individuales: *Pulau Jengkerik* (BOZAR, Bruselas, 2017), *Stairs, Zebras, Bees and Light Purple Jackets*(Blue Projects, Londres, 2018), *Frikadelle on a Mirror* (BASIS, Fráncfort, 2019) y *Sandy & Mulberry* (Island, Bruselas, 2020). Ha recibido, entre otros el premio de la Fundación Horlait-Dapsens y el *Dorothy Waxman Textile Design Prize.*

Pulau Jengkerik (Cricket Island) —o Isla Grillo— es la obra que articula el presente artículo. Está compuesta por distintos elementos —un vídeo, fotografías, objetos, dibujos y un folleto (Figura 1)—, que se complementan entre sí para documentar de manera rica y global el diseño, la construcción y la conquista de una isla artificial en las aguas de la Isla de Flores, Indonesia. Son expuestos, asimismo, los mitos y tradiciones de los que bebe y aquellos que se generan en la deriva del propio proyecto.

El paisaje de la isla ocupa en nuestro imaginario un lugar privilegiado para el descubrimiento, la experimentación y la ficción. Como un microcosmos o mundo condensado donde el ser humano puede plasmar sus ideas a escala reducida. Es por ello que este espacio servirá como punto central para plantear cuestiones en torno a la creación del mito y la especulación ficticia que imagina la re-creación del mundo.

1. Pulau Buatan (Isla artificial)

> *La obra comunitaria que desemboca en la creación de islas se lleva a cabo de modo que quienes viven en común crean a partir de un fondo escénico compartido de situaciones interiores y reproducen éstas en una exterior diferente. Es así como un grupo fuertemente coherente se convierte en uterotopo, es decir, en metáfora escenificada del cuerpo de la madre* (Sloterdijk, 2006: 301-302).

Indonesia está conformada aproximadamente por 17.500 islas. Con frecuencia algunas emergen, mientras que otras se hunden y desaparecen. Los mitos relativos a la creación del mundo, siendo la isla su representante metafórico, varían según las distintas tradiciones e influencias de la zona.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Fotografía de la exposición *Pulau Jengkerik (Cricket Island)*, en BOZAR, Bruselas, 2017.
Fuente: cortesía del artista.
Figura 2 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.
Fotografía. Fuente: cortesía del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Con esta obra, Gautier proyecta la realización de una isla artificial —o *pulau buatan*— que entronca con la cosmogonía de la primera isla indonesia. Para ello, el autor forma un grupo de trabajo en el que integra artesanos locales y entre todos deciden llevar a cabo el boceto de Heronimus Sada (Figura 2), basado en el patrón tradicional que se emplea para la construcción de la casa comunal. A propósito de esta propuesta y su simbología, el antropólogo Reimar Schefold (en conversación con Gautier, 2017c: 17) comenta: "es como siempre dicen ellos: una isla es como una casa, una comunidad es como una casa y una casa es como un bote". Lo que convierte a esta isla en el reflejo de un contexto donde territorio y comunidad están plenamente integrados.

El interés del autor por el proceso se hace patente en el vídeo que forma parte de la instalación, de catorce minutos de duración. En él, por orden cronológico, se muestra la elaboración de la isla, su inauguración y finalmente su deriva. Comienza con una narración subtitulada, de Reimar Schefold, que dice lo siguiente:

> *¡No puedes creer lo que he visto! Quiero decir, fue una locura cuando estaba en la orilla del mar en Indonesia, de repente vi que algo pasaba en el horizonte, pensé que era un bote, pero no fue así ... ¿Te imaginas lo que fue? Era una isla, no estaba anclada en el suelo, pero nadaba como tú y yo nadamos. Fue de este a oeste, hacia el sol poniente, y pensé, bueno, cuál sería la aventura, si me sentara allí, ¿a dónde llegaría?* (Gautier, 2017a).

A continuación podemos ver escenas de la recolección del bambú que servirá para elaborar el armazón, así como su transporte en barco. El siguiente paso es subir a la cima de una montaña que, como también podemos ver en las ilustraciones de la Figura 3, servirá de recubrimiento vegetal para la estructura. Mediante esta construcción aparentemente rudimentaria pero sin duda destilada por la tradición indonesia, Gautier consigue emular varios mitos indonesios en los que un dios arranca la cima de una montaña y la arroja al mar, creando así una isla.

> *Para apropiarnos del poder de la cumbre de la montaña, quitamos la vegetación de una colina y la trasplantamos a la isla. Para transferir la cantidad correcta de hierba desde la colina, creé un molde blando a escala de la isla, anudando cuerdas alrededor de la estructura y poniéndola sobre la cumbre* (Gautier, 2017c: 27).

Una vez terminada esta pieza cubierta de la montaña sagrada, vemos cómo es conquistada por un grupo de niños que llegan nadando (Figura 4) y descubren en su interior una casa. Como punto final a la construcción de la isla, esta recibe la plegaria del imán y es despedida con una canción que dice lo siguiente (Figura 5):

A todos mis hermanos, os pido perdón.
A todas mis madres, os pido a vuestro corazón abierto.
A todos mis padres, me disculpo.
Oh mi madre.
Este es tu hijo, buscando una buena vida (Gautier, 2017a).

Tras la realización del proyecto, el artista se pregunta qué uso podría dársele a esta nueva isla, a lo que los lugareños le responden que podría servir como *rompong:* una estructura para la pesca que se elabora colgando hojas de palmera de la base y que sirve para atraer a los peces que buscan un espacio seguro en el que refugiarse y que, a su vez, sirven de cebo involuntario, atrayendo a otros peces más grandes. Se cerraría así el círculo isla-casa-comunidad-barco, que parte, como se ha dicho, del concepto colectivo de isla del pueblo indonesio. Como un apéndice o prótesis construido por el hombre para re-imaginar el origen del mundo. En palabras de Deleuze (2005: 20), la re-creación de una isla, su segundo origen, es más esencial que el primero. Ya que mediante el movimiento de re-hacer el mundo se vuelve al comienzo mismo y al mito.

2. Pulau Jengkerik (Isla Grillo)

Siguiendo los procedimientos habituales del gobierno Indonesio para la nomenclatura de las islas, que en su empresa de hacer un registro exhaustivo de su geografía preguntó a los habitantes el nombre de todas ellas, el autor pregunta a cinco personas cómo se podría llamar la isla recién creada. Dos niños responden que Pulau Jengkerik (Cricket Island) sería un nombre adecuado, pues habían encontrado un grillo escondido en un bambú de la isla y todavía lo escuchaban (Gautier, 2017b). El nacimiento del mito, entendido como algo fantástico o fabuloso que tiene el cometido de explicar la realidad en que habitamos, en este caso comienza con un origen sonoro o un eco:

— Cricrí. Cricrí.

Schefold argumenta que "creas otro mundo en el mito, en el que los problemas de tu construcción normal de la vida parecen estar resueltos" (Gautier, 2017c: 21). Cabe preguntarse ¿qué problemas de nuestra construcción de la realidad pueden resolverse a través del mito animista de la Isla Grillo?

Como hemos visto, la isla simboliza un modelo de Planeta Tierra en miniatura, un paradigma de sus elementos esenciales que, si bien se sirve necesariamente de un lenguaje metafórico para extrapolar sus cualidades a un plano más amplio, se desarrolla bajo las mismas reglas básicas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

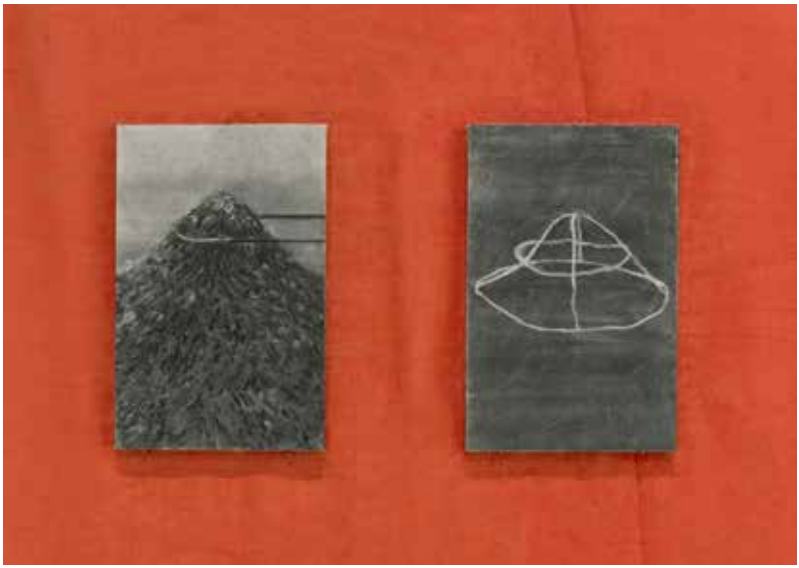




Figura 3 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.
Fotografía. Fuente: https://www.alexisgautier.com/
Figura 4 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.
Fotografía. Fuente: https://www.alexisgautier.com/

Actualmente, nuestro planeta, que podríamos denominar aquí "Isla Tierra" —o Pulau Bumi— para proseguir con la metáfora inaugurada por el autor, ha entrado en una era geológica bautizada como Antropoceno. Dicha era, marcada por el impacto de nuestra actividad industrial corrosiva y el consumismo inherente al estilo de vida global, ha impulsado un calentamiento global sin precedentes que, si no le ponemos freno a corto plazo, desembocará en una gran extinción masiva que ya ha empezado a dar sus primeros coletazos.

> *Habría que atribuir la proliferación del concepto (antropoceno), ante todo, al hecho de que, bajo el ropaje de objetividad científica, transmite un mensaje de urgencia político-moral casi insuperable, un mensaje que en lenguaje más explícito reza: el ser humano se ha convertido en responsable de la ocupación y administración de la Tierra en su totalidad desde que su presencia en ella ya no se lleva a cabo al modo de una integración más o menos sin huellas* (Sloterdijk, 2018).

En este escenario de catástrofe inminente, que sin duda supone una situación de grave emergencia medioambiental, comenzamos a escuchar un sonido, un habitante inesperado que se cuela por sorpresa en el espacio imaginado, proyectando e inaugurando un ecosistema singular. Un habitante que responde a un llamamiento primario y que actúa como conciencia catalizadora del paisaje. Un habitante que, al igual que el Grillo de Pinocho, proclama a viva voz:

> *— Yo soy el Grillo parlante y vivo en esta habitación desde hace más de cien años.* (Collodi, 2018).

Solo en Europa, en el caso que afecta a los saltamontes y grillos de arbusto endémicos, se estima que el 31% de las especies están en peligro de extinción (European Commission, 2019). Un dato en absoluto exclusivo de esta especie. Por lo que tenemos que plantearnos ¿Cómo puede producirse ese segundo origen al que se refiere Deleuze incluyendo el sonido de un grillo en la ecuación del ecosistema?

Con este pequeño ejemplo, vemos que la ficción del paisaje y el mito pueden cumplir un papel reflexivo a la hora de re-pensar el mundo. Es la isla artificial, re-creada desde el espacio cultural un lugar para la especulación de ecosistemas sostenibles.

Conclusión

Alexis Gautier nos ofrece en su obra un método eficaz para construir una isla a partir del relato, bebiendo de los mitos del origen en la cultura indonesia, desde donde crea una isla artificial o metáfora de isla-casa-comunidad-barco. Con

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017. Fotograma. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=YbacJZyYAoQ

esta segunda isla, estimula nuestra imaginación para re-pensar el mundo y re-crear lo real.

Tomando como excusa el canto de un grillo, invitado especial de esta pieza, se propone la necesidad de reflexionar sobre la manera en la que habitamos el mundo. Y se valora la urgencia de adoptar ideologías con mayor conciencia ecológica.

En definitiva, Pulau Jengkerik sirve activamente como evidencia de que la isla es un elemento eficaz con el que trazar un puente desde los mitos, la tradición oral, la fábula o cualquier realidad ficticia, hasta los rudimentos del mundo en que vivimos. La isla se impone como una metáfora útil capaz de unir de forma consecuente aquello que desconocemos, sometido necesariamente a especulación, y el mundo en que habitamos y que, por simple cercanía, rara vez logramos apreciar con verdadera perspectiva.

Referencias

Collodi, Carlo (2018) *Las aventuras de Pinocho*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-4641-7

Deleuze, Gilles (2005) "Causas y razones de las islas desiertas." En Lapoujade, D. Ed. *La Isla Desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 15-20. ISBN: 84-8191-651-X

European Commission (2019)"Grasshoppers, Crickets and Bush-crickets". En *European Red List*. [Consult. 2020-01-05] Disponible en URL: https://ec.europa.eu/environment/nature/conservation/species/redlist/orthoptera/summary.htm

Gautier, Alexis (2017a) *Pulau Jengekerik (Cricket Island)*. [Consult. 2020-01-05] Disponible en URL: https://www.youtube.com/watch?v=YbacJZyYAoQ

Gautier, Alexis (2017b) "Pulau Jengekerik (Cricket Island)." Entrevista para *FluxNews*. [Consult. 2020-01-05] Disponible en URL: https://www.youtube.com/watch?v=l7mMZfZQiQM

Gautier, Alexis (2017c) *Pulau Jengkerik*. Bélgica: Bozar y Europalia Arts Festival Indonesia. [Folleto editado con motivo de la exposición]

Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-951-4

Sloterdijk, Peter (2018) *¿Qué sucedió en el sigo XX?* Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-17308-23-0

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho

O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho

DIANA COSTA*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Beja (IPBeja), Curso de Artes Plásticas e Multimédia. Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja, Apartado 6155, 7800-295 Beja. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património — Francisco de Holanda. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe apresentar a interdisciplinariedade de métodos, técnicas e tecnologias presentes na obra têxtil da artista Rosa Godinho. Esta convergência intencional decorre entre o Desenho e a Instalação como meio de apresentação de um pensamento criativo no âmbito da arte têxtil contemporânea. A inter-relação apresentada permite perceber a importância de um espaço laboratorial e artístico atual, onde emergem dinâmicas que equacionam criativamente legados tradicionais com conhecimentos mais inovadores e tecnológicos, onde os diálogos entre métodos são mais importantes do que a vinculação a estilos ou definições.

Palavras chave: Têxtil / Desenho / Instalação.

Abstract: *This article proposes to present the interdisciplinarity of methods, techniques and technologies present in the textile work of artist Rosa Godinho. This intentional convergence stems from Draw and Installation as a means of presenting creative thinking in the context of contemporary textile art. The interrelationship presented allows us to realize the importance of a current laboratory and artistic space, where dynamics emerge that creatively equate traditional legacies with more innovative and technological knowledge, where dialogues between methods are more important than linking styles or definitions.*

Keywords: *Textile / Drawing / Installation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A pertinência deste artigo cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias analisados da obra da artista Rosa Godinho, que apresenta um modo de criar enquadrada numa nova situação (privilegiada) da arte têxtil contemporânea, neste momento, aberta a diversos ecossistemas.

Será importante entender a história que permite a abertura da tapeçaria a novos contextos estéticos e tecnológicos, apresentando uma investigação e contextualização das especificidades conceptuais, formais, processuais e tecnológicas que desaguam numa unidade de apresentação na obra da artista Rosa Godinho.

Na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar, a artista direciona a sua pesquisa para uma contaminação daquilo que são considerados outras artes ou outros processos, nomeadamente o Desenho enquanto modo e prática e a Instalação enquanto investigação e inovação.

A artista mostrou recentemente, na exposição "Fios de Memória", um conjunto de trabalhos que melhor define e aglutina os seus interesses e enquadramento naquilo que pode ser uma nova visualidade têxtil. A sua prática cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias necessárias para a definição e apresentação de temas e intenções visuais que refletem o seu universo de interesses.

Na base de toda a sua construção visual está a formação em Pintura na Escola de Belas-Artes do Porto em 1977. E apesar de estarmos a falar do têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na sua obra, a pintura está na estrutura que impulsiona todos os seus discursos. Os seus formatos bidimensionais apresentados na exposição assim o demonstram (Figura 1).

Olhando para a imagem fica difícil definir ou enquadrar em qual campo a inserimos ou definimos. Podemos dizer que é uma pintura pela qualidade cromática, ou podemos dizer que se trata de desenho pela forma como as linhas se distribuem no papel. Não temos a perceção exata se está a ser desenhado ou tecido. Em relação aos suportes, é também uma apresentação dúbia, trata-se de papel ou de tela? A palavra tela está associada diretamente à pintura, mas vejamos a curiosidade da sua definição.

> *TELA — A palavra, vinda do latim tela,ae, refere - fio, tecido, tela, teia, teia de aranha, de "tela". Quanto à utiliza*ção do termo "tela" *(mesmo para o caso de televisor) é essencialmente contração de texĕla, derivação de texĕre "tecer, fazer tecido, entrelaçar"; comparativo divergente vulgar "teia"; (...) forma histórica século XV - telas, século XV teas - 1572 tellas. Trata-se de "tecido formado por fios" (de lã, seda, linho, ouro, etc.); "teia", "trama". Na área do vestuário (derivação por metonímia), é "peça de vestuário; roupa, traje, vestido". Em anatomia geral (derivação por analogia), significa "membrana fina; rede, tecelagem". Na indústria do papel (também derivação por analogia), é "parte essencial da mesa de fabricação da máquina de papel, constituída por uma tira sem-fim de malha metálica fina*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · 2019, Exposição "Fios da Memória",
Técnica mista, 24x18 cm. Fonte: Fornecida pela artista.

> *e delicada". Em pintura, trata-se de "tecido especialmente preparado e preso a um chassi, sobre o qual se pintam quadros" ou (derivação por metonímia) "trabalho de pintura; pintura.* (AA.VV., 2003: 133)

Este assimilar de várias técnicas, definições e campos de atuação, são os reflexos das novas especificidades da arte têxtil. Todos se enquadram, todos podem ser utilizados e todos são bem-vindos. O trajeto da arte têxtil na História da Arte não é diferente daquele que é traçado pelas artes em geral. A abertura à comunicação digital, traz até si todos as informações e meios para uma manifestação criativa permeável à inovação e inevitável transformação.

O conceito de tapeçaria, desde há muito tempo que sofreu uma evolução acompanhando a do próprio tempo e por razões semelhantes às demais técnicas. Liberta de um conteúdo descritivo já a partir dos finais dos anos 60, a Bienal Internacional de Praga marca de modo decisivo a independência da tapeçaria na sua relação com o muro, explorando as hipóteses tridimensionais, servindo-se de materiais heterogéneos. A Tapeçaria, obrigou-se assim, a exprimir pelos próprios meios uma interação dos espaços dotando-os de climas psicológicos ou mais dispares.

O termo tapeçaria rapidamente se tornou redutor, permitindo o aparecimento de denominações como *Arte Têxtil* ou *Fiber Art*. Esta denominação abre espaço no campo de atuação dos criativos da área em termos conceptuais e formais, aproximando-se, integrando-se ou dissolvendo-se noutros domínios das artes visuais, como a pintura, a escultura ou a instalação. Sobre esta diferenciação Patrice Hugues (1930) afirma:

> *(...) o têxtil é de novo reconhecido como um material artístico que tem os seus valores próprios, portador de linguagem e sentidos. (...) Está em vias de perder no Ocidente as suas conotações quotidianas fúteis para readquirir um estatuto cultural maior. (...) Os artistas que tiverem em conta a linguagem têxtil terão sido os percursores de um fenómeno social mais geral. E, ainda, "(...) esta reapropriação passa por uma interrogação sobre as origens e sobre a história.* (HUGUES, 1982: 88)

Apesar da raiz da sua expressão artística se enquadrar na tapeçaria, esta proposta de novas estéticas, definições conceptuais e operativas abriram espaço na sua prática artística com evidente valoração semântica das imagens produzidas e enquadramento no seu valor de comunicação visual.

As inter-relações da arte têxtil contemporânea permitem enquadrar e perceber a forma laboratorial como a artista desenvolve o seu trabalho. A sua investigação define-se pelo diálogo interdisciplinar equacionando sempre os legados do têxtil com conhecimentos mais inovadores. Entende-se estas relações que a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista dos Desenhos em exposição. Fonte: Fornecida pela artista.

artista constrói como ligações entre "ideias" e "ferramentas" que emergem e formam a obra. O desenvolvimento do seu trabalho baseia-se num *sistema* (CAPRA, 2014), especialmente quando nos focamos na obra final, que fundindo e integrando vários contextos, técnicas, tecnologias e procedimentos, define um processo criativo, livre e único.

Os seus métodos de trabalho são simples, meticulosos e utiliza meios que permitem as transparências e sobreposição de camadas para comunicar ideias espacias e temporais, originando trabalhos ricos, subtis e definidos por uma sensação de espaço flutuante.

Aproveitando as palavras de André Kuenzi que na sua *La Nouvelle Tapisserie* (KUENZI, 1973) categoriza a arte têxtil em três contextos: o mural, descendente do formato tradicional da tapeçaria e que se expõe verticalmente nas paredes; o espacial, oportunamente tridimensional e à volta da qual podemos circular; e o ambiental, numa apresentação em formato de instalação e que permite o certo estado imersivo por parte do observador. Por analogia, estes três contextos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista da exposição — esculturas. Fonte: Fornecida pela artista.
Figura 4 · 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista da exposição - Instalação. Fonte: Fornecida pela artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

revelam também as três categorias presentes na exposição Fios de Memória da artista: Desenho (o mural) — figura 2, apresentada nas paredes no formato standard de visualização vertical; Escultura (o espacial) –figura 3, apresentada no meio da galeria através de determinados percursos por onde a podemos circular; e a Instalação (o ambiental) — figura 4, apresentada pelas peças mais recentes que se distribuem pela galeria sugerindo aos observadores alguma interação e algum deslumbramento pela tecnologia envolvida com a gestão da tecnologia luminosa no interior das peças.

Rosa Godinho concebe e constrói as suas peças apropriando-se das matérias mais diversas. Em muitos momentos, surgem novas soluções de aplicação pela própria criatividade artística, à medida que a obra se desenvolve e é estimulada pelas possibilidades expressivas e técnicas da diversidade dos materiais e tecnologias em trabalho, apropriando-se e manipulando-as como meio de manifestação. O conceito de atelier transforma-se em laboratório e a prática artística numa investigação. Os sinais do processo e do material, inconfundíveis, são em cada uma das suas peças, sinais que enviam para a aventura do olhar e do sentir. Para o regozijo dos sentidos e do espírito como quem confessa, e partilha, o desejo das procuras.

Nas obras da Figura 2, os Desenhos apresentam-se com um apurado equilíbrio compositivo onde os teores geométricos são preponderantes. Nunca inviabilizado o aparecimento de elementos denotados de apresentação mais expressiva. Aliás, acredito que um dos prazeres laboratoriais da artista, seja trabalhar no equilíbrio das visualidades dos dois elementos num mesmo espaço, conquistando valores morfológicos mais irregulares em harmonia com os mais rigorosos. Tudo isto acontece dentro dos limites de uma gama cromática discreta. A apresentação cromática é, aliás, um carácter que favorece o destaque concedido a outros aspetos sem distrair a atenção de todos os valores da obra. Outro valor importante referir na narrativa plástica presente em todas as obras é a fragilidade técnica e a efemeridade dos materiais que utiliza que acentuam uma construção poética que emerge da envolvência preceptiva e sensitiva que de alguma forma, levam o observador a exercitar a perceção pela memória, suspendendo os níveis de abordagem da realidade. São construções que aparecem como respingadoras de memória — suas, do seu tempo, ou de um tempo imemorial.

O desempenho que os materiais têxteis ou não têxteis dão à obra nesta produção são mais eficazes de qualquer outro devido à proximidade estrutural de execução, tecendo através da colagem e da soma de papeis e fios gerando um certo dinamismo visual.



Figura 5 · 2019, Exposição "Fios da Memória",
Técnica mista sobre papel reciclado, 64.5x46.5 cm.
Fonte: Fornecida pela artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Os resultados visuais transportam o observador para uma micro-realidade instaurada pela artista, à qual dá o nome de "fios de memória". Como se se tratasse de um sistema nervoso simulado, representando de certa forma uma representação autobiográfica da artista, um sistema nervoso simulado, idêntico àquele que nos permite estar vivos e atuantes (Figura 5).

Nesta obra os fios podem parecer uma composição meramente lúdica, mas representam por analogia, o tronco transmissor das eventuais sinapses que nos permitem a consciência, uma metáfora sobre a força da compreensão têxtil nas dinâmicas estruturais do mundo.

Há um objetivo claro de transformar materiais e técnicas diversas num compromisso visual sempre intimamente relacionado com o têxtil, metamorfoseando cada fio ou cada papel, por exemplo, e transpondo-os para um discurso de comunicação visual, numa linguagem que o tem sempre como referente. A metodologia do processo criativo está enraizada nas técnicas do têxtil, sem nunca ser somente têxtil.

Uma característica interessante no conjunto de Desenhos presentes na exposição é que forma, no seu conjunto, uma narrativa visual. Os valores pictóricos, sensoriais, geométricos, orgânicos, expressivos e texturais têm constante ligação de uns desenhos para os outros, como se de um livro se tratasse conseguindo um diálogo eloquente e sequencial (também como se constituíssem uma série). Este diálogo é permitido devido às propriedades inerentes às técnicas usadas. As formas, com maior ou menor grau de expressão e abstração, acabam por criar ilusões de diálogos coerentes através destas semelhanças e contrastes. Será que lhe poderemos chamar uma narrativa têxtil?

Dentro de um mesmo padrão criativo, apresenta também variadas soluções concetuais e técnicas, consoante o suporte e situação. Um bom exemplo desta plasticidade técnica é a instalação que podemos ver na Figura 4.

Nestas peças, os procedimentos de construção são idênticos aos dos desenhos bidimensionais. Nestas esferas a sobreposição das camadas, controladas pela acumulação de papel com diferentes transparências adquirem características incontornáveis. A forma de aplicação é muito morosa e a consistência da sua aplicabilidade depende de muita persistência. O procedimento lembra uma aranha, que vai construindo as suas teias, geometricamente e com a sua marca própria, sempre com base no papel, cola, e fio como se de uma assinatura se tratasse. Mas a sua visualidade, talvez pelo próprio formato esférico remete-nos para a representação de vários planetas, onde cada um tem a sua representabilidade de cada realidade com as respetivas demarcações terrestres, como se de mapas se tratassem e nos dessem uma sugestão de supostas novas versões de vidas e vivências.

Mas o mais curioso nesta instalação é a diferenciação lumínica com uma representação tecno-têxtil. As esferas iluminam-se através da tecnologia LED (light-emitting diode), emitindo luzes diferenciadas em cada uma delas, umas mais fortes outras menos, outras mais frias e outras mais quentes. A integração dos pontos de luz vem trazer um outro tipo vibração, onde os pontos de luz criam referências a uma espacialidade labiríntica que tornam a atmosfera dominante. A distinção lumínica remete-nos para múltiplas interpretações. Quando nos fixamos sobre elas, aguardamos de alguma forma que elas em algum momento se desliguem e revelem mais alguma história, ou apenas alguma especulação narrativa e visual. Se tivessem cadência, reforçaria a interpretação sobre possíveis planetas, remetendo para a ilusão de possíveis clarões dos relâmpagos que ocorrem durante as tempestades. Mas esta forma de observação das peças, principalmente se nos envolvermos de forma imersiva com elas (e tirando partido da redução das luzes exteriores à obra), induz-nos para uma personificação de endeusamento do observador, o que define esta instalação com uma personalidade fantasiosa e inebriante.

Se a artista estivesse a ler estas palavras interpretativas diria algo semelhante ao que uma vez Maria Lai disse: "trabalhando com muita seriedade e, a partir de um determinado ponto, chamam às minhas brincadeiras (jogos) de arte" (CIRCIU, 2014: 21).

A instalação, com este carácter tecnológico e com alguma sugestão de interação ainda é um elemento novo na obra da artista. Acredito que o sue trabalho se destaca quando combinado com a energia dos espectadores no espaço de exposição. Aguardemos o que de mais aqui virá.

A sua postura criativa é fundamentalmente *curiosa*, como quem olha pela primeira vez para os materiais e possibilidades que deles advém, e acaba por criar, reformulando possibilidades técnicas e reinventado metaforicamente os seus resultados, que devem ser entendidos de um ponto de vista distinto, diferenciando-os e reconectando-os repetidamente com novos sentidos e propósitos. A artista constrói através da sua produção um equilíbrio interior, definido pela permanente procura de coerência nas suas semânticas. É uma sustentabilidade de si para a obra e vice-versa, que naturalmente extravasa para o mundo. E sobre esta reflexão lembro uma frase, bordada na obra *Cela I*, da grande artista Louise Bourgeois: "a arte é uma garantia de sanidade".

Conclusão

Este artigo pretendeu apresentar a zona de atuação da arte têxtil, manifestando-se através da tapeçaria e com especial enfoque na obra da artista Rosa Godinho.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

As suas obras tendem a ser realizadas a partir de materiais têxteis e não têxteis, de pedaços de papel, pano, algodão, felpo, linha, corda, fios unidos, costurados ou colados e até tinta, mas em nenhum momento deixa que a marca têxtil se perca na passagem de um material para outro, permitindo que toda a riqueza visual, representativa da natureza têxtil se mantenha nos outros materiais que, embora não sejam têxteis, dela ficam sendo memória e semelhança.

Independentemente dos materiais escolhidos, tecnologias adotadas e técnicas em uso, a sua expressividade revela uma forma estrutural de pensar a composição da imagem, exprimindo a sua profunda referência e sensibilidade têxtil. Esta referência intrínseca em tudo o que produz, deixa a marca do seu pensamento têxtil contemporâneo nos traços, nas formas, na expressão e na pictoralidade de tudo o que apresenta.

Estas palavras não tem o objetivo de esgotar as inesgotáveis significações de que o conjunto de obras comportam. Apenas visa uma aproximação que possa ser de maior ou menor utilidade para este ou para aquele. Apenas visa ser uma companhia de explicitações pessoais.

E acabo com as palavras de Magdalena Abakanowicz "a arte continuará a ser a atividade mais surpreendente da nossa mente na luta entre a sabedoria e a loucura, entre o sonho e a realidade" (KATO, 1991).

Referências

AA.VV. (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.

CAPRA, Fritjof (2014*), The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge: University Press.

CIRCIU, Milly (2014), *Le Formedella Brevità*. Milão: FrancoAngeli.

HUGUES, Patrice (1982), *Dictionnaire Culturel du Tissu*. Paris: Babylone.

KATO, Kuniko Lucy (1991), Magdalena Abakanowicz. Tangible Eternity. Tóquio: Japan Internation Art Research.

KUENZI, André (1973), *La Nouvelle Tapisserie*. Genebra: Editions Bonvent.

Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima

Artistic Project and Identity: the origin's territory and the authorial development in Luís Fortunato Lima's career

DOMINGOS LOUREIRO* & LILIANA MEIRA**

Artigo submetido a 12 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Professor e Artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

**Portugal, Professora e Psicóloga.

AFILIAÇÃO: Instituto Superior da Maia (ISMAI) / Centro de Psicologia da Universidade do Porto (CPUP). Av. Carlos de Oliveira Campos, 4475-690 Maia, Portugal.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resumo: Pretende este artigo apresentar como o projecto artístico é indissociado do processo de construção identitária e, de que forma, se encontra tangência entre o desenvolvimento pessoal com o desenvolvimento artístico. Nesse sentido o estudo cruza uma dupla dimensão metodológica: a análise do percurso artístico de Luís Fortunato Lima na relação com o espaço físico e social do território de Campanhã; e a análise de processos

Abstract: *This article intends to present how the artistic project is inseparable from the process of identity construction and, in what way, it finds tangency between personal development and artistic development. In this sense, the study crosses a twofold methodological dimension: the analysis of Luís Fortunato Lima's artistic path in relation to the physical and social space of the Campanhã territory; and the analysis of identity development processes based on the dialogical*

de desenvolvimento identitário baseados na abordagem dialógica de self. Assim, cruza-se uma perspectiva oriunda da investigação em arte e outra do campo da investigação em ciências sociais, num diálogo entre prática projectual e identidade pessoal.
Palavras chave: paisagem / dialogismo / projecto artístico / identidade / pintura e desenho.

approach to self. Thus, one crosses a perspective from art research and another from the field of research in social sciences, in a dialogue between projectual practice and personal identity.
Keywords: *landscape / dialogism / artistic project / identity / painting and drawing.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O projecto artístico, numa abordagem transversal e a longo prazo, assume-se como o território de natureza conceptual e prática da obra de um artista. Deste modo, poderíamos aferir quais os elementos-chave dos projectos artísticos de muitos, senão de todos, os artistas ao longo da História da Arte. Como exemplo, o projecto artístico de Jean-Claude Monet deverá destacar: o interesse pelos fenómenos físicos da luz, as temáticas da água e do céu, o gesto marcado, a cor saturada, o interesse pelo espaço ilimitado, a grande dimensão das suas obras, o efeito óptico, a paisagem, e a relação com a fotografia. Outros fenómenos estarão igualmente envolvidos no desenvolvimento do seu projecto para além dos referenciados, nomeadamente, circunstâncias familiares, amizades, questões económicas, questões sociais e culturais, mas também, aspetos de natureza identitária, como o impulso motivacional, a sensibilidade, as intenções, as capacidades motoras, a relação com o contexto familiar e social, entre outras: o projecto artístico e a identidade parecem partilhar diversos elementos-chave.

Num contexto actual, caracterizado por enorme heterogeneidade (Evans, 2005) e distanciamento dos processos narrativos estipulados pela História da Arte, ficam as questões: quais as ferramentas certas para o desenvolvimento do projecto artístico, quais as circunstâncias adequadas e, em último caso, que ensino artístico?

Este artigo apresenta uma análise análise exploratória que visa demonstrar a compreensão da relação entre projecto artístico e identidade como elo para a valorização da heterogeneidade, e contribuir para a especificidade do ensino artístico.

Apresenta-se a análise da obra e do percurso do artista português Luís Fortunato Lima (Porto, 1976), que se desenvolve visual e concetualmente a partir de um pequeno território na freguesia de Campanhã, no Concelho do Porto. Centrado no estudo da temática da paisagem desenvolvida pelo autor, procura-se perceber como o território de origem serve como reflexo no desenvolvimento

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

de um projecto artístico e autoral que percorre algumas das problemáticas mais relevantes da pintura como: o 'não-lugar', a desumanização do território, a ruína, o uncanny, entre outras, num espectro referencial associado à identidade pessoal. Pretende este artigo apresentar como o projecto artístico é indissociado do processo de construção identitária e, de que forma, se encontra tangência entre o desenvolvimento pessoal com o desenvolvimento artístico. Nesse sentido, este exercício cruza uma dupla dimensão metodológica: a análise do percurso artístico na relação com o espaço físico e social do território de Campanhã; e a análise exploratória de dimensões identitárias baseada na abordagem dialógica de self, tal como refletida na obra do artista.

Para o efeito, com o objetivo de explorar a relação entre a conceção e o desenvolvimento da obra e a identidade no percurso artístico de Luís Fortunato Lima, realizou-se uma entrevista semi estruturada ao artista a partir de duas questões centrais: *Como descreveria a sua obra e o seu projeto artístico no global, e que diferentes fases de evolução destaca desde o início?*, e *Quais as principais fontes de influência na tua obra desde o início?*. Procedeu-se posteriormente a uma análise exploratória do conteúdo partilhado visando a identificação de vozes proeminentes — posições do Eu — identificadas pelo artista, demonstrativas da relação obra versus identidade.

1. Projecto Artístico e Identidade

O espaço de infância e adolescência do autor, sobretudo o território do Vale de Campanhã, aparece direta e indiretamente projectado nas suas obras. Diretamente, no sentido em que os assuntos e os temas são registados *in loco*, com recurso ao desenho, máquina fotográfica e mesmo com a recolha de objetos; e indiretamente, porque, como o próprio indica no final da sua entrevista, será a partir da memória e da imaginação que tem trabalhado nos últimos tempos, como nas obras da recente exposição "A casa da infância" (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2019). Nestas obras, o autor *colou* imagens, memórias e sensações, construindo espaços de aparente veracidade, mas que aludem a momentos da sua experiência, onde se cruzam realidade e ficção.

> *O processo que conduz ao emergir da imagem, no acto concreto do desenho, é suscitado por esfumadas manchas de carvão, nas quais o olhar encontra vultos de estruturas, objectos-alvo, por vezes associando-os, subconscientemente, a lembranças de carácter não visual: o toque das ervas secas ou da chapa quente, a rugosidade do muro, a direcção do vento, a sensação de caminhar sobre um chão irregular* (Luís Fortunato Lima, Texto da exposição "A casa da infância", 2019)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Luís Fortunato Lima, *Paisagem em construção*, óleo sobre tela, 126x146cm, 2004. Imagem gentilmente cedida pelo artista
Figura 2 · Luís Fortunato Lima, *Monte de fragmentos da cidade*, óleo sobre tela, 145x195cm, 2008. Imagem gentilmente cedida pelo artista
Figura 3 · Luís Fortunato Lima, *Fragmento de tijolo*, óleo sobre tela, 33x38cm, 2008. Imagem gentilmente cedida pelo artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 4 · Luís Fortunato Lima, *A casa da infância*, carvão sobre papel, 2019.
Imagem gentilmente cedida pelo artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

As suas pinturas e desenhos partilham deste espaço entre o visual e o sensorial, entre o presente e o passado, numa alusão a algo que parece simultaneamente em construção e em ruína. Tal como refere na entrevista, a ruína é sempre o "passado e o futuro", como se poderá observar na obra "Paisagem em construção ", de 2004, (Figura 1.), onde o elemento central aparenta estar em ruína, quando se trata de um edifício em construção, do que viria a ser o Shopping Alameda. Fortunato Lima promove, desta forma, um diálogo entre o exercício de ver e do fazer, com o do sentir e da memória, promovendo nas suas imagens uma dimensão de "paisagem universal", um espaço que parece ser mais abrangente do que aquele que está verdadeiramente representado.

Se por um lado, o seu trabalho, remete para a mimética da observação, sobretudo após 2009, quando inicia a leccionação de Desenho na FAUP, ou de autores da sua referência como, Antonio López García. Simultaneamente, a vontade de incutir nos seus espaços uma natureza metafísica, uma natureza "psicossociocultural", recorrendo a outra das suas referências, Giorgio de Chirico. O paradoxo destes posicionamentos é evidente ainda na representação de espaços e objetos que remetem para o real, o aqui e o agora, e simultaneamente para o ficcional, para o não-lugar e para o intemporal. Tanto nas obras sobre paisagem, como nas suas naturezas-mortas, é evidente o interesse de Fortunato Lima na história da Arte, tendo sido o alvo da sua investigação doutoral: *"NATUREZAS-MORTAS" ANTES DA NATUREZA-MORTA - Bases para o estudo e contemplação das formas preliminares da natureza morta em Portugal* (Doutoramento em Arte e Design, FBAUP 2017). As suas obras sobre esta temática evidenciam o efeito da investigação teórica realizada sobre a natureza-morta, mas assumem-se igualmente como investigação em si. Isto é, as suas obras projectam a investigação teórica, mas igualmente precedem a investigação teórica, razão pela qual, segundo a nossa perspectiva, levasse o autor a realizar uma investigação doutoral de natureza teórica em vez de teórico-prática como poderia ter feito, mantendo a integridade dos territórios da natureza-morta e do seu trabalho artístico.

A condição que o artista *pretende* de paisagem universal é conseguida pela indefinição de alguns dos espaços representados, bem como pela ambiência em que as cenas se desenrolam. Espaços em luz de ocaso com céus de tonalidades amarelecidas ou esverdeados, ou grandes áreas de sombra e figuras em contra-luz, incutem na cena sensações de intemporalidade e abandono, convocando estados de estranheza e familiaridade. Deste modo, as suas obras assumem-se no território do Uncanny, ou mesmo do Sublime, sobretudo no universo de Caspar David Friedrich (1774-1840), onde o espaço se apresenta

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

na condição pré ou pós-catástrofe, embora nunca durante esse evento. A esse exemplo, a obra "Monte de fragmentos da cidade", de 2008 (Figura 2.), recupera "O Mar de gelo" (Caspar David Friedrich, 1824), evocando a descrição melancólica e nostálgica do desaparecimento do navio "Esperança", reunindo a espectacularidade do espaço à aparente passividade do evento trágico ali descrito. Em "Monte de fragmentos da cidade", um acumular de detritos de demolição urbana são apresentados num ambiente sombrio e monocromo, impedindo, numa primeira leitura, identificar a dimensão dos elementos, que contrariamente à cena de Friedrich, não apresenta um espaço megalómano proporcionado pelo reduzido tamanho do navio, mas um pequeno monte de detritos de uma pequena obra suburbana.

Denota-se então um diálogo constante de paradoxos entre processos de natureza conceptual com outros de natureza prática, bem como do contraste entre o fisico e o metafísico. A exemplo, se nas suas paisagens, prevalece, o enquadramento de close-up, com fragmentos de múltiplos elementos arquitectónicos (e, em alguns casos, elementos naturais), nas pinturas de naturezas-mortas, os objectos são dispostos ao centro do quadro, de modo objectivo para uma observação atenta, mas sobre um fundo indefinido, quase paisagem, como se poderá observar na obra "Fragmento de tijolo", de 2008, (Figura 3.). Esta dupla condição: rigor/indefinido assume-se como um dos principais elementos-chave do projecto autoral de Fortunato Lima.

Assim, e apesar da curta extensão da análise, fica visível que alguns dos elementos que caracterizam o projecto artístico do artista Luís Fortunato Lima, devem estar plasmados no identidade da pessoa Luís Fortunato Lima, algo que analisaremos de seguida.

2. Identidade e Projecto Artístico

A obra de Luís Fortunato Lima não é indissociável de um processo de construção identitária paralelo, pelo que interessa explorar de que forma se estabelece a tangência entre o desenvolvimento pessoal e o artístico, e de que forma esta relação se reflete na obra. Recentes desenvolvimentos nas áreas das Ciências Sociais têm contribuído para a compreensão dos processos de construção da identidade pessoal, destacando-se as conceções dialógicas do *self,* nomeadamente, a Teoria do Self Dialógico (TSD), (Hermans, 2013, Hermans, Kempen, & van Loon, 1992).

Alicerçada nas conceções de identidade (self) de William James (1980) e de Mikhail Bakhtin (1979/1986), a TSD define o self como uma multiplicidade de posições do "Eu" (i.e., centro da experiência pessoal), internas (e.g., facetas e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

papéis pessoais) e externas (e.g., outros reais, imaginados ou recordados, cultura), relativamente autónomas e em diálogo numa paisagem imaginária definida espaço-temporalmente. O Eu transita entre posições diferentes e até opostas, caracterizadas por relações de domínio, de maior ou menor proeminência, num diálogo mediado por signos partilhados através da sua voz. Estas vozes interagem como personagens de um filme, questionando-se, emitindo respostas, acordando ou discordando, discutindo e digladiando, negociando e integrando, e de onde emerge um self narrativamente estruturado, multivocal, coerente e uno (Hermans, 2013; Gonçalves & Salgado, 2001). Neste contexto, o acesso à organização do self em determinado momento impõe que para cada posição do Eu exista uma meta-posição (e.g., "Eu motivado") a partir da qual a pessoa reflete sobre a sua posição atual (e.g., "Eu como artista"), relativa a qualquer objeto (e.g., "a minha obra"), permitindo-lhe descrever o seu posicionamento no momento (Gonçalves & Salgado, 2001).

Fortunato Lima identifica, globalmente, quatro momentos centrais na evolução do seu projeto artístico, nomeadamente: o espaço e o território da sua infância e adolescência; o confronto com duas realidades socioculturalmente contratantes — contexto familiar e contexto académico - com a entrada para a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP); a sua exposição "Suburbano" realizada algum tempo depois de terminar o curso; e a sua mais recente experiência como professor, nomeadamente, de Desenho na Faculdade de Arquitectura (FAUP) e actualmente, também, no ensino de Pintura, na FBAUP. Começa, neste sentido, por destacar como elemento-chave da sua obra em termos conceptuais, o espaço/território em constante transformação, que o remete para as suas vivências da infância e adolescência no sítio onde residia com os pais e onde residia a avó. Aos 10 anos, com a construção da Via de Cintura Interna, principal artéria rodoviária do Porto, Luís Fortunato Lima tem contacto com as duas facetas do mesmo território que caracterizam a sua obra: a transformação do espaço observado e a sua "ruína". As imagens produzidas a partir de fotografias desta época refletem esta vivência e os referentes do quotidiano da fase inicial da sua obra: "uma realidade que conheci". Esta perceção do espaço em transformação é algo patente ainda hoje na forma como pensa a paisagem. Acrescenta também a influência da história da arte na forma como completa as suas pinturas com "envolvências esverdeadas" que refletem o seu fascínio pela plasticidade da pintura antiga de paisagens.

No mesmo sentido, Luís Fortunato Lima demarca como um momento mais intenso na sua obra, a realização da exposição "Suburbano", pela "descoberta de uma expressão", por lhe atribuir uma característica autobiográfica: "sentir

que há uma expressão" na obra. Considera este trabalho de elevada "tensão psíquica" que resultou numa obra de cores e traços mais exacerbados que vai para além da fotografia, mais expressiva e "metapictórica". Este é um momento que demarca a necessidade de expressar e enfatizar uma presença psicológica no espaço, tendo os trabalhos de Giorgio de Chirico (1888-1978) como referencial. Salienta ainda o evitamento intencional da figuração, com o objetivo criar de uma relação de intimidade com a paisagem sem descorar o fascínio pela observação direta das coisas. Daqui resulta uma pintura de paisagem apresentada pela observação próxima e descrita ao pormenor, "à textura", e onde reinventa a atmosfera que envolve o objeto. O seu objetivo é o "efeito da presença" que ultrapassa a representação.

Um terceiro facto destacado pelo autor, que o mesmo descreve nesta ordem assumindo conscientemente a posição "Eu hoje a pensar no passado", remete para o período de entrada para o curso de Pintura e para o choque resultante do confronto com dois contextos "psicossocioculturais" contrastantes, "dois mundos à parte do ponto de vista estético, económico e sociocultural": a realidade familiar, humilde, e a afetividade dos pais e o contexto da faculdade. Daqui resulta a necessidade de retratar o espaço da infância, numa indissociação entre a pintura de imagens e a sua origem que deriva na vontade de manter essa relação afetiva com os pais e a realidade familiar para além de além de algo que pinta por convicção. O artista vinca, mais uma vez, a opção por "retornar" através da sua obra a esse contexto, nomeadamente, à afetividade com os pais. Refere ainda Peter Fuller para justificar na sua obra uma forma de expressão como vontade de retornar a esse sentimento de relação com o espaço da infância (Figura 4.) Por último identifica a sua mais recente experiência como professor, nomeadamente, na área da Arquitetura, como origem de um maior rigor entretanto conferido à execução do seu trabalho. Um rigor interpretado como necessário, contudo, eventualmente exagerado, o que o levou a rever este aspeto nos trabalhos subsequentes. Associada a esta experiência, refere um aspeto da sua obra que pretende alterar no futuro: a morosidade na execução das peças. Revendo-se na obra de Antonio López García (1936), fortemente enraizados na necessidade de revisão e insistência na correção da obra e na visão da pintura como projeto inacabado, Luís Fortunato Lima partilha resultar daqui também frustração e saturação associadas a estes processos de execução da pintura.

A partir de uma análise exploratória, é possível perceber a relação entre aspetos identitários e a sua obra, através da identificação das vozes mais proeminentes associadas a cada momento destacado pelo próprio. Como exemplo, no primeiro momento destacam-se posições internas do Eu como "Eu como artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a refletir sobre a minha obra", "Eu como criança e adolescente", "Eu como observador de territórios", "Eu como artista fascinado", e externas "a minha avó", "os meus pais", "o espaço da minha infância". No segundo momento, destacam-se posições internas como "Eu como precisando de expressão" em contraste com "Eu com expressão", "Eu como tenso", "Eu como fascinado", "Eu como artista que evita" por oposição "Eu como artista que valoriza", e posições externas como "Giorgio de Chirico". Segue na descrição do terceiro momento posições internas como "Eu como aluno de Arte", "Eu como único membro da família no ensino superior", "Eu como criança", "Eu como chocado", Eu como tendo necessidade", e posições externas como "o meu pai", "a minha mãe" e "Peter Fuller", bem como duas metaposições: "Eu no presente" e o "Eu no passado". Por último, emergem posições internas como "Eu como professor", "Eu como artista pouco rigoroso" em contraste com "Eu como artista rigoroso", "Eu como artista demasiado lento" por contraste com "Eu como artista mais rápido", "Eu como artista com necessidade de mudar", e posições externas como "a Arquitetura" e "Antonio López García". É ainda possível identificar a metaposição do "Eu no presente, mais velho" e a metaposição "Eu como artista em fase de mudança", a partir da caracterização atual do estado de coisas na sua obra, nomeadamente, como estando mais distante dos seus "referenciais da infância" e em fase de definir referenciais alternativos, considerando a última exposição como "último reduto" onde, cansado de pintar a partir de fotografias, procura orientar-se para a memória e a imaginação e "trabalhar com aquilo que tenho dentro do corpo", daquela que parece ser a posição "Eu como indefinido/confuso" em relação ao que está por vir.

Este exercício exploratório permite perceber a relação permanente entre a obra produzida e as influências de que o artista parte, internas (i.e., fascínio pela pintura antiga) e externas (i.e., família e outros artistas), numa tentativa de definir um referencial teórico e posteriores metodologias que permitam aceder, nomeadamente, ao papel da educação, da formação em Artes Plásticas, na construção do projeto artístico.

Conclusão

O exercício exploratório aqui descrito permite demonstrar uma relação clara entre o desenvolvimento do projeto artístico de Luís Fortunato Lima e dimensões da sua identidade, quer a partir da análise da sua obra, quer a partir da sua perspetiva. É notória a identificação e múltiplas fontes de influência no seu trabalho que vão para além de competências técnicas e estéticas, nomeadamente, influências familiares, da formação em Belas Artes, de outros autores e do zeitgeist vivido em diferentes fases da sua experiência. Estas vivências estão

respaldadas na sua obra no modo como valoriza o espaço e o território, quer pelo constante retorno ao lugar onde viveu, quer pelo modo como constrói essa relação, visualmente, sensorial e cognitiva. Esta relação entre o projecto artístico e a identidade poderá ser um veículo importante para perceber os diferentes factores que contribuem para a formação e desenvolvimento do artista, de particular relevância para a educação nas Artes. Apesar de na sua reflexão Luis Fortunato Lima não especificar de a influência da formação em Belas Artes, para além da referência ao papel da História da Arte e da pintura antiga na sua obra, esta deverá ser uma dimensão a ser aprofundada no futuro: de que forma o processo de formação e educação em Belas Artes poderão potenciar a construção do projeto artístico dos seus alunos? Aqui, o reconhecimento de que os aspetos do desenvolvimento identitário assumem de forma significativa presença no projecto artístico, a aposta na sua análise, com recurso a metodologias mais elaboradas e específicas, deverá garantir a valorização do potencial singular da identidade e da sua implicação/afirmação no desenvolvimento de projectos artísticos sólidos e personalizados. Desta forma, a resposta ao contexto actual, numa sociedade de múltiplas vozes e de heterogeneidade, a afirmação identitária poderá ter papel relevante, quer ao nível do sujeito, quer ao nível do artista.

Referências

Bakhtin, M.M. (1986). *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press. (Original work published 1979).

Bourriaud, Nicholas (2009) Altermodern Manifesto, Tate Modern, Londres.

Broucek, F. (1991) Shame and the Self, The Guilford Press, Nova Iorque.

Conde, I. (2011) Crossed Concepts: Identity, Habitus and Reflexivity in a Revised Framework, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, retirado de: http://cies.iscte- iul.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde.pdf.

Evans, Fred (2009) The Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of Diversity. Columbia University Press.

Gonçalves, M. M. & Salgado, J. (2001). Mapping the Multiplicity of the Self. *Culture & Psychology, 7*(3), 367–377.

Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge.

Hermans, H. J. M. (2013). The Dialogical Self in education: Introduction. *Journal of Constructivist Psychology, 26*(2), 81–89. DOI: 10.1080/10720537.2013.759018

Hermans, H. J. M., Kempen, H. J. G., & Van Loon, R. J. P. (1992). The dialogical self: Beyond individualism and rationalism. *American Psychologist, 47*, 23–33.

James, W. (1890). *The principles of psychology* (Vol. 1). London, UK: Macmillan.

Lyotard, Jean François (1979) La condition Postmoderne, Edições Minuit, Paris

Loureiro, Domingos (2017) Projeto artístico e identidade pessoal, in Ferreira, A. Q.: Pensar o Fazer da Pintura — 31 teses sobre investigar e criar em pintura, Afrontamento / i2ADS pp128- 137.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

António Cunha e Silva: a musicalidade da pintura

António Cunha e Silva: the musicality of painting

DORA IVA RITA*

Artigo submetido a 12 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1200-442 Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

Resumo: Cunha e Silva (1941) é um caso onde a sensibilidade – conceptual, expressiva e estética – encontra caminhos para se afirmar, diferentes dos inicialmente treinados. Músico de formação, a sua vida foi treinada e estaria estruturada para uma carreira, precoce e intensa, como violinista, mas que terminaria antes do expectável, contrariada por um problema da natureza humana. Cunha e Silva infletiu e emergiu na pintura usando a mesma qualidade sensitiva. Nas suas obras pictóricas sente-se e observa-se uma simbiose dos elementos que estruturam a música com aqueles que estruturam a linguagem visual. Percebemos então, com muita clareza, que uns e outros são os mesmos, apenas que enunciados com metodologias distintas. E isto é obvio quando grande parte da terminologia é semelhante e as partes interagem com o todo de forma idêntica. Como pintor abstrai o tema, da mesma forma que o abstrai para tocar ou compor música, sem que para isso tenha de excluir por completo a narrativa. O

Abstract: *Cunha e Silva (1941) is a case where sensitivity - conceptual, expressive and aesthetic - finds ways to assert itself, different from those initially trained. With an academic background in music, his life was trained and would be structured for a career, precocious and intense, as a violinist, but that would end sooner than expected, contradicted by a problem of human nature. Cunha e Silva inflected and emerged in the painting using the same sensitive quality. In his pictorial works, one feels and observes a symbiosis of the elements that structure music with those that structure visual language. We then realized, very clearly, that each and the other are the same, only that they are stated with different methodologies. This is obvious when much of the terminology is similar and the parts interact with the whole in an identical way. As a painter, he abstracts the theme, just as he abstracts it to play or compose music, without having to exclude the narrative completely. The basic theme is permanently present, in the voids as well as in the fullness of the forms it develops. The pictorial elements are*

tema base está permanentemente presente, nos vazios como nos cheios das formas que desenvolve. Os elementos pictóricos são pensados como sonoridades, com densidades, intensidade, ritmos e tempos diversos. Nas suas pinturas há campos de vazios, silêncios, sempre apontados pela exuberância lumínica.
Palavras chave: António Cunha e Silva / Chagal / Kandinsky / Música / elementos estruturais da imagem / composição.

thought as sonorities, with different densities, intensity, rhythms and times. In his paintings there are fields of voids, silences, always pointed by the luminous exuberance.
Keywords: *António Cunha e Silva / Chagal / Kandinsky / Music / structural elements of the image / composition.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A Música e a Pintura

Mesmo que pareça um exercício improvável, no confronto da música com a pintura, o espaço da pintura é aparentemente mais limitado, mas o tempo da música é, também aparentemente, mais efémero. Refiro o termo "aparente" porque, em qualquer dos conceitos, os seus limites pertencem ao domínio da subjectividade e, como também pertencem ao domínio da estética, não são mensuráveis.

Os termos com que determinamos a análise e o estudo da música são paralelos aos da pintura. São numerosos os termos técnicos específicos da música que são comuns à pintura, como Composição, Figura; Sons e Pausas; Melodia e Ritmo; Harmonia, timbre, altura, tensão, intensidade, densidade, duração... E termos são conceitos.

O som é um fenómeno acústico de ondas produzidas pela vibração de um corpo transmitida por um meio. A frequência mede-se em Hertz e a amplitude em Decibel. O ruído é baseado em vários sons de frequências aleatórias.

À semelhança da pintura em relação aos elementos que estruturam a imagem (Itten, 1970), também a composição musical é baseada no conhecimento sonoro que o compositor adquiriu ao longo da vida. A música que cada um compõe depende do lugar e da época em que vive, dos sons que conhece e aos quais tem acesso, enfim, da sua história pessoal escolhendo e articulando de formas diferentes a imensa variedade de sons.

A música desempenha um papel essencial nas obras de muitos pintores de forma mais ou menos evidente, seja narrativa ou conceptual, operativa ou teórica.

Toda a obra de Chagall foi criada com grande proximidade à música e à sensibilidade musical. Usando a mancha cromática para criar climas diferentes e saltos percetivos, sobrepõe uma figuração espacialmente indefinida que confere às obras uma narrativa musical poética, não deixando espaço a que haja hesitações sobre a forte relação entre a sua pintura e a música, como se

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

tornou evidente na exposição Mark Chagall – Le *Triomphe de la Musique*, realizada no Musée de la Musique da Philharmonie de Paris, entre outubro de 2015 e janeiro de 2016.

Para além de Chagall ter um percurso em que a música é um dos seus referentes essenciais, este seu envolvimento sensorial estimulou e fez surgir obras do domínio público relacionadas diretamente com a música propriamente dita, como pinturas de cenários e trajos para diversas óperas, a pintura do teto da Ópera Garnier de Paris, em 1963, os murais do Metropolitan Opera House de Nova Iorque, em 1967, entre outras.

Já para Kandinsky a música excede-se e expressa-se em si através dos elementos da linguagem visual, levando a pintura ao extremo da abstração dos sons. Sendo um teórico, deixou documentos escritos sobre a construção do seu pensamento e conceitos.

No livro *Do Espiritual na Arte*, textos escritos em 1910, falando da cor como "acordes visuais" e estudando-a do ponto de vista sensorial, Kandinsky afirma (Kandinsky, 1982, 87):

> *A nossa capacidade de escutar as cores é tão precisa... As cores são um meio de exercer uma influência direta na alma. As cores são o teclado. O olho é o martelo. A alma é o piano com suas muitas cordas. O artista é a mão que deliberadamente faz a alma vibrar por meio dessa ou daquela tecla. Assim, é claro que a harmonia das cores somente pode ser baseada no princípio de tocar a alma humana.*

E continua, cor após cor, como, por exemplo: "O amarelo torna-se agudo com facilidade e não pode descer a grande profundidade", contrariamente ao "azul que se torna dificilmente agudo e não pode ascender a grande altura" (Kandinsky, 1982, 83). Sobre o cinzento, Kandinsky, escreve: "não possui naturalmente nem som externo nem movimento. O cinzento é insonoro e imóvel (...) Por isso o cinzento é a imobilidade desconsolada. Quanto mais escuro mais predomina a desesperança e a asfixia (do negro)". Sobre o branco diz o seguinte (Kandinsky, 1982, 86):

> *...interiormente soa como um não som, que pode equiparar-se a determinadas pausas musicais que só interrompem temporalmente o curso de uma frase ou de um conteúdo sem constituir o fecho definitivo de um processo. É um silêncio que não está morto senão, pelo contrário, pleno de possibilidades. O branco soa como um silêncio que rapidamente pode compreender-se.*

Carlo Carrá (1881-1966), no seu manifesto futurista *The Painting of Sounds, Noises and Smells*, de 1913, defende uma "pintura total, a qual requer uma activa

cooperação de todos os sentidos, uma pintura que é um estado de espírito flexível e visual universal", cujas principais referências sejam os "sons, ruídos e cheiros" (Danchev, 2011: 52-7).

Carrá defende os ecos das linhas em movimento, as curvas elípticas que parecem nascer em movimento, sendo que essas linhas e volumes deverão ser parte de uma transcendência plástica. Em contrapartida bane os cinzentos, castanhos e todas as cores mudas, as cores "depressivas", como as que têm velaturas, os esbatidos. Rejeita um tempo e um espaço unificados. Afirma que o motivo principal da pintura deverá ser universal porque o significante é uma construção dinâmica, uma arquitectura polifónica global.

Cunha e Silva — O Pintor Músico

Em Cunha e Silva as referências narrativas ou os temas são abordados com a mesma definição qualitativa como se tratados do ponto de vista da composição musical. Embora se percecione o tema através de uma figuração principal existe um entorno de cor em mancha abstrata ou de figuração fugidia que lhe amplia a poética em diálogos pictóricos abstratos, proporcionando que o tema saltite de uns para outros e se discuta numa promessa de resultantes que o pintor vai sempre adiando de obra para obra. No entanto, a singularidade de cada pintura vai adensando-se e tentando cumprir-se num *corpus* que se perceciona já em cada uma.

As diversas obras que o seu percurso nos oferece possibilitam que se reconheça os processos de pensar e fazer pintura de Cunha e Silva, do mesmo modo que se identifica um compositor através das composições musicais que escreve, ou um executante consoante a sonoridade com que interpreta uma obra musical.

A sua maneira de pintar é de facto peculiar, definida pela indefinição, pelos diversos pontos de focagem, por um confronto de manchas quase imperceptíveis, com os toques firmes de cores fortes, de uma espacialidade lumínica intercetada por linhas, manchas ou texturas que nos indiciam alguma figuração que frequentemente é colocada em dúvida pela indefinição formal dos elementos que parecem originá-la.

Este processo de fazer pintura é muito semelhante ao adotado pela maioria dos compositores musicais, e outros pintores haverão que aplicam metodologia semelhante, mas raramente se equaciona esta questão porque, não havendo nesses casos uma relação efetiva entre a música e a pintura, a análise da pintura não se desenvolve nesse sentido. No caso da pintura de Cunha e Silva, esta enunciação torna-se evidente, colocando uma situação paradigmática para um estudo compositivo comparado da pintura. Embora em algumas das pinturas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

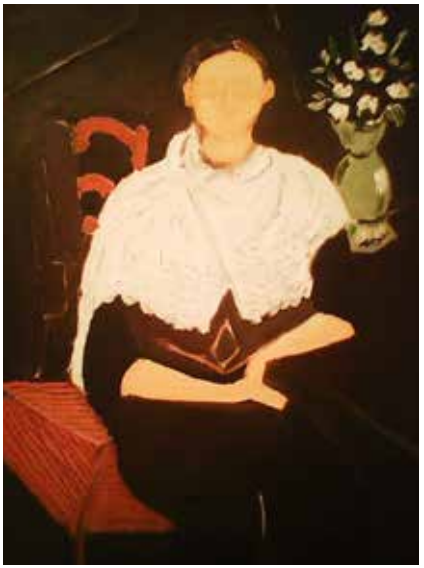




Figura 1 · António Cunha e Silva. Desenho a lápis e tinta-da-China s/papel, década de 70 do sec. XX.
Figura 2 · António Cunha e Silva. Retrato do compositor Oscar da Silva (1870-1958), 2004. Óleo sobre tela, 70x50cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



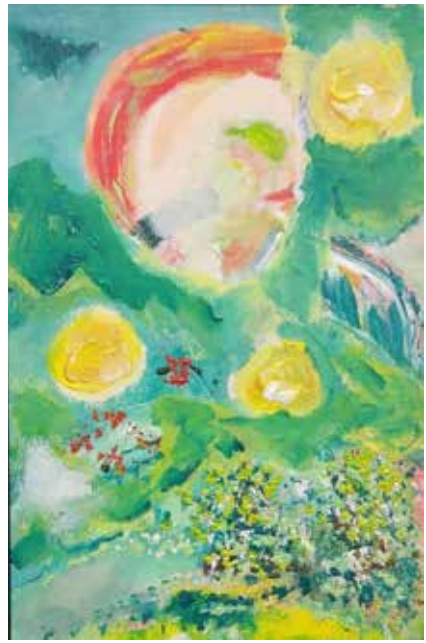


Figura 3 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.
Figura 4 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

de Cunha e Silva surja, por vezes, alusão formal a um instrumento musical de cordas, curiosamente, o pintor não se assume como violinista nem nomeia visualmente quaisquer outras referências musicais, como o fazem, por exemplo, Mark Chagall (1887-1985) figurativamente ou Kandinsky teoricamente (Kandinsky, 1970 e 1981).

Cunha e Silva abstrai-se do tema, da mesma forma que o abstratiza para tocar ou compor música, sem que para isso tenha de excluir por completo a narrativa como Kandinsky faz. As suas pinturas sendo apenas composição, não são composições. O tema base está permanentemente presente, nos vazios como nos cheios que se desenvolvem das formas. Os elementos pictóricos são pensados como sonoridades, com densidade, intensidade, tensões, ritmos e tempos diversos. Nas suas pinturas há campos vazios, pausas de silêncios, sempre apontados pela exuberância lumínica e aqui a mancha branca obedece aos mesmos pressupostos que vimos Kandinsky colocar. Como o silêncio para a música, nesses espaços a narrativa pulsa com fulgor para, no momento seguinte, irromper de novo com maior evidência, explicada de novo com outro ritmo, com outra altura ou densidade (comática, lumínica, textural).

Assim exercita singelas formas de arcanjas, flores, retratos, animais, sempre diálogos sonoros numa emoção fina, a que poderemos denominar por melodia, demonstrada por uma harmonia em ritmo leves, saltitantes, luminosos que facilmente encandeiam e confundem os timbres do tema. Portanto, e na generalidade, a pintura de A. Cunha e Silva tem uma grande intensidade da luz em variadíssimas tensões da cor. Não é uma luz que defina e modele o tema, como em George de La Tour (1593-1652). É uma luz que cega através da vibração, é espacialidade pura, é um momento de silêncio musical, é o momento onde o tema se revela no ouvinte.

Cunha e Silva traz à pintura a música. Música não tocada, mas que existe em permanência e tensão no seu cérebro. Cada vez mais assombrosa! Talvez daí a pintura que pinta se revele pela luz, mas quase com temor de se revelar... O violino foi o instrumento de eleição e treino, embora, em orquestra, este seja apenas uma parte que constrói a totalidade sonora.

Pinta como se a superfície da tela fosse o violino, dedilhando o pincel como arco, ora de fugida com toque rápido, ora tremente de emoção, ora definido e definitivo, curvo ou pontilhado, mas convicto, puro, límpido. O campo da tela é resplandecente, quase sem exceção, seja em brancos ou cores fortes, que deixa alargar para depois o invadir pelo tema, com uma tenacidade poética. Mas as suas figuras são fugidias como o som, trémulas ou assertivas, fundem-se nas atitudes com os fundos, hipotéticas paisagens, que bem podem ser as

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

experiências e as terras por onde passou e onde permaneceu exercendo a docência da música ou tendo a cargo a direção do Conservatório Música do Porto, da Academia de Música de Matosinhos, do Conservatório da Maia e do Conservatório da Covilhã. Antes, o Músico-Pintor tinha sido violinista promissor, membro da orquestra sinfónica do Porto, do Quarteto de Cordas do Porto e da Orquestra Gulbenkian.

Cunha e Silva criou sinergias com muitos artistas coevos o que o integrou de forma muito evidente nos processos, meios e movimentos da pintura do século XX. Estas parcerias e amizades, a sua sensibilidade e inteligência musicais, deram-lhe uma escola.

As palavras que se seguem, escritas pelo próprio em janeiro de 2020, em correspondência connosco, desvelam levemente o pensamento conceptual de Cunha e Silva:

> *... A pintura vai aparecendo ao ritmo de um tempo de espera. Vou fazendo desenhos sem destino que depois seguem um "setestrelo". Quando início uma série ela apresenta-se sempre esfomeada e trabalho muito rapidamente em tudo ao mesmo tempo (o esfomeado sou eu) executo na horizontal como se estivesse perante uma rotativa. Funciono por impulsos, sofro de hibernação e alimento-me de fôlego.*
> ...
> *Os meus trabalhos estão quase todos nas mãos de familiares ou amigos raramente vendo, gosto mais de dar.*

E as suas palavras também nos dão alguns indícios do seu processo operativo:

> *A minha pintura obedece quase sempre a impulsos temáticos, a jogos de presença/ausência ligados por uma linha condutora de expressão poética, talvez partindo de um ambiente surrealizante. Muitas vezes, a interioridade manifesta-se em dotar as imagens com elementos subtis, objectivos ou não, que suportam e sustentam o equilíbrio (????) da imagem concebida. Digamos que habitam no espaço/quadro em ritmos que me são próprios (generosos).*
> ...
> *Os meus primeiros trabalhos foram executados com tinta-da-China e pastel seco, a figuração não tinha rosto definido (anos 70).*

Estes primeiros trabalhos apresentam uma estrutura mais clássica, contida, onde se pode observar algumas influências da pintura impressionista francesa nomeadamente a de Paul Cézanne (1839-1906).

> *O II ciclo do meu trabalho (anos 80) foi executado a óleo sobre tela... são muito texturados porque também usava óleos em massa, uns batons que desapareceram do mercado. A influência que sofri nesta época tem a ver com a minha presença em*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.
Figura 6 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.

Trás-os-Montes... a volumetria das figuras está relacionada com as montanhas e a figuração aparece com rosto delineado e feminino.

...

O retrato a óleo de Óscar da Silva (1870-1958) (pianista e compositor, considerado o último dos grandes românticos portugueses e, simultaneamente, percursor da música moderna em Portugal, aderindo às novas correntes modernistas.) *está datado de 2004 e marca o meu interregno na pintura até 2019, retorno marcado pelo ciclo da série das «Arcanjas»*. (Figura 2, Figura 2 3 e Figura 4)

Parece-nos que é a partir deste interregno que a pintura de Cunha e Silva se emancipa e ilumina, o que se constata no *Ciclo das Arcanjas* de 2019, um conjunto de uma vintena de pinturas sobre mulheres-anjo.

António Cunha e Silva reside atualmente em Matosinhos onde sente reconhecimento e apoio para desenvolver uma dinâmica cultural diversificada. No entanto, a sua obra é pouco conhecida exteriormente.

Gosta de sentir a poética dos outros e das coisas do mundo e (des)escreve esse sentir. Desenvolve pesquisa sobre temas antropológicos, artísticos e históricos, tendo obras e textos publicados sobre muitos outros artistas e criadores, sejam criações singelas ou eruditas.

O pintor-músico Cunha e Silva é reservado, mas o músico-pintor Cunha e Silva deu-se intimamente com a sua Música à Pintura, consubstanciando picturalidade visual e picturalidade musical.

Referências

Carrá, Carlo, (1913). «The Painting of Sounds, Noises and Smells». In: DANCHEV, Alex (coord.), 2011. *100 Artist'Manifestos. From Futurists to the Stuckists*. Londres, Penguin Classics, pp 52-57. ISBN 978-0-141-19179-9

Ferrão, Nuno Sotto Mayor (s/d), *O Saudosismo na Música de Óscar da Silva (1870-1958)*, https://www.cronicasdoprofessorferrao.blogs.sapo.pt/39965.html

Itten, Johannes, (1970). *The Elements of Color: A Treatise on the Color System*. Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Company. ISBN 978-0442240387

Kandinsky, Wassily, (1952) 1982. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona, Editorial Labor, S. A.. ISBN 84-211-7293-X

Kandinsky, Wassily, (1970). *Point Ligne Plan. Pour une grammaire des forms*. Paris, Editions Denoel. ISBN (s ref.)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Fernanda Gassen em *foto-eventos*: banquetes e convescotes entre literatura e pintura

Fernanda Gassen in photo-events*: banquets and convescotesbetween literature and painting*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo submetido a 27 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em ArtesVisuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Cep 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ppgav@ufrgs.br

Resumo: O artigo trata de um trabalho da brasileira Fernanda Gassen. O convite é feito a um grupo, para pequeniques e convescotes. São os foto-eventos. A instigação à reunião é a oportunidade encontrada para realizar as séries, onde ela estabelece um exercício sobre o gesto performativo na fotografia, e uma reflexão sobre o lugar da refeição como reunião, partilha e comunhão. O objetivo é discorrer sobre as relações do meio fotográfico com o ex-voto como promessa, e atitudes de introversão e extroversão.

Palavras chave: ex-voto / gênero / melancolia / vaidade.

Abstract: *The goal of this article is focuses a work by a Brazilian artist Fernanda Gassen. An invitation is done to a group, to do outdoor gatherings, the photo-events. The instigation to the meeting is an opportunity found to do the series, which establishes an exercise on performer gestures in photography, and a reflection about the place of the meal as meeting, sharing and communion. The objective is to discuss the relationship between the photo medium with the ex-voto,as a promise, introversion and extroversion.*

Keywords: *ex-voto / genre / melancholy / vanity.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Fernanda Gassen nasceu no Rio Grande do Sul, Brasil. O trabalho, tema do presente artigo, foi desenvolvido para seu doutorado em Artes Visuais. As referências estão nas imagens pictóricas de pequeniques e banquetes encontrados na história da arte, na pintura moderna francesa do século XIX, com Manet e Monet, e terminando na área da literatura, como Baudelaire em *O Pintor de Vida Moderna* (Baudelaire, 2011) em um paralelo com a fotografia de Jeff Wall. Aspectos da modernidade, como a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o que resta, o jardim e seu cultivo, encontram um contraponto com a pausa para a refeção em conjunto, e a vaidade (Figura 1) refletida nas poses. O jardim torna-se uma extensão do atelier. O artista sai da pressão melancólica da criação no local privado e oxigena-se na convivência, em público e ao ar livre.Utiliza-se aqui de uma metodologia dialética, com intersecções e contatos entre as diferentes formas de expressão artística, e as condições que envolvem o proceesso de criação: o tempo da solidão e melancolia do atlier,o do recolhimento sofrido na criação literária, tendo como contrapontos necessários a extrovesão do compartilhamento e a vaidade dos encontros mundanos, traduzidos nos gestos performativo na fotografia.Uma busca pelo lugar onde a fotografia assumiria nos dias de hoje a função da pintura como crítica social da vida contemporânea, seguindo o pensamento de Thierry de Duve (de Duve, 2004), para quem a fotografia a substitui com mais eficiência nesta tarefa. Além disso, a fotografia representaria a possibilidade delogo cumprir uma promessa de felicidade estabelecida a priori pelo artista.

1. Os *foto-eventos*: melancolia x vaidade

A artista realizou dez *foto-eventos* seguindo certos princípios pré-estabelecidos, onde os trabalhos praticos se baseiam em Manet e Monet, com parâmetros específicos de pose, enquadramento e frontalidade da captação. Gassen segue uma metodologia em três etapas: a *mise-en-scène,* a *mise-en-place* e a *mise-en-cadre,* normas de procedimento, com a proposta de explorar as relações de convívio, o ócio dividido e a alimentação.

Neste tempo da minuciosa preparação, a pesquisa e a reflexão sobre esta série nos remete à solidão que enfrentamos nós, os artistas, no atelier, e o isolamento, comum àquele que se dedica à pesquisa, tanto o que escreve uma tese em artes visuais, como o escritor de ficção. Ora, as atividades da pintura e da escrita são introspectivas e melancólicas, com seus longos procedimentos de sobreposições de camadas temporais. Neste tempo convive-se constantemente com a possibilidade do fracasso e da perda iminente. As artes visuais em geral,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Fernanda Gassen: Convescote: barrancas de Belgrano. 2012 (80 x 80 cm). Fonte: acervo da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

fotografia em particular, tem um tempo de reflexão e projeto pré e pós realização, que se assemelham à tessitura de um capítulo de uma tese. Isso se reflete bem na fotografia dirigida, a de Gassen.

Tendo passado pela pintura, ela chega à fotografia. A pergunta que se põe aqui é sobre estas escolhas, para quem trabalha na intersecção entre dois meios, e sobre as diferentes fases no processo de construção: na pintura, embora melancólicos, os longos procedimentos poderiam ser vividos também como uma promessa de futura felicidade? Vou retomar aqui uma afirmação de Thierry de Duve em abismo, pois ele se refere a Jeff Wall e Stendhall. Ele lembra a frase de Stendhall : *O belo não é senão a promessa de felicidade*, que Baudelaire repercute. (Baudelaire, 2011). E pergunta o que significaria cumprir essa promessa de felicidade. Cumpri-la ou perpetua-la simplesmente como promessa? Lembro aqui a história de Sherazade em Mil e uma noites. Promessa de algo novo, de um estado de espírito diferente, depois de uma espera, uma latência? Ou a promessa de uma crítica mais eficiente da sociedade contemporânea?

A fotografia poderia decretar-nos livre dessa longa latênciada promessa, pela sua imediatez que se traduz em uma maneira mais eficiente de comunicar nossos pensamentos. Ou mesmo liberar de uma espera demorada como a da pintura. Hoje, não disporíamos mais deste tempo. A fotografia nos tornaria assim livre de uma promessa tão desesperante, melancólica porque aguardada em longos períodos de latência e de espera, sempre solitários? Os ensaios fotográficos de Gassen apontam para uma possível resposta.

Adorno (Adorno, 1992) já dizia que a arte é uma promessa de felicidade, mas uma promessa falsa, traidora. Uma entrevista de Jeff Wall publicada na revista Vanguard (Wall, 1983) trata da mesma questão: perguntado por Els Barents sobre certa contradição em suas fotos, que mostram um mal-estar, mas que retoma a iconografia de Manet, Jeff Wall responde:

> *A contradição que me interessa não é simples corrente artística, mas uma verdadeira cultura política. E já que sua política se fundamenta na possibilidade material de troca, a arte joga nisso um papel predominante. Isso porque oferece a idéia complexa de algo melhor. Perceber algo 'diferente' em arte é, como disse Stendhall, sentir uma promessa de felicidade.* (Wall,2003:35).

E entrevistador questiona: Mas em suas imagens, onde estão tão presentes a alienação e o mal-estar atual, elas assim mesmo prometem felicidade? A que Jeff Wall responde: *Eu sempre pensei em realizar imagens belas* (Wall, 2003:36).

Falar em troca, em desejo, significa falar de *ex-voto suscepto* e em mal-estar que se instala. O *ex-voto* surge na dificuldade. Ao contrério do que parece em Wall, e nos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ex-votos, não há este mal-estar nas imagens de Gassen. Quando pintora se converte em fotógrafa, retoma um programa iconográfico de Manet. Mas não no procedimento: estaria no longo tempo de latência e espera um motivo para que hoje os artistas escolhessem a fotografia?

Essa promessa de felicidade estaria, além desta imediatez do aparecimento da imagem, também no aspecto "possibilidade de reprodução" da fotografia, como aponta Thierry de Duve? A presença física do pigmento que testemunha a materialidade do ato pictórico não existe na fotografia. E já que ela é plana, demasiadamente sem corpo, de Duve diz que Jeff Wall acrescentaria seu ingrediente: uma transparência salvadora, que é a da caixa de luz, um quadro-janela, onde a textura da água relembra a onipresença do elemento líquido nos processos fotográficos anteriores à era digital. Morte da fotografia de prata, como a morte da pintura anunciada anos atrás(de Duve, 2004).

Voltando ao trabalho de Gassen: Diferentente de Wall, ela afirma que embora se influencie, infelizmente nunca teve a oportunidade de viajar para conhecer as obras destes artistas. Mas Gassem procura resgatar a idéia do jardim como extensão do atelier e da pintura, transformando os convescotes em algo absolutamente tátil. Piqueniques lembram sentar-se ao chão, sentir a grama com o corpo e as mãos, mesmo que alisando a toalha. Come-se também com as mãos, resgatando uma sensação háptica, talvez perdida. Eles são uma promessa de felicidade, pelo menos até o próximo mau tempo, em comparação com a melancolia de realizar um trabalho fechado em uma sala de atelier.

Manet é considerado o pintor da vida moderna. A artista se influenciou, como o fez Jeff Wall, que foi influenciado e a influencia. Influência é uma palavra que vem de *influenza*, a gripe espanhola, alguma coisa que se pega involuntariamente. Os modelos de Manet e Monet eram pessoas conhecidas dele, assim como os modelos de Gassen e provavelmeente de Jeff Wall. O quer haveria de moderno na pintura de Manet é que ela feita para uma audiência. O que acontece ali? É uma pintura de gente que posa para uma pintura. Assim como os *tableaux fotografiques*, os quadros de Gassen são uma fotografia de gente que posa para uma fotografia. Mas a pintura pertence a um mundo onde não se mede o tempo, um mundo sem impaciência onde a lentidão é uma aliada. Já na fotografia, há o tempo medido da pose, da exposição, e esse tempo é muito curto. Mesmo que em Gassen, como em Jeff Wall, esse tempo fotográfico seja estendido em atelier.

Procurei então pensar o trabalho da artista nessa óptica tendencialmente táctil, háptica, da nossa contemporaneidade, com base no que Deleuse(Deluse, 1997) considera a diferença entre visualidade háptica e a visualidade óptica. E o que seria essa visualidade háptica? A melhor forma de descrevê-la seria dizer que ela vê o mundo

como se lhe tocasse, isso é, muito de perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objeto, desmaterializando-o. Claro que isso tem a ver com a tecnologia, mas tem uma conexão evidente com o jardim que se transforma em obra de arte. Afinal, a ideia do pintor moderno, como Monet, também era a do cultivo e da posterior desmaterialização do jardim, deixando na pintura somente as cores.

Jeff Wall, conforme de Duve, já falara nisso quando usou uma expressão própria para se referir a um "universo aquoso" de uma superfície da fotografia, a chamada "liquid intelligence". Lembra o legado de Monet, que é a Land Art, as maneiras de mostrar o fugidio reflexo das águas, e da fuga renovadora ao jardim, buscando estas energias nos reflexos da superfície d'água. Entretanto, hoje a fotografia digital distanciou-se da água antes indispensável no processo de revelação. Não há mais líquidos, no máximo a tinta. Não se fala mais em revelação, mas em impressão de fotos. A consciência histórica do meio foi alterada, mas a fotografia ainda se refere, como motivo, à água, assim como ao jardim.

O fato é que vivemos uma era de profundas modificações. Na cultura digital, o humano e a vida natural estão sob questionamento, gerando novos tipos de sujeitos e de imagens, e a necessidade de uma crítica constante. A fotografia, com sua rapidez e possibilidade de multiplicação, responderia hoje este papel de crítica com mais eficiência que a pintura.

2. A pose e o jardim

Passemos agora para a pose, para o gesto performativo no jardim e para a relação do artista com a natureza, que se reflete no trabalho de Gassen. Em suas influências do século XIX, a artista aponta para a mudança de ponto de vista dos pintores (Gassen, 2016). Monet, por exemplo, criava um jardim com o olhar de artista. Era o lugar para onde ele fugia para renovar energias, e que se transformava também em motivo da pintura. Se os pintores impressionistas cultivavam com cuidado as flores, era para buscar um projeto da modernidade. Já Gassen e Wall buscam agora um projeto da pós-modernidade. Mas modernos e pós-modernos, pintores e fotógrafos, dividem a mesma ideia: a desmaterialização do jardim e da pose. O projeto do pintor impressionista era o de deixar somente o sentimento das cores na tela. O fotógrafo contemporâneo vai em busca de outro extremo: no limite do excesso da interpretação e da pose, procura a transparência total, e a transgressão das categorias de gênero, borrando fronteiras.

Michael Fried se refere a uma "antiteatralidade" na pose, que une Manet ao fotógrafo contemporâneo (Fried, 2007) até chegar no minimalismo, onde haveria um retorno da teatralidade, e as situações seriam construídas entre o espectador e o espaço. Mas os fotógrafos teriam substituidos, hoje, a questão do

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · Fernanda Gassen, *Convescote parque los Andes* 2012. Fotografia, 40 x 60 cm. Fonte: Arquivo da artista.

foco no olhar impressionista para falar de uma autonomia estética colocada em primeiro plano na prática artística. As rupturas sucessivas no seio da tradição moderna acabaria na fotografia, como marca da evolução, que se alimenta da tradição modernista. O gênero anterior da pintura impressionista, o cultivo do jardim, agora transforma-se em cultivo de atitudes performáticas, na pose.

3. Conclusão: a promessa cumprida, o *ex-voto suscepto*.

Voltemos à promessa de felicidade. O que é uma promessa? Um desejo. A promessa incluiria a sua plena realização? Para os impressionistas, suponho que a entrega da promessa seria uma pintura, com sua lenta latência, adquirida com a materialidade da acumulação dos pigmentos sobre a tela. Um *ex-voto* é uma promessa, um desejo que se cumpre com a realização de uma imagem material, que pode ser uma escultura, uma peça anatômica, ou mesmo uma cena pictórica. Um *ex-voto* é sempre *suscepto*, que significa a sequência do voto, da promessa, sua realização e materialização, com a oferta de um objeto. A promessa dos fotógrafos contemporâneos como Gassen (Figura 2), seria uma promessa desmaterializada, em ausência, e relacional como toda a imagem fotografica: sempre se referindo a algo. Esta ausência seria a imagem da promessa? A passagem, entretanto, continua aberta: a arte seria marcada pelo binômio pressão e oginenação. Pressão melancólica do atelier solitário, o desejo e a melancolia e o *ex-voto*. E oxigênio na convivência no jardim, o suscepto, a vaidade. Tanto em flores como em poses, materializada na pintura ou desmaterializada na fotografia, mas sempre a promessa de algo melhor.

Referências

Baudelaire, Charles(2011)*O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica. Trad.: JérômeDulfino e Thomas Tadeu. ISBN 9788575264867.

Green, David (org) (2007) *O que ha sido de lafotografía?* Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. ISBN 9788425221323.

Wall, Jeff (1983) *The site ofculture, contradictions, totalityand avant-garde*. Vanguard: Vancouver. ISBN: 9780802058560.

Wall, Jeff(2003) *Unidad y fragmentacionen Manet,* Ensayos y entrevistas. Salamanca: Centro de artes de Salamanca ISBN 9788416205103.

Adorno, W Theodor (1992) *Teoria Estética*. Madrid: TaurusEdiciones. ISBN: 978661202792.

Deleuse, G. e Guatari, F. (1997) O liso e o estriado. Em: *Mil Platôs*. Sã Paulo: edit. 34 ISBN 9786613195531.

Fried, Michael (2007)*Contrelathéâtralité*. Paris: Gallimard 2007. ISBN9782070775910.

De Duve, Thierry. (2004) *Jeff Wall: pintura y fotografia*.Em:*Laconfusión de los gêneros em fotografia*. Barcelona, Gustavo Gilli. ISBN 9788425215483.

Gassen, Fernanda(2016). *Banquetes e convescotes: traços da pintura e da fotografia na proposição de foto-eventos*. Porto Alegre: UFRGS. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Amélia Brandelli e a absorção e transformação do desenho: um diálogo com a vida das plantas em "inverno, quase inverno"

Amélia Brandelli and the absorption and transformation of drawing: a dialogue with plant life in "winter, almost winter"

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo trata da série de desenhos de 2019 de Amélia Brandelli,"Inverno, quase inverno", onde a artista brasileira propõe uma relação entre o olhar e o real, e a nobreza que vem sendo perdida pela natureza. Nos desenhos de plantas, ela estabelece um jogo de claro e escuro que banha as folhagens, e que parece análogo à placa sensível, mas que transforma-se quando manipulado no desenho. Ali o gesto da artista se traduz como uma tentativa de romper com o luto da imagem.

Palavras chave: desenho / espectro / luto / sombra.

Abstract: *This article deals with Amelia Brandelli's 2019 series of drawings, "Winter, almost winter", where the Brazilian artist proposes a relationship between the look and the real, and about the nobility that has been lost by nature. In these plant drawings, she establishes a play of light and dark that bathes the foliage, and which seems analogous to the behavior of a sensitive plate, but which becomes transformed when manipulated in the drawing. The artist's gesture translates as an attempt to break with the mourning of the image.*

Keywords: *drawing / spectrum / mourning / shadow.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Amélia Brandelli nasceu em Rio Grande, Brasil. Cursou o mestrado em Artes Visuais em Porto Alegre. A série que propomos abordar neste artigo foi realizada nos últimos dois anos, para uma exposição individual que foi denominada de "inverno, quase inverno" acontecida ao final do ano de 2019. Ali ela desenvolve uma relação de intimidade entre as plantas- o motivo principal do trabalho, e o desenho, meio privilegiado escolhido pela artista, em contraponto com alguns elementos como o tecido negro, as barras de madeira pintadas de grafite, que pontuam e lembram certa tridimensionalidade oculta no desenho. São trabalhos em um diálogo constante com os materiais, onde o objetivo não é o de representar a natureza, mas de encontrar nas plantas e folhas os movimentos análogos ao tempo de execução de um desenho: veios, ramificações, rizomas, movimentos de continuidade (Figura 1). A justaposição destes elementos na montagem da exposição permitiram uma relação com aquilo que Marcel Duchamp denominou de "coeficiente da arte" (Duchamp, 1987), ou seja, o resultado entre a intenção da artista e sua realização. O artigo se utiliza de uma metodologia dialética para falar sobre o luto no desenho, e as diferentes interpretações sobre as sombras, os amálgamas de luz e os espectros que se revelam sutilmente no trabalho desta artista.

1. Tempo e sombra no desenho

Em um fluxo, onde cada desenho tem um processo próprio, há, segundo a artista, uma aproximação tanto com as origens do trabalho, bem como a um retorno ao básico e essencial do meio como linguagem visual. Poderíamos dizer que a artista nos faz, em um primeiro momento, pensar sobre a atitude de estar diante de uma planta: um resgate às origens do desenvolvimento de observação no desenho nos pequenos detalhes, como no comportamento do crescimento lento e invisível de um ser vivo. Entretanto, mesmo que nos convide a entrar nesta selva ao lembrar da nobreza das plantas, da fronteira entre e o desenho o real, o que nos fascina como potência nesta série é algo de natureza mais profunda: são as relações estabelecidas entre luz e sombra, desejo e ausência e consequentemente entre vida e morte. A percepção das zonas escuras e densas de grafite nos fazem lembrar de nossas próprias sombras, transformando-os constantemente. Se a fotografia frequentemente é associada ao luto da perda, a ameaça de uma perda, a exuberância do desenho vem trazer a permanência.

Em sua atitude interrogativa de trabalhar estes elementos de luz e sombra como matéria e sujeito no desenho, a artista nos faz pensar sobre a analogia à placa sensível, uma tentativa de desconstruir o tempo do luto que se instaura no

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Quase inverno, quase*, grafite sobre papel, 168 x 168 cm (2019). Fonte: arquivo da artista.
Figura 2 · *Quase inverno, quase*, grafite sobre papel, 78 x 110 cm (2019). Fonte: arquivo da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

hiato aberto pelo processo fotográfico. Jean Lancri nos lembra que "fotografar é não ver, é não saber realmente o que se captura em uma foto no momento da tomada fotográfica" (Lancri, 2019: 68), um paradoxo apontado pelo autor ao se referir à fotografia analógica. Assim, criar , a partir da intenção da artista, corresponderia "não conhecer com exatidão o que se está criando" (Ibid: 68). A partir deste pressuposto o trabalho de Brandelli pode ser lido como um *work in progress* constante, como uma sombra que se mancharia até se transformar em uma profunda noite. Esta noite estaria localizada nas zonas de lonas pretas dos objetos tridimensionais que aparecem na montagem da exposição, nas barras de grafite negro justapostas ao desenho (Figura 2) e no inconsciente do observador. Mas retomaremos à sombra mais adiante, na conclusão deste artigo.

As variações do tempo tem também importância fundamental no processo artístico de Amélia Brandelli. O longo planejamento desta exposição, em contraste com certa incompletude nos desenhos, o zoom nos pequenos detalhes, a divisão em módulos, onde cada um deles funciona como uma obra própria e independente, ou então se encaixam alternadamente. Isso tudo, comparado com as grandes dimensões de algumas obras, são elementos que complementam um discurso onde as metáforas entre vida e morte, continuidade do visível e do invisível, e aparições espectrais se revelam. Os buracos negros remetem a lugares obscuros onde a memória se esvai. O jogo de claro e escuro dos desenhos, de aparecimentos/desaparecimentos, permite uma reflexão sobre os apagamentos da memória e os processos de absorção e transformação do desenho, análogo aos veios , ramificações, rizomas, movimentos de continuidade das plantas.

As estratégias desenvolvidas no atelier, com a confecção dos trabalhos em módulos e em forma de grade põe o observador diante de algo que Guilherme Dable, ao se referir ao trabalho da artista, classifica de algo "quase cinematográfico" (Dable, 2019), mas que funcionariam como *frames estendidos*. Se lembram do conceito de imagem-tempo de Deleuse (Deleuze, 2007), sobre a insubordinação do corpo ao movimento e sobre o *frame* enquanto dispositivo criador de uma suposta cristalização do tempo, para Dable, ao contrário, cada um dos desenhos desta série possui uma sugestão de história e um clima diferentes, mas que apresentam novas situações ao olhar. Bazin (1991:24), lembra do *frame* como elemento de memória para "salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes". Por tais tentativas de extensão, mesmo que por meio da fixação das imagens, seria possível encontrar no processo de desenho da artista uma forma de tempo diferente, estendida e construída no atelier, para vencer a corrente que nos arrasta ao esquecimento.

Nestes desenhos há, em paralelo, a preocupação de construção de um

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

arquivo sobre as diferentes superfícies, projeto que revela uma preocupação de espírito museológico da artista, e que obedece às finalidades de organização, pesquisa sobre o conhecimento do meio, e conservação. Alias, uma pergunta aparece em suspenso em seu processo: porque desenhar, se certamente morreremos um dia? O desenho surge aqui como um trabalho de luto, uma tentativa de pensar e de eternizar o momento do antes da nossa queda, aquele antes do fim. Mesmo comprimido por certas faixas que dividem o espaço, ou placas de granito preto que remetem à morte que nos ameaça, o desenho é encarado pela artista como uma maneira de estender a vida: um *work in progress* constante, para esquecer a inevitabilidade da morte.

2. Desejo e sombra

Bem sabemos que toda a criação artística tem, pela simbologia da sombra, a parte que é ligada ao desejo. Isto vem desde a Grécia antiga, como mito da origem da pintura, de Plínio, o Velho. Quando a jovem Dibutade envolve a sombra projetada de seu amante na parede, ela buscaria apreender uma ausência. De onde podemos dizer que trabalhar com arte significaria completar as lacunas deixadas pelo desejo. Parafraseando Lancri, na origem do desenho estaria subentendido o "desejo de dar uma forma ao desejo"(Lancri, 2019:22).

Marilena Chauí une desejo a ausência (Chaui, 1995), a privação e carência, o que vai nos levar a buscar algo fora de nós, algo que seja capaz de preencher o nosso vazio, a nossa falta. E eu poderia complementar: a nossa parte de sombra. Na psicanálise, o desejo também aparece como carência, na interpretação dos sonhos em Freud (Freud: 1985), em um movimento de busca da completude. Uma sombra, como protocolo de desenvolvimento de um processo de criação, como um projeto de uma exposição.

Desejo, ausência e sombra projetada são elementos que se aproximam no desenho, demarcando o terreno de nossa investigação sobre o trabalho da artista. Não poderia ser a vontade de complementar estas ausências que leva a artista a trabalhar? No lento processo do desenho iria se completando, passo a passo, estas lacunas. Jean Lancri lembra que Marcel Duchamp trouxe a metáfora do artista como "portador de sombra", (Lancri, 2019:15) em uma tarefa infinita de preencher lacunas, os artistas. Os amálgamas de luz e sombra do papel, o negro do grafite, brilhante, justaposto com o negro profundo do carvão, paradigmas da presença/ausência, perda/permanência, são intervenções que lembram a vida nas sombras, e a relação ambígua e complementar entre escuridão e iluminação. Uma analogia ao nosso pensamento e à clareza das ideias diante de certo obscurantismo? A artista lembra que há exuberância, e pode

haver vida inteligente nas plantas, ao contrário do que sempre se supôs. Em suas folhas e caules, estão traduzidas todas as variações de luz e sombra, raízes invisíveis de nosso pensamento.

Conclusão

Chegamos, então ao "coeficiente da arte", aquilo a que se refere Sandra Rey (Rey, 2019 ap. Lancri, 2019) nos comentários finais de de *A parte de Sombra na ultima obra de Marcel Duchamp,* livro que ela traduziu e escreveu o posfácio. Ela lembra que a diferença entre aquilo que o artista projetou realizar e o que ele realmente realizou seria este coeficiente, entre a intenção e realização. Este seria o elemento que o artista absolutamente não domina. Portanto, entre o que deseja e escapa, se complementaria o vazio, a sombra, com o olhar do espectador.

Nesta defasagem, neste descompasso entre projeto e trajeto, estaria o mistério que arriscamos a localizar, o chamado *coeficiente da arte* da série em questão, um buraco negro, projeção da sombra do observador. Ou seja, a nossa paradoxal sombra, ou nossa parte sombria do desejo.

Referências

Deleuse, Gilles (2007) *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense. ISBN 9789898566

Bazin, A(1991): *O cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense. ISBN 851122033

Dable, Guilherme (2019). Texto crítico sobre a exposição da artista. Não publicado

Chauí, Marilena(1995). *Laços do desejo.* São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 8571640882

Lancri, Jean (2019) *A parte de sombra na última obra de Duchamp*. Trad.: Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS. ISBN 9788538604754

Freud, Sigmund(1985). *A interpretação dos sonhos.* São Paulo: Companhia das Letras ISBN978853932218

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Elementos Psicodelizantes en la Obra de Vicente Ameztoy

Psychedelizing Elements in the Work of Vicente Ameztoy

EDURNE MENDIA REZOLA*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, pintora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (FBBAAEHU). UPV - Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, BI, Espanha. E-mail: mendiaedurne@gmail.com

Resumen: Este texto surge a partir de una investigación en la que se examinaron la experiencia psicodélica y manifestaciones artísticas ligadas a este tipo de vivencia visionaria. Para constatar algunos recursos visuales, formales y temáticos, recurrimos a un análisis de la obra del singular pintor Vicente Ameztoy (1943-2001) y principalmente a su último trabajo, el ciclo decorativo que realizó para la ermita de Remelluri.

Palabras clave: Pintura / psicodélico / extrañeza / sagrado / profano.

Abstract: *This text arises from an investigation in which the psychedelic experience and artistic manifestations linked to this type of visionary experience were examined. To verify some visual, formal and thematic resources, we turn to an analysis of the work of the singular painter Vicente Ameztoy (1943-2001) and mainly to his latest work, the decorative cycle he made for a hermitage in Remelluri.*

Keywords: *Painting / psychedelic / strangeness / sacred / profane.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El origen de este texto y el interés por este pintor surgen a partir de una investigación sobre analogías entre la experiencia psicodélica y ciertos procesos creativos. Siendo Vicente Ameztoy (1943-2001) un artista que creemos que utiliza en sus cuadros valores y recursos asociables a la experiencia psicodélica, nos permite ofrecer una visión local de este fenómeno (nació y desarrolló la mayor parte de su obra en el País Vasco) y además poner en valor la obra de este singular artista, relativamente poco conocido y que se mantuvo al margen de los círculos expositivos. Se trata de un pintor difícil de clasificar, capaz de manejar fuentes dispares sin ningún tipo de complejo. Quizás si hay un rasgo común que se repite a lo largo de toda su obra, ese sería la sensación de extrañeza.

1. Extrañezas en la obra de Ameztoy

En primer lugar destacaríamos las extrañezas de carácter espacio temporal. En el prólogo al catálogo de *Karne & Klorofila*, una exposición que recopiló el trabajo de Ameztoy de 1976 a 1990, Vicente Molina Foix remarcaba la extraterritorialidad y la extratemporalidad de su obra (Molina & Ameztoy, 1990), y cómo alteraba el tratamiento del espacio y el tiempo, con el objetivo de generar una realidad singular.

En la cuestión del espacio, Molina Foix destacaba el uso que Ameztoy hacía del paisaje. No solo como fondo para sus figuras, sino que la interacción entre ambos tenía una intensidad por la que llegaban a fundirse uno con otro.

Por otra parte estarían la extrañezas paradójicas, que se engloban bajo el termino *tabolismo*, una palabra a la que se ha recurrido en diferentes textos para describir su obra. Este término alude al modo en que dos elementos contrapuestos de una contradicción se unen por una especie de hilo invisible (Molina & Ameztoy, 1990). Según explicó el propio pintor, el *tabolismo* es agrio y dulce al mismo tiempo, suave y áspero. Algo que en principio parece bello pero al mismo tiempo puede ser hiriente (Arteleku, 1990). En ese sentido, uno de los aspectos más valorables de su obra quizá sea lo indefinible que es.

Las extrañezas étnico-familiares son asimismo un tema recurrente en su obra. La pintura de Ameztoy plantea, desde la relación del ser humano con el paisaje, un interrogante sobre lo identitario. Hay multitud de referencias a lo "vasco" desde diferentes ópticas, que pueden ir desde la extrañeza, lo delirante, lo irónico, o el respeto hacia a la naturaleza a la que pertenece. También su familia aparece a menudo a lo largo de su obra, así como la gente próxima a ese mundo rural y también los utensilios, atuendos y labores que lo caracterizan.

Otro tema presente en el trabajo de Ameztoy son las extrañezas rituales

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ligadas a la espiritualidad, bien observada desde el prisma del ritual vasco, bien entendida como mística, sobre todo en su trabajo final, el santoral de Remelluri. En sus escritos en *Karne & Klorofila*, por ejemplo, el pintor se lamenta de la pérdida del sentido religioso natural de nuestros antepasados como fruto de la imposición católica (Molina & Ameztoy, 1990).

Finalmente destacaríamos las extrañezas que hemos definido como ambientales. Podría decirse que sus cuadros aparecen rodeados de una especie aureola de quietud y ensueño. Algunos elementos que los envuelven son la fina lluvia, el verdor de la vegetación, la transparencia o la luminosidad. Situadas en esta atmósfera, sus figuras parecen levitar y generan una sensación de ingravidez (Artium, 2010).

2. Aspectos psicodélicos en la Ermita De Nuestra Señora De Remelluri

Una vez situada la obra del pintor dentro de este marco, hemos querido analizar los elementos psicodelizantes en los cuadros del ciclo decorativo que realizó entre 1994 y 2001 en la ermita de Nuestra Señora de Remelluri, en Labastida (Álaba) y que constituye la última obra de Ameztoy.

Esta parte de la Rioja Alavesa es una zona con un paisaje completamente diferente al que él acostumbraba a pintar. Este paisaje tiene por sí mismo cierta componente mística, de hecho fue una zona utilizada por anacoretas y eremitas, un lugar de aislamiento (Ameztoy, 2000). El propio pintor comentaba, en una entrevista, que pasó numerosas noches en cuevas de esa zona de Toloño, con algo de queso, pan, vino y nueces, prácticamente como un eremita (Merino, 2000). Calificó la experiencia como gratificante, pero también como un trabajo de desesperación.

El paisaje del cuadro del paraíso (Figura 1) es un lugar real situado en el valle de Valdegovía, que a Ameztoy le pareció ideal para representar y situar el segundo anterior al pecado original. Representa el momento en el que este se perderá por ceder a la tentación que, según el relato bíblico nos dice, Eva provocó. En él vemos como juega con la atemporalidad. "Eva ofrece a Adán una amanita muscaria y en el momento que éste accede a comer de ella, el reloj digital marcará el primer segundo" (Ameztoy, 2000:23). Se sitúa por tanto en la antesala de lo que él llama "la gran debacle" que es fruto de la acción de un dios "implacable, envidioso y negativo".

Los demás elementos del cuadro ofrecen distintas lecturas que quedan en manos del espectador. Una gran pantalla evoca la omnipresencia del gran hermano y el dios vigilante, o tal vez una ironía con respecto a la frivolidad del espectador que permanece impasible viendo la hecatombe que se aproxima a través de una pantalla, como si de un *reality show* se tratara.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Vicente Ameztoy, *Paraíso*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 142 x 213 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

También el personaje del mono podría interpretarse como una nota irónica, una referencia al evolucionismo. En una entrevista incluida en el archivo de vídeo para la exposición *Etxe-ondotik* (2013), Ameztoy es preguntado al respecto y comenta cómo varias ideas del cuadro provienen de un punto de vista infantil, con lo que relaciona el mono: "El mono era algo que surgió en el cuadro desde el principio, como un observador que iba viendo cómo se iba haciendo el cuadro (Amasa Villabona Udala, 2012).

Hay varios elementos un tanto "heréticos" en el cuadro, como la representación humana de Dios a través del color carne. También la representación andrógina de Adán y Eva o la sustitución de la manzana prohibida por una Amanita Muscaria. Uno de los más llamativos es el mono humanizado, que con traje, es testigo de lo que ocurre. También hay una pantalla, otro elemento que temporalmente no se corresponde y además ofrece la lectura de la tecnología omnipresente a la que nos hemos referido. Otras "herejías" presentes son la representación del paraíso a través de un paisaje real, y a juicio de Golvano, una posible alusión a "paraísos artificiales que las diversas drogas han contribuido a activar imaginariamente" (Golvano en Ameztoy, 2000:30).

De cara a enumerar los principales aspectos psicodélicos del conjunto de la obra que engloban esta representación del paraíso y los cuadros de los seis santos, el primero y más evidente sería la vertiente espiritual, y a la vez, la ruptura de la dualidad sagrado-profano. La disolución de esta frontera deja que lo espiritual penetre en la realidad cotidiana. Ameztoy, en cualquier caso, ya había tocado algunos aspectos religiosos en sus pinturas, como la historia de Adán y Eva (Figura 2 y Figura 3).

Además de lo sagrado-profano, otra dualidad que se disipa de manera obvia es la referencia a lo real o lo imaginario. El santoral de Remelluri implica una tradición de historias propia, pero a la vez aparecen las historias del pintor. Cada uno de los santos se representa a través de personas cercanas al pintor, como pueden ser su hija (Figura 4), personas pertenecientes a la bodega o incluso su autorretrato para encarnar la figura de San Vicente (Figura 5).

Otro aspecto psicodélico muy presente es el de la mirada infantil, a través de la cual busca sensaciones relacionadas con lo religioso en su pasado. También en una entrevista que le hizo el periodista Hasier Etxeberria comenta este aspecto, a raíz de la pregunta sobre el cuadro del paraíso: "El cuadro del paraíso es una elucubración a partir de ideas que vienen de la infancia, yo creo, porque el paraíso... a mí por lo menos en vida no se me ha cruzado en el camino. Puede considerarse algo mítico, pero para realizarlo tienes que acudir a ideas infantiles prácticamente" (Ameztoy en Amasa Villabona Udala, 2012).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

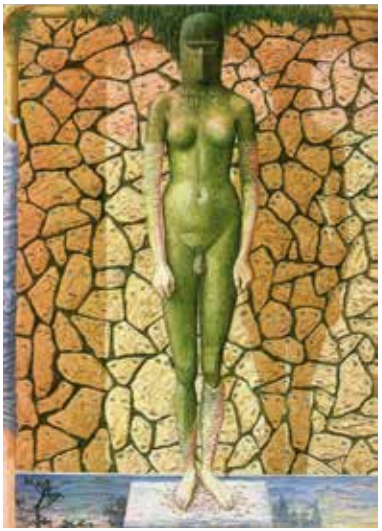








Figura 2 · Vicente Ameztoy, *Eva-Adán*,1987. Acuarela sobre papel. 113 x 70 cm. Colección particular. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo
Figura 3 · Vicente Ameztoy, *Eva-Adán*,1987. Acuarela sobre papel. 113 x 70 cm. Colección particular. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo
Figura 4 · Vicente Ameztoy, *Santa Eulalia*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo
Figura 5 · Vicente Ameztoy, *Santa Eulalia*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 256 x 186 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

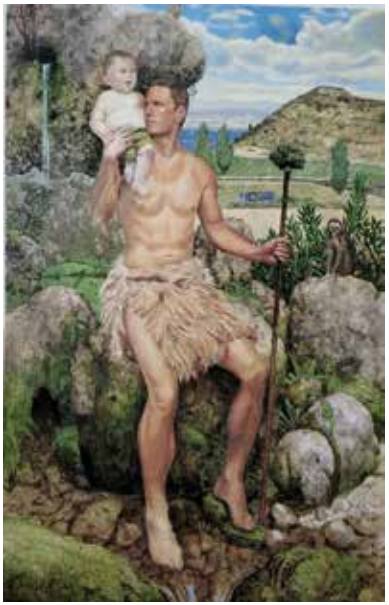




Figura 6 · Vicente Ameztoy, *San Cristóbal*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

Figura 7 · Vicente Ameztoy, *San Esteban*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo



Figura 8 · Vicente Ameztoy, *San Ginés*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

Ameztoy decía del paisaje de Remelluri y las implicaciones que este tiene en sus cuadros, que es "un lugar para cambiar la mirada y todo lo que eso significa" (2000:14). Las alteraciones en la mirada y el cambio en la forma de ver son ideas recurrentes cuando se habla de los cambios en la percepción producidos por la experiencia psicodélica.

Ameztoy usa también el recurso de la atemporalidad de modo consciente. Los santos aparecen descalzos para desposeerlos de temporalidad; aunque considera, además, que el pie descalzo confiere cierta emoción. También evitó ropajes que pudieran identificarse con una época concreta de la historia, o al contrario, usa sincronías que producen extrañeza o aportan un toque de humor (Figura 6 y Figura 7).

Asimismo encontramos multitud de desviaciones retóricas. Alguno ejemplos que se pueden nombrar serían: la sustitución de la manzana por una amanita (un tropo), la sustitución parcial de la vegetación y las puertas por la silueta del cuerpo de San Vicente (inperpenetración) (Figura 5), la comparación o acoplamiento presente entre la careta de San Ginés y la cabeza azul (Figura 8), o varios tropos proyectados, como el humano en el diácono San Esteban (Figura 7)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

o el espantapájaros en el comediante San Ginés (Figura 8). Aunque como figura sea más sutil, también se proyecta continuamente lo profano en lo sagrado y viceversa, interrelacionando continuamente lo material y lo inefable, la realidad y la fantasía.

Otros recursos que hemos relacionado con la psicodelia y que podemos encontrar ejemplificados en este trabajo serían la animalidad y las hibridaciones, siendo el mono del paraíso el ejemplo más evidente, aunque en todos los cuadros hay presencia de animales con cierta carga simbólica.

El mundo microscópico y la inmersión en el reino vegetal son también indudables y ya se ha mencionado por el protagonismo que tiene el tratamiento del paisaje en toda la obra de Ameztoy. Lo mismo ocurre con lo alucinatorio o aquello que no cabe dentro de la percepción de una realidad convencional.

Conclusión

Las historias de las vidas de los santos tienen de por sí un componente delirante que Ameztoy trae a los cuadros, y a los que ayudan multitud de elementos como pueden ser la pantalla en el paraíso, un pez que nada en el aire, un camión de reparto en un cuadro religioso o todo ese aire irreal que hemos citado una y otra vez y de alguna manera incomoda a la vista y a sus conexiones con las realidades asumidas.

Hasta ahora, la primera y única exposición antológica dedicada a este artista tuvo lugar en San Sebastián en 1990 y fue concebida como una recopilación de sus obras más significativas de las décadas de 1970 y 1980. Aunque ha sido un pintor respetado por la crítica del País Vasco, Ameztoy ha sido un gran desconocido fuera de su tierra, y a día de hoy no está representado en ninguna de las colecciones públicas españolas (Alzuri, Atxaga, Golvano, Sarrionandia, & Viar, 2019).

Afortunadamente, el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha organizado una exposición (del 17-10-2019 al 26-01-2020) que presenta por primera vez en la capital española una visión de conjunto de la trayectoria artística de Ameztoy y que ayudará a dar a conocer su obra en general y particularmente este proyecto final, el santoral y paraíso de Remelluri, siendo una excelente ejemplificación de valores psicodélicos, tanto por su vertiente más espiritual (por el contenido de los cuadros y la trasgresión casi mística de la dualidad sagrado-profano) como por el uso de elementos desviantes que desafían nuestra idea de realidad y los recursos estéticos que logran sintonizar lo delirante y lo popular .

Referencias

Alzuri, M., Atxaga, B., Golvano, F., Sarrionandia, J., & Viar, J. (2019). *Ameztoy*. Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Amasa-Villabona Udala . (2012). *Vicente Ameztoy Villabonan* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 3 de enero de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=ZwOK6d9AEAc

Ameztoy, V. (2000). *Eliztarrak-Mundutarrak/ Sagrado-Profano*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturunea y Arteleku.

Artium. (2010*). DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación*. Recuperado el 3 de enero de 2020, de Vicente Ameztoy. Obra: http://catalogo.artium.org/artistas/vicente-ameztoy/obra

Merino, J. L. (2000). *Pintar la serie de Remelluri ha sido un trabajo de desesperación*. El País. Recuperado el 3 de enero de 2020, de https://elpais.com/diario/2000/10/15/paisvasco/971638814_850215.html

Molina, V., & Ameztoy, V. (1990). *Karne & Klorofila*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes

Curiosity and unquietness: the bridge between dictatorship and freedom in the work of João Nunes

ELIANA PENEDOS-SANTIAGO* & NUNO DUARTE MARTINS**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: ID+ / Universidade do Porto. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4000-421 Porto, Portugal. E-mail: elianapenedossantiago@gmail.com

**Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: IPCA/ID+. Vila Frescaínha S. Martinho, 4750-810 Barcelos, Portugal. E-mail: nmartins@ipca.pt

Resumo: Este artigo decorre da análise da vida e obra do designer João Nunes que se desenrolou a partir de uma entrevista realizada na primeira pessoa, em Serra de Arga, em janeiro de 2019. Procuramos encontrar pontos transversais entre a sua obra e o contexto social e político da sua formação pessoal e profissional e em que medida a sua experiência como designer no exército, durante um regime de ditadura e a sua formação académica num período pós revolução se refletem na personalidade ativista e socialmente responsável que conhecemos hoje.

Palavras chave: João Nunes / Design Activism / Craft Design / História de Vida.

Abstract: *This article stems from the analysis of the life and work of the designer João Nunes developed out of an interview conducted at his home and studio in Serra de Arga, in January 2019. We aim to find cross points between his work and the social and political context of his personal and professional background and to what extent his experience as a designer in the army, during a period of dictatorship and his academic graduation in a post revolution period, do reflect the activist and socially responsible personality we know today.*

Keywords: *João Nunes / Design Activism / Craft Design / Life Story.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

João Nunes nasceu em 1951, em Vila Nova de Gaia. A descoberta do tira-linhas, do afiar da mina do lápis ou da destreza da passagem de um desenho a tinta da china deu-se muito cedo no atelier do seu pai, o arquitecto Tavares Nunes.

Iniciou a sua atividade profissional como fotógrafo e artista gráfico em Angola, realizando alguns trabalhos de índole política para o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), contrariando então a posição política do regime. Regressado a Portugal em 1976, estudou Design Gráfico na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Fundou dois estúdios na área das artes gráficas, em 1978 e em 1983. Em 1989 criou um estúdio próprio, onde passou a desenvolver a sua atividade profissional, na área do design de comunicação. Na década de noventa, idealizou e produziu a comunicação visual do Teatro Nacional S. João. Foi professor convidado na Universidade de Aveiro de 2004-2017 onde desenvolveu projetos que ligam o craft+design, a natureza, e a identidade portuguesa.

A investigação e o projecto, dimensão crítica e social, sempre revestiram o seu trabalho de sentido ético e pedagógico, desenvolvendo, com as Aldeias de Xisto, um importante trabalho no âmbito do design social. João Nunes abriu as portas do design desenhando novos caminhos que permitem aceder às vontades, e aos preconceitos, e a novas e melhores formas de fazer. Aproximar as comunidades e recuperar heranças culturais de inestimável valor. Investigador atento e experimentador nato, adaptou-se ao seu contexto sem nunca abandonar a dissonância, a irreverência e a experimentação (Bártolo, 2016).

Neste artigo, é analisado um conjunto de trabalhos produzidos durante o período em que o autor colaborou com o Departamento de Comunicação do Exército em Angola como designer gráfico como um ponto de partida, os primeiros passos na materialização de uma inquietude através do design. A oposição de João Nunes à Ditadura portuguesa que o levaria a colaborar, durante a guerra colonial, com o Departamento de Informação e Propaganda do MPLA, a sua experiência como aluno do curso de Artes Gráficas na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1976, são alguns dos fatores que nos ajudam a compreender a dimensão crítica e social que sempre revestiram o trabalho do autor ao longo de quase cinco décadas.

Recorrendo ao método de entrevista (Quivy & Campenhoudt, 2008), realizada ao autor na manhã do dia 29 de janeiro de 2019, em Serra de Arga, e ao método de observação direta (Banks & Zeitlyn, 2015) tivemos oportunidade de conhecer a passagem de João Nunes pela Escola de Belas Artes do Porto: conhecer e contactar com algumas peças gráficas fruto da sua experiência como designer durante a guerra colonial, enquanto cumpria o serviço militar; terminando com a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

partilha do Projecto ÍRIS DARGA, a concretização de um lugar criativo, dedicado ao Craft Design. Neste processo, foram fotografados materiais gráficos e maquetes de trabalho do autor, permitindo a criação de ferramentas de auxílio à memória (Tinkler, 2013) e uma melhor documentação da investigação em curso.

A presente análise está integrada num estudo que visa a inscrição e legitimação do conhecimento individual e experiência de um grupo de artistas, professores e investigadores, licenciados pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, nos anos sessenta e setenta, coincidente com o período pré e pós da revolução social e política de 25 de Abril de 1974.

1. João Nunes: fotógrafo e artista gráfico do exército em Angola no cumprimento do serviço militar

João Nunes iniciou a sua atividade profissional como fotógrafo e artista gráfico em Angola, no exército e enquanto cumpria o serviço militar. Ao abrigo do serviço militar obrigatório o autor é expedido para Luanda no início dos anos 70 onde viria a integrar o Departamento de Comunicação e de Foto-Cine do Exército. O Destacamento de Fotografia e Cinema da Região Militar de Angola era um posto avançado ao nível da produção e transmissão audiovisual (Bártolo, 2016). Nele, colaboraram importantes figuras da história da comunicação portuguesa. João Nunes esteve ligado ao design e à produção gráfica, desenvolvendo cartazes, ações de propaganda, desde a conceção, processo gráfico e fotográfico, até à impressão.

João Nunes auto refere-se, neste período, como um "agente duplo" que atuava em ambas as margens do eixo político, mas ideologicamente ao lado do MPLA. Mantendo sempre uma posição firme contra a Ditadura portuguesa, colaborou diversas vezes com o Departamento de Informação e Propaganda do MPLA. (Figura 1 e Figura 2).

O Departamento de Comunicação e de Foto-Cine do Exército estava ligado ao comando chefe das forças armadas. No setor de design, fotografia e impressão trabalhavam cerca de sete pessoas com coordenação estratégica de um General e de um Coronel, que não eram operativos gráficos. João Nunes considera esta experiência como uma grande oportunidade de formação profissional, contudo confessa ter tido grandes dificuldades na gestão da veia política, procurando sempre nas suas ferramentas como designer, caminhos para as vozes da liberdade. (Figura 3, Figura 4 e Figura5).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



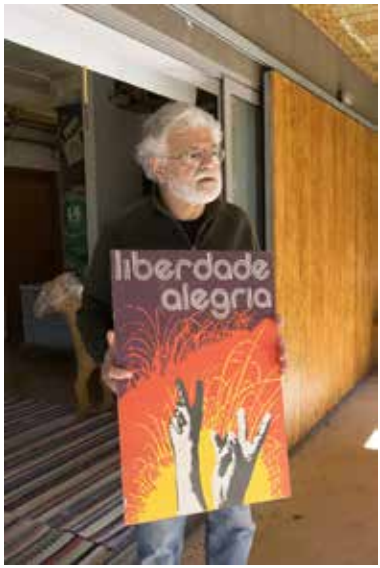




Figura 1 · João Nunes com a maqueta do cartaz de 1974 para o MPLA "O Povo no Poder" e a "Vitória é Certa" desenvolvida pelo autor no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.
Figura 2 · Maqueta do cartaz de 1974 para o MPLA "LO MPLA EYOVO LIOCILI" e "LO MPLA OWIÑI KU SOMA" nas línguas Tchokwe e Umbundo. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.
Figura 3 · João Nunes com a maqueta do cartaz de "Liberdade Alegria" desenvolvida pelo autor, no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Maqueta do cartaz de "Unir Construir" desenvolvida por João Nunes, no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.
Figura 5 · O autor com a maqueta do cartaz de "Unir Construir" e Susana Barreto em Serra de Arga. Fonte: própria.

2. Aluno do primeiro curso de Artes Gráficas na ESBAP: 1976 o ano das grandes mudanças sociais e políticas

Aluno ao abrigo da lei militar, João Nunes regressou a Portugal em 1976, ano em que ingressou no ano inaugural da licenciatura em Design de Comunicação - Arte Gráfica na Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Segundo João Nunes, quando ingressou na ESBAP em 1976, o curso de design dava os primeiros passos. Sem grande equipamento, com professores que migravam do curso de pintura, escultura e arquitetura, o autor refere o seu descontentamento e desilusão ao perceber que a presença do design era muito pontual.

A escola vivia neste período uma fase de grande turbulência e sucessivas transformações. Diferentes facções políticas com múltiplas assembleias gerais, tudo se discutia, tudo se questionava: a escola, o sistema de ensino, os professores...

O percurso de João Nunes como aluno é particular. Dado o seu estatuto militar, foi-lhe permitido integrar um regime especial que permitia as avaliações por exame (trimestrais) sem exigência de cumprimento dos períodos letivos obrigatórios. Segundo o autor, este modelo transformou a sua frequência do curso de Design numa experiência interpessoal com as diferentes individualidades da época, como Calvet de Magalhães, José Rodrigues, Dario Alves, João Machado, Amândio Silva ou Álvaro Lapa, longe da relação professor/aluno.

A grande abrangência intelectual e a formação ampla e transversal destes professores ajudaram João Nunes a definir e estruturar a personalidade que conhecemos hoje.

3. O ciclo do design gráfico dá lugar ao ciclo da natureza

João Nunes considera que a partir do momento em que deixou o atelier no Porto, fechou o ciclo do design de comunicação e entrou no ciclo do conhecimento da natureza (Nunes, 2019). É sua intenção hoje, ligar o design ao ciclo da natureza e às tecnologias tradicionais, como por exemplo a madeira e o ferro. Vive neste momento no local onde há trinta anos reunia com os amigos e "carregava baterias".

Foi intenção do autor, abrir portas e assim permitir o contacto e a aproximação de curiosos com o entorno da sua esfera pessoal e aí experimentarem ferramentas adequadas à produção de uma série de peças em ferro e madeira. João Nunes iniciou esta experiência com atividades em família usando a técnica do *papier maché*. Abriu as portas de sua casa como alojamento local para famílias nacionais e estrangeiras, convida pais e filhos a participarem nas oficinas convertendo estes momentos numa espécie de laboratório de investigação.

Lança temas relacionados com a natureza, como a ornitologia, transportando-os por meio destas experiências, para uma memória citadina. João Nunes

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 6 · Publicação AgriCultura Lusitana 2015, Aldeias do Xisto. Arquivo João Nunes.
Fonte: própria.

manifesta o seu interesse pelas questões ambientais ligadas à questão do fazer. É importante para o autor olhar para uma árvore, retirar um pedaço dessa árvore e perceber que uma parte deste elemento da natureza será preservado no objeto.

Docente, investigador, curador, e designer gráfico, João Nunes promoveu, ao longo da sua carreira, uma forte ligação entre o design e o artesanato. O caminho percorrido entre o DESIGN87 (Design Artesanal) e as Aldeias do Xisto (Figura 6), (projeto no qual se integra o Craft Design e o pensamento multidisciplinar, ambos fundamentais ao desenvolvimento do interior do país) permitiram que João Nunes crescesse como designer intervencionista, estratégico e ambientalista.

Para o autor, o design não esgota a sua área de atuação. Bom design é o design de grande humildade. Design com responsabilidade social, design activismo, design relacional ou design estratégico assentam na humildade, receptividade e respeito pelo conhecimento de todos os profissionais envolvidos. (Nunes, 2016).

Numa visita a Amesterdão, na década de 80, tomou contacto com a forma como os holandeses pensavam o Craft Design. Em Cerveira o artesanato foi sempre significativo. Inspirado por esta visita, organizou em 1985, e em cerca de dois meses juntamente com José Rodrigues, uma exposição/concurso

intitulada "Vila Nova de Cerveira: Design Artesanal". Composta por um júri e personalidades ligadas à etnologia como Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, abriu-se assim o caminho de ligação entre o desenho, o projeto, o saber fazer e as tecnologias. Uma mais valia em termos económicos e em termos de relacionamento e estabilidade entre as pessoas.

Mais tarde, em 2012, num congresso sobre Craft Design no Porto, tomou contacto com a associação ADXTUR e consequentemente com as Aldeias do Xisto. Os três últimos projetos que desenvolveu, a partir de então, em colaboração com esta entidade, deram a João Nunes a oportunidade de pensar as ligações entre o saber fazer manual, a área do projeto e o design. Água Musa, L4Craft, Agricultura Lusitana, foram apresentados no mês de dezembro de 2018 em Lisboa, num seminário que permitiu a reflexão sobre o futuro das Aldeias do Xisto integrando o Craft Design e o pensamento multidisciplinar, ambos fundamentais ao desenvolvimento do interior do país.

Conclusão

Segundo o próprio João Nunes, um privilegiado no que toca às suas origens familiares, fonte de literacia cultural e artística que guardará para a vida, foi desde cedo compreendido, estimulado e apoiado na construção e orientação do pensamento e posteriormente no caminho percorrido.

O inconformismo e a vontade de contribuir para um mundo melhor, desenhado de acordo com ideologias de forte cariz humano, por meio de relações sociais e culturais, são o combustível desta chama ativista que move o autor desde muito cedo.

Encontrou no design não apenas uma voz mas também uma poderosa ferramenta de (re)construção social e cultural. Para o João Nunes o design não esgota a sua área de atuação, e a humildade é a chave do "bom design".

Estar atento e receptivo, observar e ouvir as necessidades do mundo são o segredo da vitalidade artística do autor. João Nunes não se vê como um tradutor, procura antes interpretar a mensagem na esperança de que essa voz possa estimular, dinamizar e criar novos pensamentos.

Designer intervencionista, estratégico e ambientalista, como se auto intitula, faz tanto pelo mundo como pela sua arte, numa relação de reciprocidade, esclarecendo a sociedade sobre a importância de uma força ideológica que neste caso em particular se difunde pelo design.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Banks, M., & Zeitlyn, D. (2015). "Visual Methods in Social Research." SAGE Publications.

Barreto, S; Lima, C.; Penedos, E. (2019) Conversa com João Nunes, 29 de Janeiro.

Bártolo, José & Barbosa, Helena (2016). "Coleção Designers Portugueses: João Nunes". Matosinhos: Cardume Editores. nº9 pp. 9-25.Prossner, Jon 1998, *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers.* Falmer Press, London.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (2008). "Manual de Investigação em Ciências Sociais." Lisboa: Gradiva.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A *Cidade dos Piratas*: o reflexo de uma sociedade

City of Pirates: *the reflection of a society*

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil / Portugal, animadora, investigadora, professora, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: Este artigo apresenta a longa-metragem em animação, A Cidade dos Piratas, o reflexo de uma sociedade (2018), do brasileiro Otto Guerra, como um resultado de um conjunto misto de dados de uma sociedade - políticos, económicos, culturais e sociais. Algumas situações particulares e coletivas são apresentadas, assim como estas são representadas na obra. Nesse sentido, as análises foram feitas segundo os estudos de Jean Duvignaud, e através de informações do autor através de entrevistas, diretas e de comunicação social.

Palavras chave: Cinema de animação / Animação brasileira / Otto Guerra / Sociologia da arte / normas de citação.

Abstract: *This article presents the animated feature film City of Pirates, the reflection of society (2018), by Brazilian Otto Guerra, as a result of a mixed set of data from a society - political, economic, cultural and social. Some particular and collective situations are presented as they are represented in the work. In this sense, the analyses were made according to the studies of Jean Duvignaud, and through the author's information through interviews, direct and social communication..*

Keywords: *Animation cinema / Brazilian animation / Otto Guerra / Sociology of art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Este artigo analisa como um a imagem animada e a sua narrativa audiovisual são capazes de representar, diversos níveis de informação de uma sociedade. A obra analisada é a longa-metragem *A Cidade dos Piratas* (2018), de Otto Guerra.

Cineasta de animação, Guerra é referência no Brasil, tendo fundado aos 22 anos de idade a sua produtora *Otto Desenhos Animados,* em 1978. Resistiu a todas as intemperes económicas e políticas que o cinema brasileiro sofreu ao longo do tempo, lançando a sua primeira longa-metragem em desenho animado em 1994, *Rocky & Hudson: Os caubóis gays*. Além de apresentar um tema "polémico", o filme foi lançado após a extinção da Embrafilmes (pelo então presidente, Fernando Collor de Mello). Empresa de economia mista, tinha o controlo estatal e era a responsável pelo fomento do cinema nacional. Portanto, o lançamento de uma longa-metragem, em animação e com temática LGBT, indubitavelmente foi um sinal de resistência.

Durante os seus mais de 40 anos de trabalho, Guerra lançou diversas curtas, e mais outras duas longas-metragens. Sempre com temas bem particulares, e com estética e narrativas *underground*, declaradamente influenciada por Robert Crumb e Gilbert Shelton (Daehn, 2019).

A *Cidade dos Piratas* foi vencedora dos prémios de *Melhor Roteiro* e de *Direção*, no *Festival de Cinema de Vitória* (2018), recebeu *Menção Honrosa* no *46º Festival de Cinema de Gramado*, e de *Melhor Filme* no *Múmia 2018*. Internacionalmente, foi reconhecido como o *Melhor Filme* no *Anima Latina* (Argentina), no *Cinanima 2019* (Portugal), e no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano 2019* (Cuba), além de receber *Menção Honrosa* do *Júri de Estudantes* do *Ojo Loco - Festival de Cinéma Ibérique & Latino Américan* (França).

O filme intercala imagem animada e real, de entrevistas de Laerte Coutinho, conhecida cartunista brasileira, falando sobre a sua decisão em assumir a sua personalidade feminina. A obra não apresenta um caráter documental somente pelo tema. Tal foco dramático já seria grande fonte de informações e reflexões a serem desenvolvidas. Porém, o filme fornece ao espetador mais quatro eixos narrativos.

As histórias do filme se desenvolvem através de factos da vida de Laerte, com suas personagens de banda desenhada (*Piratas do Tietê*), factos da produção do filme e da doença de Guerra, juntamente com a história de uma eleição — cujo candidato vencedor é um indivíduo branco e homofóbico. Qualquer semelhança não foi mera coincidência. É uma obra meta-linguística e de contexto social. As tramas apresentadas são aspetos da sociedade brasileira, onde assuntos de toda ordem são abordados, criando uma dinâmica e uma "anarquia

narrativa" (Daehn, 2019), palavras de Laerte (que colaborou no guião), característica típica das suas bandas desenhadas.

1. A Cidade dos Piratas ou Uma mesclagem de narrativas, em animação

Na ideia inicial do filme, seria uma história sobre os *Os Piratas do Tietê* (1983), de Laerte, banda desenhada publicada na revista *Chiclete com Banana* (Teixeira, 2018). Na história, depois de cinco séculos de arrendamento da área da cidade de São Paulo aos "Bandeirantes" (nome dado aos grupos de desbravadores do território colonial), esta deveria ser devolvida aos índios e aos piratas, que fizeram o negócio.

Porém, como toda produção audiovisual, e particularmente a animada brasileira que atravessa inúmeras dificuldades, a de Guerra não foi diferente. Com a primeira versão do guião de 2003, a obra atravessou 15 anos, até o seu lançamento. Durante esse período, não só ocorreram mudanças políticas radicais no Brasil, como também nas vidas do próprio realizador e da cartunista. Pois, após assumir-se de outro género, Laerte passou a criticar e renegar o comportamento machista de suas personagens. Nesse intervalo, Guerra foi diagnosticado com cancro "de cólon, com fígado, pulmão e cérebro afetados" (Daehn, 2019), tendo passando por cirurgia e quimioterapia.

Portanto, o filme sofreu e foi o resultado dessas metamorfoses, assimilando esses aspetos: personagens rejeitadas em crise (os piratas), personagem travestida (Hugo/Muriel), além do próprio Otto Guerra — seu tratamento médico e as crises da produção. A questão transgénero de Laerte, passou a ser o centro propulsor da narrativa, e não mais a trama da BD, que se manteve presente juntamente com parte da perseguição a Fernando Pessoa, o poeta português que na BD recita seus versos, e é considerado "boiola" ("fresco"/*gay*) pelos piratas.

Os contextos sociais e políticos também somaram-se à história. A própria questão de assunção de género diverso do de nascença, chamou tal aspeto à baila. Pois, depois de alguns anos de uma visão mais igualitária em relação às minorias, as diretrizes governamentais mudaram radicalmente. Portanto, um candidato à presidência (Azevedo, também personagem de Laerte), homofóbico, inseguro e que guarda escondidos botijas de ódio, foi integrado a esse imbróglio narrativo.

E qual o melhor meio para representar todo esse conjunto de coisas, um universo confuso, mas nada desconexo? A Animação.

O uso do desenho animado como técnica de representação foi indiscutivelmente necessário e coerente. Necessário pois, era preciso representar situações muito díspares entre si: personagens de BD, factos passados, imagens e sonhos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Cena em que Guerra (o realizador), em um bar, partilha a ação com as personagens de *Piratas do Tietê*, de Laerte. Fonte: Divulgação.
Figura 2 · *Still* de *Novela* (1992) curta-metragem de Guerra, que satiriza as novelas brasileiras. Fonte: Otto Desenhos Animados.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Original de *Rocky & Hudson: Os caubóis gays* (1994), longa-metragem de Guerra que satiriza o "machismo gaucho". Fonte: Otto Desenhos Animados.

das personagens. Guerra pode desfrutar de toda a liberdade de se colocar numa mesa de bar, e beber com o Pirata e seu crocodilo (Figura 1), sem qualquer entrave de pedido de licença com a prefeitura, ou com dificuldades de criação de personagem tridimensional — se este fosse feito em 3D, real ou virtual –, que teria que manter conexão com a personagem bidimensional original. A coerência também se apresenta pela sua estética caricatural, presente tanto na obra de Laerte como na cinematografia de Guerra — como em *Novela* (1992) (Figura 2) e *Rocky & Hudson: Os caubóis gays* (1994) (Figura 3). Uma vez que os eixos principais da narrativa tratam de personagens de BD e de factos biográficos de um cartunista, o desenho animado é também a estética mais coerente dessas representações.

Vale destacar que os primeiros desenhos animados, se originaram em trabalhos de cartunistas de jornal, como Émile Cohl (1857-1938), Winsor McCay (1869-1934). Portanto há também uma coerência histórica.

Mesmo quando a longa se utiliza de imagem real de entrevistas, estas resultam na valorização da imagem desenhada, uma vez que deixam claro a diferença de emprego de ambas. A real, mostra Laerte, a personalidade. A imagem animada mostra todo o resto: as suas histórias, a sua sociedade, as suas crises, o seu imaginário criativo, e o de seu amigo (o próprio Guerra). E com toda a liberdade e acidez que possibilitam algumas linhas sobre papel.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Algumas Chaves Sobre o Reflexo Social

Como a obra de Guerra carrega um contexto sócio-político fundamental, os estudos de Jean Duvignaud (1921-2007) apresentam elementos úteis à sua análise.

Duvignaud propõe alguns "conceitos operatórios" (1970: 36) para a análise sociológica da arte, um deles é o "drama", ou

> *conjunto dos comportamentos, emoções, atitudes, ideologias, ações, criações que ao nível do indivíduo criador, cristalizam a sociedade inteira e engajam a génese da obra na engrenagem das formas contraditórias que compõem a vida coletiva* (1970: 36-37).

É onde se encontram

> *comportamentos reunidos em um todo em movimento, um processo que oferece os aspectos de uma exteriorização real, no decurso da qual desempenhamos um papel, lutamos contra um obstáculo, renunciamos, somos vencedores ou vencidos: é no interior deste esquema que as significações humanas* [...]*, assumem a sua validade* (Duvignaud, 1970: 36).

Através dos vários dramas que o filme apresenta, é possível perceber a dinâmica das relações e os contextos político-sócio-económicos. A obra resulta num instantâneo alargado da produção de si mesma, registando por metalinguagem, seus problemas de realização, juntamente com os de seus criadores.

Outros "conceitos operatórios" propostos por Duvignaud, "anomia" e "atipismo", também servem à análise. O primeiro "designa o conjunto das festas de desagregamentos, resultando da mudança da estrutura social, [...]" (1970: 45). Devido a modificações de estruturas sociais ou coletivas, seja por dinamismo interno, guerras ou afrontamentos, formas estabelecidas são quebradas sem que outras tenham sido erguidas.

> *A vida psíquica individual ou coletiva, [...] não pode mais encontrar a sua expressão e o seu desenvolvimento no contexto de uma sociedade em vias de dissolução, acha o seu caminho para o imaginário e a invenção das formas* (Duvignaud, 1970: 45).

O filme de Guerra representa perfeitamente este momento de rutura da estrutura brasileira. Um determinado *modus operandi* da sociedade não foi plenamente enraizado, enquanto outro já se apresenta, além de toda essa situação estar inserida em um macro contexto de interesses.

O "atipismo" conceito oposto ao anterior, também é pertinente, sendo "o mais limitado, encontra[ando] sentido em sociedades com sistema de valores únicos, homogéneos" (Duvignaud, 1970: 46). Quando ao indivíduo atípico "lhe é impossível integrar-se nos estereótipos comuns, [...], no ideal cultural que

define a personalidade de base [...]" (1970: 47), este escapa de alguma forma — pela arte, como no caso de Laerte. Que se manteve "obscura", *atípica* por muito tempo, pois a sociedade brasileira é "padronizada".

Mas, a Arte "impõe uma reposição em questão das relações humanas, [...] geradora de relações inéditas e de reagrupamentos não-realizados" (1970: 48). Pode-se considerar tal afirmação como uma descrição atemporal, sobre o filme de Guerra, em que é possível identificar como atitude estética, uma "oposição ética à experiência cultural tradicional de uma sociedade e aos valores estabelecidos que ela criou" (Duvignaud, 1970: 70). Guerra expôs outras relações, conectando personagens, histórias reais e ficcionais, criando além de um simples desenho animado.

Conclusão

Como dizia Antônio Carlos Jobim (1927-1994): "O Brasil não é para principiantes" (Silva, 2014). Obra representativa da sociedade brasileira, *A Cidade dos Piratas* é quase um enigma para ser decifrado por iniciados na "brasilidade".

Ela reflete pragmaticamente a complexidade do país, misturando concomitantemente elementos históricos, sociais, económicos, políticos e culturais. Apresenta realidade e ficção, crítica e reflexão. É o mais importante filme de Otto Guerra não somente pelo seu momento de vida — o filme representa a vitória pela própria vida –, mas também pelo facto de ser amplo o seu foco, integrando problemas e questões reais e atuais, de forma a criar um caos — situação real do país, refletida na forma do guião, onde "o mote é não ter mote" (Guerra apud Daehn, 2019). "Essa realidade atropelou mesmo a história, e como eu ia morrer mesmo, eu resolvi fazer o filme que eu queria fazer. Essa mistura tem a ver com 'chutar o pau-da-barraca'" (Guerra, 2019).

Como identifica Duvignaud, é através de atitudes estéticas, que se procura "criar 'sociedade", onde através delas, "o imaginário cumpre a sua missão existencial na trama da vida social" (1970: 55).

Definitivamente a obra de Guerra é complexa, sendo difícil mesmo para os brasileiros compreender profundamente o que lhes é ofertado no ecrã. Porém, é exatamente essa complexidade que lhe garante uma caraterística única dentro da cinematografia, real e animada.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

A Cidade dos Piratas (2018). Realização: Otto Guerra. Brasil: Otto Desenhos Animados. Digital, 80 min.

Daehn, Ricardo (2019 Nov 11) "Animação 'A cidade dos piratas' imprime perspectivas e valores de Laerte" *Correio Brasiliense/ Diversão e Arte*. [Consult. 2019-12-05] Disponível em URL: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/11/10/interna_diversao_arte,804952/animacao-a-cidade-dos-piratas-imprime-perspectivas-e-valores-de-laer.shtml

Duvignaud, Jean (1970) *Sociolagia da Arte*. Traduzido do francês por Antônio Teles. São Paulo: Companhia Editor Forense.

Guerra, Otto (2019) Entrevista concedida à autora em arquivo de áudio (m4a, 11:12 min) em 19 dez 2019.

Silva, Deonísio da (2014). "De Onde Vem As Palavras". Lexicon Editora Digital Ltda. ISBN-10: 8583000042.

Teixeira, Paulo César (2018 Jun 08) "O rei da animação: Otto Guerra finaliza novo longa e lança autobiografia" *Jornal do Comércio*. [Consult. 2019-12-05] Disponível em URL: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2018/06/630939-o-rei-da-animacao-otto-guerra-finaliza-novo-longa-e-lanca-autobiografia.html

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resistência às garras da ditadura e do naturalismo dos Escultores José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes da ESBAL '60-'64

Resistance against the dictatorship and naturalism claws by Sculptors José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes at ESBAL '60-'64

ELISABETE OLIVEIRA*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Pintora, Professora, Investigadora e Formadora de Professores-Investigadores em Educação Visual/Artes Visuais.

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

Resumo: Investigamos obras de três Escultores que viveram contextos asfixiantes da liberdade de expressão, ditadura reflectida na imposição do naturalismo; e mesmo se truncada a vida, chegaram ao pluralismo estético, sofrendo consequências da sua audácia, desde a ESBAL '60-'64: José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes. Concluímos que urge fazer justiça às obras relevantes de uma tal resiliência, divulgando esse património cultural artístico, incluindo Arte Pública em escolas

Palavras chave: ESBAL '60-'64 / Escultura Resiliente / Naturalismo / Pluralismo Estético.

Abstract: *This research is about the work by three Sculptors that lived contexts of freedom of expression choking, a dictatorship reflected in naturalism imposition; and although their lives could be truncated, they reached aesthetic pluralism, undergoing their audacity consequences, since ESBAL '60-'64: José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes. As a conclusion: it is urgent to make justice to the relevant art works of such a resiliency, spreading this atistic cultural patrimony, including Public Art in schools.*

Keywords: *Aesthetic Pluralism / Art / ESBAL '60-'64 / Naturalism / Resilient Sculpture.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução — Contexto e Metodologia

Há artistas que viveram contextos asfixiantes da liberdade de expressão, ditadura reflectida na imposição do naturalismo; e mesmo se truncada a vida, chegaram ao pluralismo estético (conceito Richter, K. 2001), sofrendo consequências da sua audácia.

Portugal vivia desde '61, lutas académicas, com perseguições, prisões e mobilização para a Guerra Colonial (ou o exílio).

Imperava a mentalidade/dinâmica «do país da não inscrição, onde nada acontece: por inércia e medo interiorizado que a ditadura fomentou; o espaço público manteve-se reduzido, a iniciativa individual e colectiva, praticamente inexistentes» (Gil, J. 2007).

Sendo «cultura - o lugar onde se discute o sentido de tudo quanto somos capazes de fazer: não é a resposta, é a questão», verificava-se que os intelectuais portugueses se dividiam entre considerarem o regime uma prisão (minoria militante com informação internacional), aceitável (minoria liberal) ou modelar (pela Europa vs. União Soviética, na Guerra Fria). (Lourenço, E. 2016)

Quanto à ESBAL, neste contexto:

A Reforma de 1957 (Regulamentação de Lei de 1950) reconhecera a Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL), como Escola Superior (ESBAL); a Arquitectura autonomizar-se-ia em 1979; e a integração em Faculdade de Belas Artes na Universidade de Lisboa (FBAUL) seria em 1991: 7 áreas - Pintura; Escultura; Design de Comunicação; Design de Equipamento; Arte Multimédia; Ciências da Arte e do Património; e Desenho.

Em 1960, a ESBAL era repressiva para os estudantes, sem espaços nem direito a reunião, em Crise Académica desde a Pró-Associação (1963 - 1º Boletim) até ao Associativismo. Um piquenique no Pátio da Cisterna, contestatário da falta de Cantina mas pacífico, foi vigiado por polícia de metralhadora do alto do terraço (ao qual só se acederia por 2014) e motivou que, pela primeira vez, víssemos o Director, Arquitecto Paulino Montez, vir à Escola... mas só para ordenar o encerramento à hora de almoço; e a vinda de jeeps que levaram estudantes presos por um dia, para o Forte de Caxias.

Destacamos, de FFMS (2016): a partida de Unidades Armadas para Angola, em declarada instabilidade territorial (1960), quando o Conselho de Segurança ONU criticava a repressão da população angolana pelas forças portuguesas (1961); e em 19 de Dezembro, era assassinado o Pintor J. Dias Coelho. De abertura, talvez só seja de acentuar a II Expo de Artes Plásticas na FIL promovida pela F. Gulbenkian.

Criado provisoriamente o Secretariado Nacional dos Estudantes no ISECF

e marcado o Dia do Estudante para Fev.º, é logo proibido em 23 Fev.º, desencadeando-se a Crise a 24, com carga policial sobre os Estudantes na Cidade Universitária–Lisboa, O Professor Lindley Cintra seria ferido à bastonada por apoiar os estudantes. Sucederam-se lutos e greves estudantis desde 6 de Abril, com greve aos exames desde 11 Jun., devida à suspensão das Direcções AE em todas as Universidades — finda em Junho '61 pela violência do Regime; e sendo emitida uma Carta aberta ao corpo docente por uma Comissão de Apoio aos Estudantes ESBAL presos. (Costa, J. 2016)

A 21 de Junho, é feita a incorporação dos Estudantes em Lisboa e Coimbra, para combate na Guerra Colonial (1961-1974): É assim que, em 1962, é forçado a truncar o curso de Escultura no final do 2º Ano, para vir a morrer em combate, no terrível aquartelamento de Zemba, o primeiro dos três Escultores cuja obra investigamos e damos a VER, para memória futura, actores da transição de mentalidade desde a ESBAL '60-'64, cuja visibilidade consideramos aquém justiça:

— José Alberto Pereira ('41, Lisboa - 2 Dez. '64, Zemba-Angola) (JAP)

Sobre a Guerra Colonial, segundo Rocha de Sousa (mobilizado em Angola), «(...) nada disso se transcreve para a sociedade dos media, ou retoma perante a comunidade o peso de um dos acontecimentos mais relevantes da história contemporânea do país». (Sousa, R. 1999). Foram 800 000 combatentes, 8 831 mortos, 30 000 feridos evacuados, 14 000 deficientes físicos, 140 000 neuróticos, 100 000 doentes (Brandão, J. 2015); 100 000 desertores e refractários (Pimentel, I. 2014); e 1.5 milhões Portugueses emigraram para a Europa, 650000 retornados (Barreto, A. 2002).

Abordamos também duas Escultoras que, pela independência dos cânones impostos, viram a sua progressão de curso injustamente prejudicada: só a primeira vive, tendo a segunda falecido aos 49 anos:

— Lourdes Serralha ('38, S. Martinho das Amoreiras, Odemira -) (LS)

— Luísa Constantina (Ataíde) Costa Gomes (1941, S. Miguel-Açores - 1990, S. Miguel) (LCCG).

Segundo Rancière & Al. (2011) sobre 'a inteligência colectiva da emancipação', «As distensões e rupturas podem ser causadas por intervalos e interrupções, quando a máquina que faz funcionar o tempo da dominação é bloqueada pelos que estão encarregues de a fazer funcionar (universidade; multidão na rua), mudando as relações de força e a configuração do que é perceptível e pensável, do possível.» Entender-se-á por este caminho, a fresta de mudança/inovação penosamente conseguida na ESBAL onde a nossa investigação apurou que foram determinantes a acção de professores novos e a interacção entre colegas na ESBAL e nos Movimentos Estudantis:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

— Não foi fácil, como no caso c. 1965, reportado pela Pintora Fátima Ventura: em Pintura, o Professor Rocha de Sousa propusera um exercício de escalas de cor em suporte de madeira prensada. O Director passou por lá após a aula e, julgando tratar-se de pintura abstracta, mandou retirar as tábuas; quando os alunos regressaram, não as encontraram: tinham sido queimadas!

Sobre a metodologia prosseguida nesta investigação, trata-se de um estudo de caso, descritivo, com levantamento das obras dos três Escultores - da própria. LS; e com acesso aos arquivos das famílias de JAP e LCCG — apresentadas com rigorosa selecção.

1. José Alberto Pereira

Após um domínio técnico figurativo depurado, ainda no 2º Ano de Escultura da ESBAL, do que é testemunho a sua escultura de LCCG em 1962 (Figura 01), é mobilizado nesse ano. Mas continua exercitando a mão e experimentando técnicas como mostram a máscara de barro cozido (Figura 02), muito ligada ao seu gosto pelas figuras sensuais de templos budistas (Templo Konarak, S. XIII) e pela elegância das formas egípcias; e o desenho delicado, dinâmico e de raízes ancestrais, do touro, em película fotográfica (Figura 03) — ambos dados à colega de curso Lourdes Serralha.

Desde o destacamento para Angola, Verão 1963, até Dezembro '64, luta pela sobrevivência física, espiritual e artística, alimentando a esperança — tão ameaçada –, de regresso ao curso ESBAL, continuando a treinar o desenho e a responder às necessidades de obra plástica de toda a ordem — do cenário de teatro ao projecto de igreja ou de piscina (e aprende a nadar); ou à pintura - da Ceia no Refeitório do aquartelamento e em restaurantes locais -; e estuda por apontamentos de aulas... (Pereira, J. - 1962-64).

Na criação plástica possível, evoluiu para uma mestiçagem com a envolvente, como em "Cubata", num restaurante local ou na redondez das estátuas do Monumento aos Mortos do Batalhão, Vila Henrique de Carvalho/Saurimo. (Figura 04)

No Memorial em Belém, inscreveram-no como 'FUR': Furriel. Só 27 anos de luta depois, a ESBAL como Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa — FBAUL, e o grau de oficial para Pintores/Escultores, foram reconhecidos.

Escreveu-nos: «Fiz hoje à tarde / uma coisa que me fez esquecer do mundo / estatueta de madeira, representa um chinês de grandes bigodes e barbas, tem uma mão ao peito e outra metida na manga oposta, dei-lhe depois uma patine com fumo de cigarro, ficou com um ar antigo / foi bastante apreciado o que me deu uma certa satisfação. Ao fazê-lo senti-me por momentos, transportado aos tempos antigos. / As minhas 'obras de arte', ainda não pararam, cheguei àquela altura em que não

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

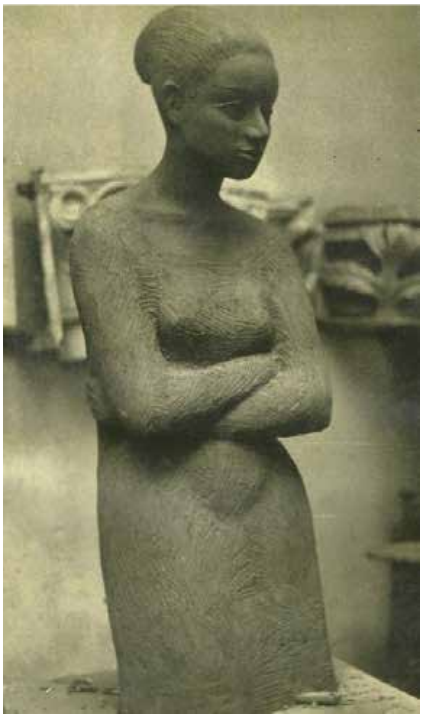




Figura 1 · José Alberto Pereira. Escultura de Modelo Vivo, na ESBAL. 2º Ano. 1962: Luísa Constantina Costa Gomes. Barro. Alt: 99 cm. Esta escultura formada em gesso foi oferecida a JAP pelo Mestre Martins Correia, sendo o original destruído para reaproveitamento do barro na aula: JAP patinou-a em bronze, exemplar da Colecção de Mário Rui Pereira, seu Irmão. Foto: JAP (Arquivo JAP, de Mário Rui Pereira). Agradece-se a "Convocarte 5" - FBAUL, a autorização de republicação desta Figura.
Figura 2 · José Alberto Pereira. Máscara. Barro, 18.7 x 10 x 0.4 cm. 1962. Oferta de JAP a Lourdes Serralha, desde 2020 integra a Colecção de Mário Rui Pereira. Foto: Elisabete Oliveira.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · José Alberto Pereira. Desenho, 5 x 5 cm, em película fotográfica; pormenor de assinatura. 13/5/963. Colecção de Lourdes Serralha. Digitalização de fotocópia do Arquivo de Lourdes Serralha.
Figura 4 · José Alberto Pereira. "Monumento aos Mortos do Batalhão de Caçadores Nº 451", Vila Henrique de Carvalho/Saurimo. Altura das Esculturas: c. 100 cm; altura do pináculo (truncado na foto): c. 300 cm. 1964.08.16. Foto de Correspondência de JAP, Arquivo da própria; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

consigo andar à vontade pois toda a gente sabe que sei fazer bonecos, para a olhar para mim, o que não faz muito sentido com o meu feitio /vou fazer um monumento aos mortos do Batalhão. (...)»

O ponto de chegada que a escassa vida lhe permitiu, em Angola, cremos que foi a sua Arte Pública monumental, explorando a mestiçagem: humanizando o tema - Homenagem aos Mortos do Batalhão -, com uma voluptuosidade curvilínea africana.

Do destacamento na Zemba, (Garcia, M. 2016), a dias da granada final, ficou-nos o desenho de um candeeiro de lata a petróleo e a mensagem em papel aéreo, no limite das condições de viver, quanto mais de criar!... «(...) Ponho-lhe um papel em cima do vidro e com a falta de ar, vai-se apagando, faz pena ver como ele se apaga, a aflição da chamazinha a lutar com a falta de ar, parece alguém a morrer e que não quer morrer». (Pereira, J. 1962 - Novº. 1964)

2. Lourdes Serralha

Desde a adolescência buscando eliminar o supérfluo, criou obras de sobriedade, numa figuração esguia de grande pureza formal.

Concebeu figuras ou grupos de simplificada figuração, explorando temáticas reflexivas sobre a condição da mulher - diríamos que desarmada -, como em 'A Patetinha', aqui não representada, ou em 'As Condenadas' (Figura 05).

Sendo Mestres do curso dos três Escultores abordados, António Duarte, Joaquim Correia, João Fragoso, Martins Correia, António Paiva e Helder Baptista, se estes dois davam liberdade maior, teve de procurou encontrar um caminho próprio liberta especialmente da influência de Martins Correia. Obstáculo maior, o cânone naturalista, preconizado por Carlos Pereira, de Anatomia...

Na Tese do Curso Geral de Escultura em 1964, "Idade Matinal" (Figura 06), situamo-la entre a expressão espiritual e elevação do anjo gótico e um Arp de redondez verticalizada: desafio ao cânone anatómico... 12 valores!... Por esta audácia de não ter mudado a sua proposta para a submeter ao cânone, impossibilitada de ir directamente ao 5º Aº Complementar (o que exigiria 14+ valores), só lhe teria acesso e o completaria em '75-'76. Prosseguiu 36 anos de Ensino, criativamente intervindo em arte pública nas escolas dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, especialmente no Barreiro, como em 'Planetário' (Figura 07); e desenvolvendo as capacidades expressivas dos alunos em Projectos de educação estética visual.

Não se alinhou numa continuidade ou carreira. Num excerto dos seus escritos auto-reflexivos inéditos, em «Ela e os seus 'eus'», diz: «(...) Estarei eu a fazer com que ela (a morte) através das minhas múltiplas personagens se perca e atrase? Mas se eu nem sequer tenho medo dela! (...) Logo que o momento passa todas as circunstâncias foram alteradas. O tempo não é como o Eco e o que foi já era o que nos fica é o sonho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 5 · Lourdes Serralha. "As Condenadas" - Escultura na ESBAL. 1963. Barro. Altura: 47 cm: foi formada em gesso com 155 cm de altura pela Escultora. Foto do Arquivo de Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.
Figura 6 · Lourdes Serralha. "Idade Matinal" - Tese do Curso Geral de Escultura da ESBAL 1964. Gesso patinado. Altura: 190 cm. Colecção da Escultora. Pormernor a que faltam os pés e a base. Foto: Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.
Figura 7 · Lourdes Serralha. Arte Pública - "Planetário" - Painel da esquerda - "Ida à Lua": Instalação de globo e pintura em madeira; colado ao separador do Refeitório na Escola dos 2º/3º Ciclos Álvaro Velho, Barreiro. 70 x 70 cm. 1974-75. Concepção do Projecto interdisciplinar (Educação Visual Geografia e Ciências da Natureza): Director Roque Prata. Painéis à direita: 'Continentes' e 'Raças Humanas' (total: 210 x 70 cm). Contraposto a esta abordagem-macro, estava anexado um microscópio para a exploração micro (de bactérias), com lamelas renovadas semanalmente pelos alunos. Este painel foi destruído pela intervenção recente da Parque Escolar. Foto: Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.

do que poderia ter sido. Fico a aguardar o dia em que, talvez, venha a saber as respostas (...) (Férias do Verão de 1968).»

Um seu desenho de 2016, cabeça de jovem, volume despojado, a traço firme e tão delicado — quase transparente -, que não suportaria aqui reprodução, deixa-nos ver quanto potencial continua silenciado...

3. Luísa Constantina Costa Gomes

Altamente classificada na ESBAL, e com raízes no vulcânico basáltico dos Açores, na Tese '64 esculpiu um Emigrante em blocos, intencionado à Doca de Ponta. Delgada, na sua Ilha natal de S. Miguel.

— Revelou-nos o Filho que a teria impressionado fortemente a emigração do tempo da erupção do vulcão dos Capelinhos, anos atrás. Esta afronta aos cânones foi sancionada com o escândalo maior da nota 10! A maqueta foi guardada pelo Mestre Martins Correia no seu atelier do Pavilhão dos Escultores e do Formador Faiunça em Belém, perdendo-se no incêndio deste em 1973.

Licenciada e com o curso de Ciências Pedagógicas, leccionou em Ponta Delgada (1965-1967) e em Macau (1972-1974), concluindo depois o Curso Complementar de Escultura da ESBAL. Aí veio a leccionar Escultura em '83 e foi Agregada por unanimidade em '86.

Este terá sido um dos seus períodos criativos mais fecundos. Expôs colectiva e individualmente nos Açores, Madeira, Lisboa, EUA (N. York, Washimgton...), até ao Porto em 1990, ano da sua morte. Criou obra pública para Instituições de S. Miguel - Ponta Delgada; Pico; Terceira - Angra do Heroísmo e Macau. Seleccionámos duas:

(1) O dinâmico torso de mármore envolto no logotipo de latão, inicialmente para Banco Totta e Açores de P. Delgada, por 1985 (Figura 09), como se nova energia, austera, esperançosa, colhesse toda uma significância clássica, infundindo-a numa dinâmica contemporânea... Esculpiu cabeças, diríamos que com poupas/cristas solares, pousadas em muros olhando o mar de S. Miguel, que parecem abraçar a cultura grega às antigas culturas sul-americanas. Fundadora da Academia de Artes Livres de P. Delgada, a sua dedicação transcultural às Artes estendera-se ao cargo e investigação como Directora em Escultura/Etnografia Africanas no Museu P Delgada, em 1965.

Também foi Autora na RTP e na RT France (Script).; e Colaboradora em obras de História de Arte, Restauro e Investigação (Canto da Maia, 1986). (Oliveira, A. 1990).

(2) Mas onde julgamos encontrar o topo do caracter de autenticidade artística de LCCG, é na criação de basaltos telúricos a escopro e martelo e obras que nos evocam Brâncusi, - ou uma ancestralidade Sul-América/Grécia -, com uma visão contemporânea, como na dramática obra 'A saúde e a doença', no exterior do Hospital da Horta, Faial, c. 1985. (Figura 10).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 8 · Luísa Constantina Costa Gomes: Tese do Curso Geral de Escultura - Monumento ao Emigrante. intencionado à Doca de Ponta Delgada. ESBAL. 1964 (Arquivo Luis Bernardo Brito e Abreu, Filho de LCG). Agradece-se a "Convocarte 5" - FBAUL, a autorização de republicação desta Figura
Figura 9 · Luísa Constantina Costa Gomes. Escultura. Torso em mármore e logotipo em latão, para o Banco Totta e Açores, P. Dl. Actualmente em Acervo não exposto, do Banco Santander. Ponta Delgada. S. Miguel. Açores. Alt. c. 1.10m. 1ª metade dos anos 80. Foto da própria, pormenor de Oliveira, A. (1990); retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.
Figura 10 · Luísa Constantina Costa Gomes. Escultura. Conhecida como "A Saúde e a Doença". Basalto. Alt. c. 2.00m. C. 1985, ano da inauguração do Hospital da Horta (Exterior). Faial. Açores. Fotocópia de pormenor de Oliveira, A. (1990); retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital

Poderemos reconhecê-la como a mais poderosa escultora da Arte Açoreana recente e com destacado lugar nacional... que maior seria, não fora tão curta a vida...

Conclusão

Esta abordagem revelou-nos:

(1) A validade estética e de intervenção — muitas vezes em Arte Pública — de criadores que viram as suas carreiras truncadas; e que é justo serem reconhecidos.

(2) Os obstáculos das ditaduras de Sistemas e Cânones impostos: podendo matar ou atrasar vidas, exigindo resiliência para se inovar Arte; mas sendo combatidos até onde haja vida.

(3) A necessidade de levantamento/divulgação do património cultural artístico dos que foram forçados a uma carreira curta, mas relevante; e da Arte Pública nas escolas - pelos que aí prosseguiram Ensino ou dos Projectos de alunos que aí orientaram -. Estas obras não são restauradas e perde-se para a História, e para a valorização do presente, o seu valor interventivo, eco-transformador, por vezes inovador e onde se vem plasmando a vocação artística de muitos criadores.

Referências

Barreto, A. (2002). Mudança Social em Portugal. 1960-2000. ICS.UL. *Working Papers – WP 6- 02, Out°.(On line).*

Brandão, J. (2015). *A Guerra de África. Cronologia da Guerra Colonial*. Ed. Prefácio.

Costa, J. (2016) . Crise de 1962: Como a ditadura perdeu os estudantes. *Esquerda. Net.* 2 Ag°.

Garcia, M. (2016). Zemba. *Site Paixão Garcia. 7* Ag°.

Gil, J. (2007). *O medo de existir.* Lisboa: Relógio d'Água - 1ª Ed. port. ISBN. 9789727089369.

FFMS (2016). *Cronologias '60-'15.* (Site): Doc.s complementares do Texto principal- '60: 14 dez.° Resol. 1514 Ass. Geral ONU, Anti-Colonialista. / '61: 29 nov.°, Greve Estudantes E. Soares dos Reis, Porto /'62: 26 mar.: "Luto académico", Coimbra solidária c/ Lisboa.

Lourenço, E. (2016). A cultura não é a resposta à questão - Citação de Leiderfar, L. *Expresso*. 9 Jan.

Oliveira, A. (1991). Uma escultora açoriana: Luísa Constantina. An Artist. *SATA* de Bordo N°10

Oliveira, E. (2018). A Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na década de 60 – Acção dos tempos do Figurativismo à Liberdade e Pluralismo Estético. *Convocarte 5* - FBAUL.

Pereira, J. (1962 – Nov°. 1964). Correspondência para a própria.

Pimentel, I. (2014). Desertar ou ir à guerra? Há mais de 40 anos, muitos jovens portugueses confrontaram esta difícil alternativa. *Jugular.* (Site).

Pró-Assoc. Estudantes ESBAL (1963). Boletim. *ESBAL 63 N° 1.*

Rancière, J. & AL. (2011). *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI.* Lisboa: FCG. 2ª Ed. ISBN 97-972-31-1394-5.

Richter, K. (2001). *Art from Impressionism to the Internet.* London: Prestel. ISBN 3-7913-2221-4.

Sousa, R. (1999). *Angola 61*. Lisboa: Contexto. ISBN 972-575-237-6.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Manolo Cuervo, pintor de símbolos, diseñador de imágenes

Manolo Cuervo, symbol painter, image designer

ENRIQUE LÓPEZ MARÍN*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, diseñador gráfico, artista visual, grabador.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Espanha. E-mail: elm@ugr.es

Resumen: La obra del Manolo Cuervo (Isla Cristina, 1955), pintor y grafista radicado en Sevilla, destaca como referente de varias generaciones de diseñadores, al tiempo que renueva drásticamente la escena visual sevillana de los años ochenta y noventa. Vinculado a la pintura desde sus inicios, debido a la efervescente escena cultural sevillana de finales de los setenta, se inicia como diseñador gráfico y se constituye en una figura claramente diferenciada y única de la producción del diseño en Andalucía. Cartelista y sobre todo, creador de imágenes, es a partir de finales de siglo que retoma la pintura como medio expresivo, donde son constantes los trasvases entre esta y el diseño, y entre los recursos gráficos y la práctica artística. Sus temas surgen de la iconografía de los medios, como el cine, la música (el jazz y el rock), el teatro, los medios audiovisuales y la publicidad, para conformar un paisaje visual donde la yuxtaposición, la mezcla y la descontextualización

Abstract: *The work of Manolo Cuervo (Isla Cristina, 1955), painter and graphic designer based in Seville, stands out as a reference for several generations of designers, while drastically renewing the Sevillian visual scene of the eighties and nineties. Linked to painting since its inception, due to the effervescent Sevillian cultural scene of the late seventies, he began as a graphic designer and became a clearly differentiated and unique figure of the production of design in Andalusia. Posterist and above all, creator of images, it is from the end of the century that he takes up painting as an expressive medium, where the transfers between this and the design are constant, and between graphic resources and artistic practice. His themes arise from the iconography of the media, such as cinema, music (jazz and rock), theater, audiovisual media and advertising, to form a visual landscape where juxtaposition, mixing and decontextualization generate new meanings. For Manolo, design has been an expressive medium where he has put into practice his plastic*

generan nuevos significados. Para Manolo, el diseño ha sido un medio expresivo donde ha puesto en práctica sus hallazgos plásticos, al tiempo que su pintura ha recogido el amplio repertorio icónico que ha configurado al cartel contemporáneo.
Palabras clave: Andalucía / pintura / diseño gráfico / Manolo Cuervo.

findings, while his painting has collected the wide iconic repertoire that has shaped the contemporary poster.
Keywords: *Andalusia / painting / graphic design / Manolo Cuervo.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En los últimos años del Franquismo, España se mostraba como un país atrasado y oscuro en una Europa que, tras su reconstrucción, se había recuperado de la contienda mundial. La sociedad, la cultura y la industria europeas mostraban una vitalidad que era la envidia de los españoles. Si algo había que caracterizar a este país era, en cierto modo, su color gris que ni siquiera iluminaba el convertirse en los sesenta en el destino turístico para los europeos del norte, gracias a su buen clima y el carácter acogedor de sus gentes. Sevilla, la capital de sur, que en otro momento fuera la puerta del comercio con América y uno de los destinos de los viajeros románticos del XIX, colorista y enigmática, no era una excepción en este panorama de mediados del siglo XX. El peso de una tradición marcada por el Barroco, que había engendrado genios de la talla de Velázquez, Murillo o Martínez Montañés, así como ser uno de los enclaves del pintoresquismo decimonónico, poblado de toreros, majas, cantantes y demás elementos folklóricos, con todo su carga de tópicos y manidos clichés fomentados por el cine y la televisión, conformaban una imagen que actuaba como un corsé para una sociedad que aspiraba salir de esta imagen trasnochada y fuera de lugar en el entorno que nos correspondía. La muerte del dictador y la instauración de un sistema político democrático en España abrieron las puertas para que el país se mostrara como una nación dinámica, con una enorme curiosidad y avidez de conocer lo que ocurría en el resto del mundo, sustraído para la mayoría de los ciudadanos.

En este contexto social y cultural de cambio es donde Manuel Cuervo de la Rosa (Isla Cristina, 1955), había empezado a desarrollar su carrera como pintor y diseñador. Nacido en la provincia de Huelva, cuando es muy pequeño su familia se traslada a Sevilla, donde residirá desde entonces. Al sentirse interesado por el dibujo, ingresa con catorce años en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, donde realizará estudios de gráfica publicitaria, además de los propios de carácter artístico. El descubrimiento de un mundo rico en posibilidades, donde encuentra cauce a sus inquietudes plásticas, tanto en el

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ámbito artístico como en su aplicación a la gráfica publicitaria, le animan y motivan para buscar un medio de vida. La influencia de profesores como José Luis Pajuelo (Sevilla, 1940), que introdujo la serigrafía como práctica artística en dicha escuela, amplían en Manolo su lenguaje plástico hacia expresiones más contemporáneas. Manolo se relaciona con los jóvenes pintores que desarrollan una obra influida por una cultura visual donde el expresionismo abstracto, el pop inglés y norteamericano, la nueva figuración europea, el arte conceptual, la postmodernidad y transvanguardia italiana, así como las vanguardias clásicas (Bauhaus, surrealismo) forman un cóctel creativo con los medios de masas. En una ciudad de provincias como es Sevilla entonces, el universo icónico de un joven como Manolo lo nutre principalmente el cine, las revistas, la televisión, la publicidad, la música —a través de las portadas de discos—, pero también las incipientes exposiciones de un arte contemporáneo que tímidamente se asomaba a Sevilla a través de galerías como Juana Aizpuru o el breve Centro de Arte M-11 (Marcos Navas, 1987).

Manolo se relaciona con la nueva cultura que emerge en una ciudad que despierta de los años de la dictadura. El cartel, como soporte comunicativo, goza en estos años en España de un vigor desconocido desde los años de la contienda civil. Con la irrupción de organizaciones y partidos políticos en la sociedad española se había abierto paso este medio que inunda calles e, incluso si este lo merece, las paredes de nuestras casas. Grupos de teatro, de música, colectivos de todo tipo emergen y impregnan la sociedad de actividades y formas culturales, o bien no accesibles hasta entonces para el gran público, o directamente vetadas y prohibidas por la censura.

En este momento la ciudad de Sevilla vive la transformación que en España ha provocado el cambio político tras la dictadura, y ayuntamientos, diputaciones y luego los entes autonómicos dinamizarán el país. La llegada a los ayuntamientos de la democracia generará una explosión de actividades culturales que necesitan ser trasladadas a la población. La pintura que ejecuta Manolo Cuervo, imbuida de estos elementos visuales que mencionábamos, da lugar a un lenguaje plástico que, aunque arraigado en cuanto a expresión y color en la tradición cartelística del XIX y del XX en España (Bacarisas, Juan Miguel Sánchez, Álvarez Gámez...), huye de los tópicos asociados de una ciudad que se mira a sí misma con satisfacción y autocomplacencia.

Tras una primera etapa –1978 a 1982– donde la pintura protagoniza su producción, Manolo intensifica su dedicación al diseño –especialmente carteles– y muestra sus habilidades con el medio, a través de collages, trazos, manchas, recortes y una vibrante sensibilidad cromática, que se convierte en protagonista

de su obra, nutriéndose más de las influencias pictóricas que las específicamente deudoras del diseño.

La gestualidad de sus carteles está subordinada a la naturaleza de los materiales que emplea: acrílicos para las manchas de color, trazos a partir de lápiz o ceras, el papel de sus recortes, unas veces impresos reutilizados... pero también el uso inteligente de las posibilidades que le permiten la técnicas fotomecánicas, al poder ampliar y distorsionar elementos gráficos, dotándolos de una fuerza que sólo el artista gráfico sabe exprimir. Quizás sea esta práctica la que más relacione su trabajo con los temas de artistas del Pop (Hamilton, Warhol...) o los neodadaístas y la *Combine painting* de Rauschenberg o Jaspers Johns, o los más cercanos, como Manolo Quejido o el Equipo Crónica por el uso de la serigrafía.

La conexión articulación yuxtaposición de elementos en la superficie del cartel como campo de batalla visual, configuran un espectáculo del que es difícil sustraerse. Frente al cartel-mensaje, Manolo articula el cartel como plástica de la calle; dotando de forma e contenido al acontecimiento musical o dramático, y lo hace reutilizando, releyendo, recreando, elementos icónicos de nuestra cotidianidad.

Esta época en la que Sevilla se transforma con eventos culturales de todo tipo, los carteles de Manolo Cuervo pasan a formar parte del paisaje de la misma, y demuestran –de forma excepcional por dos motivos: su calidad y su singularidad— que puede realizarse un buen diseño desde la pintura o las artes plásticas. Los carteles que se podían ver en la ciudad estaban impregnados unas veces por el «pintoresquismo» y el rancio folklore, cuando el tema respondía a intereses tradicionales; o en otros casos por el tenaz desconocimiento del lenguaje gráfico, de la tipografía y sus procesos de reproducción, cuando se le demandaba su confección a un artista.

El diseño gráfico abría nuevas posibilidades comunicativas, y Manolo de desenvuelve con soltura en esta etapa. Son numerosos los eventos en los que interviene: el *Festival Internacional de Jazz* (Figura 1) o *Cita en Sevilla* (Figura 2), así como diversas producciones teatrales de compañías independientes (Figura 3) o las del entonces recién creado Centro Andaluz de Teatro, y han quedado como imagen de una época para varias generaciones. Este periodo como cartelista y diseñador es paralelo a lo que Marchán Fiz denominó la «época del entusiasmo» para la joven pintura española (Marchán, 1994), y —aunque Manolo nunca la abandona— es precisamente cuando está menos presente en su dedicación. Son los años de la «movida», donde España cambió su imagen de país de boina y canasto en blanco y negro por los saturados colores parchís del cine de Almodóvar o los efluvios y tupés de los bares de copas. Pero los momentos de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





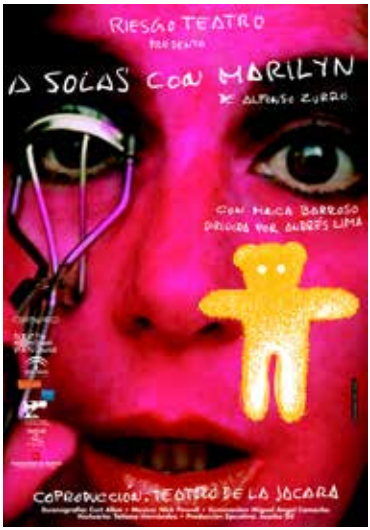


Figura 1 · *VI Festival Internacional de Jazz de Sevilla* (1985).
Figura 2 · *Cita* en *Sevilla '88* (1988).
Figura 3 · *A solas con Marilyn*. Riesgo Teatro y La Jácara (1998)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

expansión también conocen fases de declive. Tras la crisis del '93 y la posterior del 2007, la transformación de las economías occidentales en economías globales vino acompañada de la penetración de formas nuevas de comunicación a través de la tecnología digital. En este escenario donde el cartel se convierte en un producto del pasado, al mutar en nuevos soportes donde la escala humana de la que gozaba se alteró: o bien se alojó en grandes vallas o se instaló en las pequeñas pantallas de un smartphone. Incluso el debate entre lo «hecho a mano» o lo creado digitalmente quedó obsoleto. Y también, las necesidades de los clientes se fueron adaptando a una realidad donde el cartel no tendrá más que una función testimonial. Por eso, con el cambio de siglo, Manolo Cuervo retoma su producción artística, en una obra donde afloran los temas (Figura 4) e incluso ciertas imágenes de su etapa como cartelista. Fragmentos de papel, textos, bocetos, ideados para carteles o portadas pasan a habitar sus cuadros, donde pliegues y recortes forman un tapiz de *kirigami* (Figura 5) sobre una base pintada, las geometrías imposibles o los bocetos a mano alzada, o el collage de siluetas, acompañados de un extenso vocabulario de signos adquieren una nueva vida. En otras obras, la pintura, que inunda el cartón o el papel de forma aparentemente caprichosa, al dejarla caer sobre el soporte vertical, nos prepara para el encuentro de elementos aparentemente aleatorios –por conocidos y aparentemente triviales– que, como en el «montaje de atracciones» cinematográfico, nos evocan nuevos significados, donde de forma consciente nos «conquistan», como diría el autor de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1974). Por otro lado, la expresividad que genera el trabajo «manual», incluso en las imágenes que evocan transformaciones fotomecánicas o juegos geométricos, con sus deslizamientos e irregularidades unas veces, o su perfección intencionada otras, nos muestran a un artista sincero que no ha sucumbido a la comodidad de la imagen generada desde el ordenador, siempre sujeta a sospecha y ocultación.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Manolo, tanto en sus dos facetas, es precisamente la constante permeabilidad de lenguaje que se produce entre proyectos gráficos y su obra pictórica, sin conflicto y de forma fluida. El momento donde pintores «hacían carteles» sin ningún oficio pasó, al igual que desde hace tiempo es común la imagen de artistas que trabajan con ordenadores y con herramientas atribuidas al diseñador. También ha pasado la actitud del diseñador «crispado», que cree ver invadido su ejercicio profesional por todo tipo de creadores (Zimmermann, 1988), quizás porque se valora por parte de éstos el ejercicio manual y la calidad plástica y gestual en sus obras –Paula Scher, Seymour Chwast, por ejemplo– (Dadich et al., 2017), y se producen «retornos», como es el caso del *letterpress* o impresión tipográfica. Para Manolo, su

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

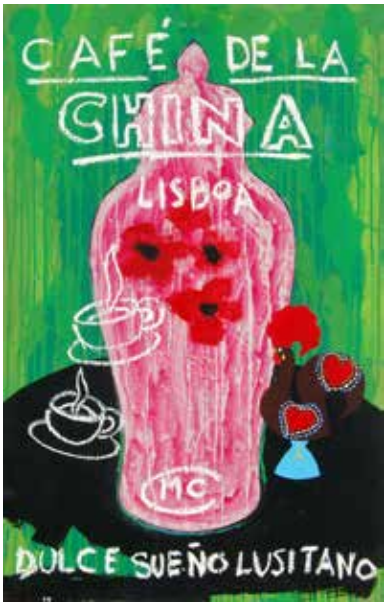






Figura 4 · *Café de la China* (2001).
Figura 5 · *Laberinto: Café de jazz* (2003).
Figura 6 · *Camino de Conil* (2016).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · *Kate: Jazz* (2018).
Figura 8 · *Querido: te recuerdo que esta noche vamos al concierto de Pat Metheny* (2018).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · El artista con su obra *Lluvia de verano* (2019).
Figura 10 · *Cartel Hermandad de la Macarena*, Sevilla (2019).

hacer se ha configurado siempre como un «laboratorio de imágenes», donde se exploran símbolos, se transforman mensajes, y se construyen nuevos significados (Figuras 6, 7, 8 y 9). Sus cuadros, donde casi nunca falta un texto, una palabra o una frase, ya sea caligráfica o tipográfica, o incluso la siempre presente verticalidad en el formato, son deudoras de su oficio como diseñador. Y por otro lado sus carteles son fruto de una mente que construye imágenes de enorme fuerza expresiva y gestual.

Aunque ajeno a este entorno, Manolo ha realizado en los últimos años una serie de obras en los que es capaz de sorprendernos. Encargos difíciles, por la polémica a la que siempre están sujetos estos temas (Burgos, 2019), como el cartel de la Hermandad de la Macarena del 2019, donde resume toda su pintura reciente (Figura 10), como lo había sido el anterior dedicado al 450º aniversario de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, o su próximo cartel para la Semana Santa de Jerez de la Frontera, que inevitablemente dará que hablar.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Burgos, Antonio (2019, 10 de marzo). «Un cartel para la Esperanza». Sevilla: *Diario ABC*. En: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/opinion/la-opinion-de-antonio-burgos/cartel-la-esperanza-142321-1552152187.html [Consultado en enero de 2020).

Dadich, S., Neville, M., Steingart, M. (productores) y Press, R. (director). (2017). *Abstract: The Art of Design. Paula Scher: Graphic Design* [serie documental TV]. Los Gatos, California, USA: Netflix.

Eisenstein, Sergio M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Marchán, Simón (1994). «Los últimos veinte años», en *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.

Marcos Navas, Genaro (1987). *Las galerías en el panorama artístico sevillano* [Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita]. Citado en: Machuca, Félix (1987, 10 diciembre). «Un estudio sobre las galerías sevillanas constata que en el Ayuntamiento no se tipifica la calificación de esta industria». Sevilla: *Diario ABC*.

Zimmermann, Yves (1988, 2 de enero). «El 'boom' del diseño». Madrid: *El País*, sábado, 2 de enero de 1988. En: https://elpais.com/diario/1988/01/02/cultura/568076409_850215.html [consulta: 5 enero 2020).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Múltiplos de suavidade e ironia: um recorte na obra de Alicia Candiani

Multiples of smoothness and irony: a cut in Alicia Candiani's work

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

Artigo submetido a 4 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, gravura contemporânea, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Departamento Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Apresenta-se um recorte na produção artística de Alicia Candiani, comentando também atividades que desempenha como curadora e produtora cultural. Acercando-nos de seu repertório em gravura contemporânea, com vistas à Arte Impressa Expandida, abordaremos dois modos de leitura; um que parte das técnicas utilizadas e o outro, que aponta para o feminino como assunto replicado em sua trajetória.

Palavras chave: Arte Impressa Expandida / Feminino / Resistência / Residência Artística.

Abstract: *It presents a cut in the artistic production of Alicia Candiani, also commenting activities that she performs as curator and cultural producer. Approaching his repertoire in contemporary printmaking, with a view to Expanded Printed Art, we will approach two modes of reading; one that starts from the techniques used and the other, which points to the feminine as a subject replicated in its trajectory.*

Keywords: *Expanded Printed Art / Feminine / Resistence / Artistic Residence.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

À luz da obra de Alicia, propõe-se ressaltar características expansivas pertinentes ao modo gravura. Operando além das convenções históricas de uso e apresentação da imagem impressa, a artista atualiza-a ao contexto contemporâneo. Uma poética compartilhada, com reflexões políticas e sócio-culturais, ampliando conceitos da técnica e advertindo para a complexidade das relações humanas.

Qual o lugar da Arte Impressa nos dias atuais? A materialidade do papel, da tinta, ainda importa? Escolas de Arte Impressa atraem artistas? Construir a história crítica, refletindo o passado e oferecendo novos meios que reciclam as concepções básicas de matriz, transferência e multiplicação está no cerne das inquietações da artista.

Observa-se em sua temática, subjetividades femininas, desarmando 'verdades intocáveis', promovendo zonas que despertam para a construção do sujeito (Foucault, 1994). Suas imagens contestam sem ser agressiva, e se apresentam em proposições compostas por intersecções técnicas entre o tradicional e o inovante.

1. Uma artista, curadora e produtora cultural

Alicia trabalha com procedimentos matriciais, criando estampas híbridas em seu ateliê, onde também é um espaço para investigadores. Em 2005 fundou o Proyecto ACE, do qual é diretora. Em um antigo casarão, restaurado e adaptado com projeto pessoal, em um bairro tranquilo da capital Argentina, propõe três modos de desenvolvimento de trabalho: produção-exposição, discurso crítico e, trabalho pedagógico colaborativo. Um programa internacional de Residência Artística em Buenos Aires, onde tive a oportunidade de ampliar minha pesquisa e realizar mostra individual na sala Políglota, aos cuidados de sua curadoria. Tal programa tem muitos formatos, promovendo intercâmbios entre visitantes e moradores da cidade, abrangendo arte pública e debates dentro do estúdio. Uma troca profícua para ambas as partes, na qual, a própria artista sempre se alimenta, participando ativamente das ações.

Alicia Candiani teve formação em Belas Artes na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, tornou-se mestre na mesma área e cursou Arquitetura e Urbanismo. Outros estudos de pós-graduação foram realizados na Universidade de Buenos Aires, em Arte e Crítica de Arte Latino-Americanas (entre 1989 e 1993). Sua prática artística se alastra desde as Américas, Europa, até o mundo oriental, onde expõe, profere palestras, atua como curadora é membro de juris internacionais e ministra aulas a convite das instituições.

Em alguns desses eventos suas gravuras já se transformaram em intervenções arquitetônicas em grandes formatos e, muitas de suas proposições estão

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

na área da arte colaborativa: desde 2005, Candiani lidera o projeto internacional Autorretratos (https://episodesanditineraries.com/self-portrait-project--proyecto-autorretratos/), no qual artistas desvelam suas inquietações pessoais, numa experiência de auto conhecimento.

Um trabalho que amplia, aprofunda e divulga a Arte Impressa, passando pela Arte Gráfica, abarcando já há alguns anos, inserções na Arte Digital e no Vídeo, sempre com olhar no ser humano e suas relações.

2. Matrizes de um corpo social

Em sua poética Alicia fotografa mulheres, na maioria jovens, por vezes apenas os pés, as mãos, lábios. Delicados e sutis, emaranham-se em texturas impressas sobre índices reservados ao gênero, num corpus de trabalho que não impõe, mas demonstra na imponência do gesto, da pose, ou mesmo de uma conquista, destacada pela composição visual: mapas, folhas de corte e costura, manchas de batom, palavras ilegíveis. Elabora situações corporais sem apelo (Figura 1), apurando momentos que evocam tensões culturais e de intervenções críticas com um corpo político que enuncia a cultura da América Latina.

Vivemos ao extremo sul das Américas onde suportamos uma vastidão de acontecimentos: são "várias Américas Latinas, não apenas determinadas pelos contrastes geográficos, mas também pelos contrastes políticos, culturais e econômicos" (Bruit, 2000:10). Corpos multiplicados em historicidades convergentes e dissonantes, colonialismo, invisibilidades, censura, violência e apagamentos da história. Tais exuberâncias são pensadas pela produção de mulheres artistas que observam as diferenças, propondo imagens críticas aos discursos regimentais, rompendo com generalizações, reivindicando direitos.

> *Las obras de arte demandan ser leídas como prácticas culturales que negocian los significados conformados por la historia y el inconsciente. Piden que se les permita cambiar la cultura en las que intervienen a través de ser consideradas creativas: poïetica y transformativas* (Pollock, 2010:54).

Nesse contexto, Alicia propõe construir por camadas, sobrepondo imagens em suas escolhas pessoais, numa pöiética de transformação, como na produção de gravuras em que se apropriou da textura do papel de moldes de costura, fazendo-os de fundo ou de ornamento do próprio corpo. Nessa serie a artista cria visualidades entre um material domestico, quase ingênuo e quase já não utilizado, e o corpo feminino, instaurando sentidos que podem se associar aos desmantelamentos e aos desaparecimentos na política Latino Americana. Um corpo suporte, um corpo que se suporta. Notemos que nessas tramas (Figura 2)



Figura 1 · Alicia Candiani. Mão e pé atados.
Fotolitografia, 57x74cm, 1999. Foto: acervo da artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

o corpo é quase uma provocação pela airosidade feminina que transparece nos tecidos e delicadezas mas, a tarja preta e o título interrompem e nos apontam leituras sobre fragmentação e enlutamento da/na história.

Especificidades cores e texturas próprias às obras, desconstroem e criticam o papel social da mulher, ignorado e silenciado, acionando novos olhares para os conflitos de gênero.

Em outra série (Figura 3), Alicia passa a usar mapas, em linhas delicadas mas abrangentes. Imprime coordenadas não só da Argentina, circunscrevendo situações geográficas de todo o mapa mundi. Uma luta pela conquista territorial, nação e corpo, espaço e lugar num denso sentido poético.

Para pensar tais imagens recorre-se ainda a Foucault (2001), quando entende a conformação política moderna enquanto controle dos corpos sem individualidades permeados pelos confrontos com enunciados androcêntricos. Alicia alerta para a ausência de leituras críticas sociais no espaço íntimo do lar, do valor das memórias de cada mãe, esposa, filha, cartografando caminhos da perda e da forçada alienação política.

3. Processos e procedimentos matriciais

O amplo treinamento técnico sempre foi exigência determinante na produção artística de Alicia. Nos EUA, China e outros países, residiu em ambientes com longa tradição em trabalhos gráficos, além de sempre atualizar-se com as inovações tecnológicas.

Ao ser convidada ou atraída para participar de Bienais, Trienais ou mostras de gravura, os estúdios do Proyecto ACE fecham suas portas e, as inúmeras bancadas, computadores, maquinas fotográficas, mesas solarizadoras, prensas, rolos, tintas e papéis ficam exclusivamente para a produção da artista em sua dedicação máxima. No silencio da dúvida brotam as ideias e, suas assistentes preparam o ambiente em seus mínimos detalhes.

A mão conhecedora da umidade do papel, do ajuste da prensa, da quantidade de cola no chine collè se movimenta em rebuscados e certeiros gestos que realizam a construção da imagem em sobreposições de ironia e requinte.

Sua opção pela gravura vem de longa data, a qual, provavelmente lhe instiga por ser um modo inserido na tendência de interlocução entre linguagens desde a origem e como esse campo híbrido é retomado na contemporaneidade.

Na interface entre esferas da criação visual, paralela a gravura, Candiani persegue a fotografia, ou melhor o ato fotográfico (Dubois, 2011). Alicia escolhe sua modelo, sua pose, humanizando a potencialidade maquínica. É sentir a técnica a favor do deslocamento, do sujeito em processo. Do outro lugar que

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Alicia Candiani. Não te preenchas de calma. Glicee, 100 x 80cm, 1998. Foto: acervo da artista
Figura 3 · Alicia Candiani. La conquista. Impressão digital, Fotolitografia. 2004/2005. Foto: acervo da artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



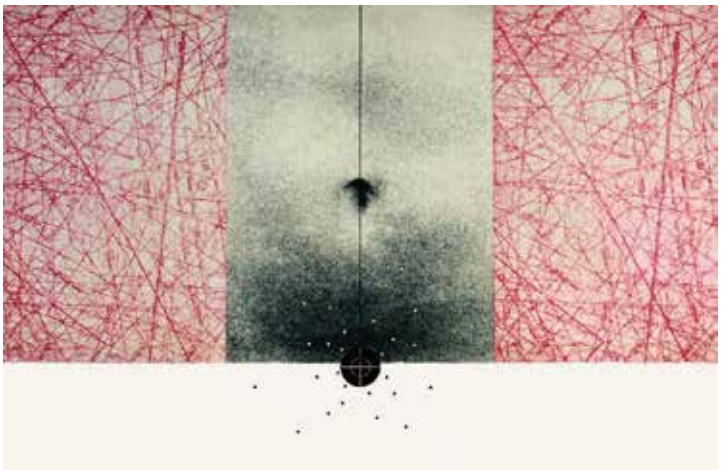


Figura 4 · Alicia Candiani, s/titulo, fotolitografia e serigrafia, 2009. Foto: acervo da artista
Figura 5 · Alicia Candiani, Target I, Aguaforte, aguatinta, litografia e chine collé (papel tibetano sobre rives BFK), 2014. Foto: acervo da artista.

podemos ocupar, sem deixar de usar os pressupostos da imagem impressa por transferência e, originadas em uma matriz, seja de madeira (xilogravura), de metal (calcografia) de pedra (litografia), ou numérica (digital). É uma questão de produção que nos aponta ao "... conceito de fotograficidade que não designa nem a foto obtida, nem suas condições de possibilidade, nem suas condições de recepção, mas suas condições de produção." (Soulages, 2007)

A fotografia digital e o processamento com softwers se entrecruzam com a xilogravura, para apresentar a obra sem título (Figura 4). Esta nos traz sensualidade, corporeidade, um grito para o mundo em uma boca que cala.

Na obra que segue (Figura 5), o chine collé agregado com maestria sobre folhas de algodão, cria uma pele muito tênue que recebe a imagem executada por diferentes matrizes, alterando por vezes a ordem da impressão, criando a diferença. Repetir para diferir. A gravura nasce associada à ideia de multiplicação da imagem e com ela podemos produzir a diferença (Deleuze, 1998). Um corpo mapa, corpo território, linhas de corte e de costuras ou, delicadezas de uma alma.

Considerações finais

Tudo é concebido com muita atenção e respeito aos corpos que ali se expõe. Linhas se cruzam, inferindo o papel feminino nas sociedades mais além de questões regionais ou partidárias. Contexturas que hibridizam e desvelam imagens existenciais. Condições sócio históricas, memórias coletivas e individuais construídas na subjetividade.

São imagens ligadas à manualidade, na produção da artista e nas estampas criadas. Um diálogo entre o outrora e o agora, perdas e atualizações a partir de uma valorização da experiência que revisa criticamente o imaginário, entreabrindo feridas sociais, imprimindo índices da violência que ainda hoje permeiam nossa condição de mulher. O corpo-memória, marcado, balizado, seletivo. O corpo estampado dá sentido à memória, ao sofrimento coletivo, alertando às contradições e tensões a fim de ressignificá-las.

Estas reflexões conectam-se a inúmeros desdobramentos políticos e eticamente relevantes em nosso tempo e, indicam novos campos de investigação relativos à história das mulheres artistas em países como Brasil e Argentina, aonde com certeza permanece e se difunde a Arte Impressa Expandida.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Bruit, Héctor. 2000. *A Invenção da América Latina*. Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC, Belo Horizonte,.

Deleuze, Gilles. (1998) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal,.

Dubois, Philippe. (2011) *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus,.

Foucault, Michel. (2001) *História da Sexualidade I : A Vontade de Saber*. 14ª ed., Rio de Janeiro : Edições Graal,.

Pollock, Griselda. (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual : tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Proyecto ACE visualizar em http://www.proyectoace.org/en/home

Soulages, François. (2007) *A revolução paradigmática da fotografia numérica*. ARS (São Paulo), vol.5 no.9 São Paulo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O eu e a eterna negação do eu no espelho, nas imagens e nas sombras: Dali-Gala, Don Juan-Dona-Ana; Don't Juan de Capdeville

The self and the eternal denial of the self in the mirror, in the images and in shadows: Dali-Gala, Don Juan-Dona-Ana; Don´t Juan de Capdeville

HELENA MARIA DA SILVA SANTANA* & MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA SANTANA**

Artigo submetido a 2 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Compositor/professor.

AFILIAÇÃO: professor universitário. Afiliação: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal. E-mail: hsantana@ua.pt

**Portugal, compositora/professora.

AFILIAÇÃO: Professora Coordenadora, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda, Avenida Francisco Sá Carneiro, 50, 6300-559 Guarda; Portugal. E-mail: rosariosantana@ipg.pt

Resumo: A presença do eu, ou da eterna negação do eu, na dualidade que se estabelece entre mim e o outro, através de uma outra consciência de mim que se diz nos objetos espelho, imagens e sombras, mostra-se nas relações que se estabelecem entre Dalí e Gala, Don Juan e Dona Ana, bem como no discurso proposto na obra Don't Juan de Constança Capdeville. Através do estudo desta obra, propomos uma reflexão em torno das diversas visões de Don Juan, nomeadamente nas cinco que a compositora propõe, contribuindo para a sua desocultação.

Palavras chave: Don't Juan / Constança Capdeville/Dali/Gala/DonaAna/Anti-ópera.

Abstract: *Myself or the eternal deny of myself, the dichotomy that is create between myself and the other, trough the consciences of me existing in the mirror, in the images and the shadows, is shown in the relations that are create between Dalí and Gala, Don Juan and Dona Ana, and also in the discourse that is proposed in Constança Capdeville work's Don't Juan. Through the analysis of this piece we want to produce a reflection about the divergent visions of Don Juan that are proposed by the composer.*

Keywords: *Don't Juan / Constança Capdeville / Dali / Gala / Dona Ana / Anti-ópera.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Introdução

A questão do duplo, bem como a forma como este se esparge em arte, prospera numa componente mais erudita em finais do século XIX, inícios do século XX. Concomitantemente, o desenvolvimento dos meios de realização de obra, consente ao criador a sustentação duma sua visão de um "eu" e do seu "duplo" em obra, de uma maneira estável e eficaz.

O tema, tratado desde a mais alta antiguidade, remonta a questões ligadas a uma consciência de si no outro, a uma existência e alteridade de si, bem como a questões ligadas à vida e à morte, e à eterna necessidade de uma permanência de si (Morin, 1988). No nosso entender, estes factos, mas ainda a presença do eu, ou a eterna negação do eu, na dualidade que se estabelece entre mim e o outro, poderá ser estudada no discurso proposto em *Don't Juan* de Constança Capdeville. Esta obra aborda, de acordo com a autora, questões importantes relativas à existência humana (Serrão, 2006). Inspirada na figura de Don Juan, este será, para a autora, muito mais do que uma simples personagem ou mito. Assim, propomos uma reflexão em torno das diversas visões de Don Juan, nomeadamente nas cinco que a compositora oferece, a saber: Sísifo, Narciso, Dali-Gala e Mozart, de modo a perceber como o Eu, ou a eterna negação do Eu, se mostra num seu reflexo, no espelho, nas imagens e nas sombras que de si se dizem, e fazem, arte.

2 . Don't, Juan — Contança Capdeville

Don't, Juan de Constança Capdeville foi denominada de uma "anti-ópera" (Serrão, 2006: 41). Para voz, piano, contrabaixo, percussão, mimo, bailarino e luzes, a sua estreia teve lugar nos 9os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. A música e os textos refletem sobre questões maiores do Homem e da sua existência. A obra tem sido alvo de um estudo, interpretação e divulgação mais recentemente, atestando o interesse por ela, mas também sobre um *corpus* de obra menos realizado. O estudo e sistematização de toda uma documentação deixada pela compositora, permite a quem a ela quer adentrar, a descoberta e o reconhecimento de uma obra e autora maior da história da música ocidental (Benetti & al., 2019). Nesta obra, a autora junta todos os olhares sobre a obra de arte, afrontando as parcelares visões do ser humano sobre o quotidiano. Em muitas outras do seu catálogo, a sua perspicácia face a um maior e mais profícuo entendimento da arte e da vida se diz. Inspirando-se, em parte, na figura de Don Juan, sabemos que o personagem se revelará muito mais do que uma simples personagem, ou um mito. Don Juan será abordado com o olhar desafiador de quem encara os objetos, os homens, os mitos e as lendas com um olhar inquieto e uma interrogação constante. Assim,

> *Nesta realização, C.C., para lá do lado estético-formal, pretende transmitir uma mensagem não-moralizadora relativamente ao simbolismo do personagem Dom João, aproximando a sua leitura à de A. Camus, para libertar o mito do "libertino-sedutor" das conexões negativas que comporta. Isto não a impede, porém, de o referir como o ser "fossilizado", expressão utilizada por Dalí a propósito do seu quadro Metamorfose de Narciso.* (Serrão, 2006: 42).

De acordo com Capdeville,

> *mais do que uma mera representação mitológica, mais do que uma visão reveladora dos abismos profundos de onde brotam as raízes dos nossos pensamentos, esta personagem (se de um personagem se trata) [Don Juan] é o verdadeiro retrato do Homem. Não daqueles para quem o quotidiano se transformou em obscenidade, mas dos que perseguem a via da sua própria descoberta, dolorosamente, visto que o seu caminho é o do amor – o "continuum" espaço-tempo-afeição -, o da entrega, da libertação submissa...*" (Capdeville as cited in Serrão, 2006: 43).

O ponto de partida para a elaboração da obra *Don't, Juan* não é a personagem em si mesmo. Representando o homem e a realidade que dele sobre nós repousa, assim como a que os seus espectadores possuem de si, e daquilo que almejam ser através da obra de arte, Don Juan nasce em nós, pois que Don Juan somos todos nós. Mas se Don Juan não existe, a autora o revela, subtilmente, na sua designação: *Don't, Juan*. "Don Juan é um personagem imaginário, razão que determina que a sua história não se deixa contar, não se deixa ler. É apenas um mito e os mitos são criados para que a imaginação os anime. Se ele não existe, não tem imagem" (Capdeville as cited in Serrão, 2006: 44).

Em outro, as cenas centram-se na dualidade que define o instante e a eternidade, o tempo que nos acompanha e permite uma nossa significação enquanto seres humanos. O tempo onde o ser se interroga, questionando o divino, um tempo de existência e um tempo de morte, um tempo que se mostra na impermanência dos seres e teres, pois, que sempre se mostra alusão e ilusão, numa impermanência material.

2.1 Don't, Juan / Sísifo

No mito de Sísifo, o herói sofre uma condenação eterna: Sísifo rola continuadamente uma rocha até o cume duma montanha de onde a pedra sempre se precipita. Na realidade é a visão de Don Juan, o eterno conquistador, o infinitamente recomeçado em busca de uma felicidade inatingível. Questionamo-nos, à semelhança de Capdeville, sobre o que pensará Sísifo nas subidas repetidas da montanha, e Don Juan, no alívio angustiado no entreato de duas paixões (Serrão, 2006). No que concerne a obra musical e a sua forma, percebemos que a compositora encadeia 11 pequenas cenas: "1 Quase Abertura, 9 Aberturas e 1

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Quase Introdução" (Serrão, 2006: 41). A obra recomeça continuamente a cada cena e, em cada uma, se retomam os elementos orientadores do discurso, mormente a entrevista e o jogo, que nos relembram a contínua ascensão e queda de Sísifo (Serrão, 2006).

2.2 Don't, Juan / Narciso

Narciso, figura incontornável da mitologia grega, expõe um dos personagens mais enigmáticos da mitologia. Sobejamente citado, Narciso exibe-se muito belo despertando a admiração. Contudo, em vez de se apaixonar pelos outros apaixona-se por si mesmo, pela sua imagem refletida no espelho-lago (Green, 1988). Apoiado neste facto, Don Juan representa também ele este mito, não só na relação que o personagem estabelece consigo mesmo no espelho, no reflexo, nas imagens e nas sombras, como na relação que estabelece com os outros (Morin, 1988). As suas conquistas enaltecem um ego sedento de prazer e autossatisfação, numa trajetória oposta ao que ele busca, o Eu. O reflexo, a partir da imagem de si no lago, surge como força motriz para a edificação de toda uma panóplia de obras, mormente aquela aqui analisada (Rank, 1973). Refletido no espelho do lago que o absorve, Narciso deixa de ser capaz de olhar o outro, de amar, de se entregar e de ser o eu no outro, enriquecendo-se, pois nada mais existe (Green, 1988). Seguindo uma vida de conquistas, Don Juan nega a existência de si no outro, sendo que a impermanência lhe permite a negação de um amor que o libertará das amarras do corpo e da matéria, alcançando a felicidade e a paz. Procurando o amor na conquista incessante, Don Juan autoriza-se, na devassa das suas ações, à conquista e à busca daquilo que nunca possuirá, o amor.

A impermanência e finitude do eu e da matéria mostram-se também presentes na designação da obra: *Don't Juan*. O título alerta-nos para a negação do eu e das ações impermanentes do seu herói. Sabemos que a sua presença se fará sempre na ilusão de uma presença, numa presença que se mostrará sempre ausente.

2.3 Don Juan-Dona Ana / Dali-Gala

No nosso entender, e no que concerne a relação entre Don Juan e Dona Ana, esta permite a conquista eterna a Don Juan, sendo que o amor eterno nunca se alcança. Almejado nas conquistas eternas, nunca se concretizará com ela. Podemos afirmar que os dois são uma mesma e única personagem, da mesma forma que outras figuras presentes em distintos romances da literatura mundial. No que concerne a abordagem a Dalí e Gala, diferentes fontes referem a relação que se estabeleceu entre os dois, e que, do ponto de vista psicológico, tem a ver com o espelho, as imagens, os reflexos e as sombras que se apresentam, e que

representam o seu imenso amor espelhado no vínculo da relação, é semelhante da de Don Juan e Dona Ana. A relação entre Dalí e Gala é o paradigma do amor e do entendimento eterno, do encontro de almas gémeas, dos opostos que se completam e não resistem no afastamento, mas que de um amor platónico se faz (Descharnes & Neret, 1993).

2.4 Don't, Juan (Capdeville) / Don Juan (Mozart)

No que concerne a relação que se estabelece na analogia entre as duas obras, verificamos que em *Don Juan* se vive a música e para a música, sendo que a obra personifica a viagem ao interior do som, bem como ao interior de si. Em *Don't Juan* de Constança Capdeville surge a interrogação constante do ser humano através do reflexo, da imagem e da sombra de si no outro (Rank, 1973). *Don't Juan* viaja pelo interior dos sons, e pelo interior de si, mormente através da citação da obra de Mozart presente na *Ária do Catálogo*. A quarta das cenas, intitulada - 1.003 (Abertura), da obra de Constança Capdeville constrói-se sobre esta ária, que é devolvida ao público na imagem do movimento do bailarino que dança ouvindo Mozart usando auscultadores. O público apenas assiste ao movimento. Outra citação que nos reporta a Mozart é a citação do recitativo de Don Juan, *Sentir Odor di Femmina*, na subida de Ana na quinta cena: *TU ÉS ANA, TU ÉS ANA (Abertura)* (Serrão, 2006).

Considerações finais

Don Juan é a consubstanciação do desejo em ato. Com efeito, a interpretação mais inocente, a mais escolar, talvez também a mais corrente, da figura de Don Juan é seguramente a interpretação moralizante. O mito de Don Juan seria o mito da oposição que se entende entre o desejo e a virtude, a exemplificação do destino daquele que, desprezando a virtude, se entrega ao desejo e a todos os seus excessos expressos por Dona Elvira (Ato II, cena 10) – *in quali eccessi*... Contudo, Constança Capdeville informa que não é esta a sua intenção, ela não pretende moralizar (Serrão, 2006).

Sendo que todas as tentativas de construção e desconstrução dum discurso são, não só o impulso necessário à procura duma verdade, como o questionamento e a devolução do pensamento pelo som e pela imagem, a arte mostra-se como um não complemento, ou um não suplemento, necessário da ciência, mas um objeto de educação e moralização, de conhecimento e alienamento de si, sendo, certamente, fruto de uma projeção de "si" no "outro", de um "eu" num seu "duplo", de um "ego" numa sua "alteridade", sendo o eu e a eterna negação do eu, um espelho e um reflexo de imagens e sombras feitos arte.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Benetti, A.; Chambel, M. & Marinho, H. (2019). *Experimentando com Arquivos – A recriação de Double e Don't Juan de Constança Capdeville*. Acervo. Rio de Janeiro. (32-3): 90-107.

Capdeville, C. (1982). *Don't, Juan*. Autografo partitura. Lisboa: Biblioteca Nacional

Descharnes, R. & Néret, G. (1993). *Salvador Dalí: 1904-1989*. Koln: Taschen Verlag.

Green, A. (1988). *Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte*. São Paulo: Escuta.

Morin, Edg. (1988). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Rank, Ot. (1973). *Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

Serrão, M. J. (2006). *CONSTANÇA CAPDEVILLE. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Colibri/CESEM/UNL.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Paisagem, cor, pintura: a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938)

Landscape, colour, painting: the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938)

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei-Lab, ECATI. Campo Grande, nº 388, Edifício U, 1º piso. 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: O presente artigo dá a conhecer a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938), contextualizando-a na ampla investigação cromática que desenvolveu no âmbito do design gráfico e de produto, na arquitetura e na paisagem. A pintura mural de Lenclos – nunca designada como tal – decorre desse estudo, refletindo um uso muito ponderado da cor. Apresenta-se sinteticamente a sua metodologia e comentam-se algumas obras murais, concluindo-se sobre a validade da sua abordagem cromática na contemporaneidade.

Palavras chave: cor / policromia arquitetural / pintura mural.

Abstract: *This article presents the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938), contextualizing it in the extensive chromatic investigation he developed in the field of graphic and product design, architecture and landscape. Lenclos' mural painting - never designated as such - stems from this study, reflecting a very thoughtful use of color. Its methodology is briefly presented and some mural works are commented, concluding about the validity of its chromatic approach in contemporary times.*

Keywords: *colour / architectural polychromy / mural painting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

De acordo com o seu próprio testemunho, foi no decurso de uma estadia no Japão, entre 1961 e 1962, que Lenclos tomou consciência do impacto da cor na existência humana. Era então estudante de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Quioto, depois de se formar como ebanista na Ecole Boulle, e superiormente na Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs em Paris (A3dc.paris, 2020).

De volta à França, e ao longo das seguintes décadas, Lenclos iria desenvolver uma pesquisa cromática intensiva, aplicada à produção de objetos e de espaços, adotando a profissão de designer colorista. Nas décadas seguintes ao fim da segunda guerra mundial, outros, como Bernard Lassus ou Jacques Fillacier; Michel e France Cler ou Georges Patrix, praticavam em França a mesma profissão, que Lenclos descreve como "um consultor de cor especializado na aplicação da cor em suportes tridimensionais, tais como o ambiente, a arquitetura e os objetos de produção industrial" (A3dc.paris, 2020).

O que porventura distingue Lenclos dos demais consultores coloristas é o estudo empírico que realizou relativamente à cor no meio ambiente ao longo de várias décadas e em vários contextos, criando um método que sistematizou, patenteou e publicou de forma a ser utilizado por outros investigadores. É nesse estudo prévio e rigoroso que assenta todo o seu trabalho de criação artística e consultoria nos vários domínios.

1. Um percurso multifacetado

Depois dos anos de formação em Artes Decorativas e Arquitetura, Jean-Philippe Lenclos é contratado em 1965 como diretor artístico da *Societé des Peintures Gauthier*, uma companhia francesa de tintas de construção civil. Lenclos cria a imagem de marca da companhia, concebendo logotipos e embalagens e é responsável pela criação das suas cartas e gamas de cores para tintas de construção civil a comercializar em toda a França (Figura 1).

Em 1967, e tendo por incumbência a definição de gamas de cores características de cada uma das suas regiões, Lenclos inicia uma análise metódica das cores ambientais e um primeiro desenvolvimento do seu original método, a que chamará *Geografia da Cor* (Porter & Miquellides, 1977). Lenclos procura desde então um estudo "objetivo" do fenómeno da cor na arquitetura e na paisagem, através da observação direta e da recolha de amostras de tintas. Analisa muitas das cidades francesas, estabelecendo depois sínteses cromáticas características da arquitetura e paisagem de cada região.

Lenclos cria para o efeito os *Selecteurs d'Harmonies*, guias com gamas de cores e tintas de acordo com os ambientes cromáticos predominantes em cada





Figura 1 · Jean-Philippe Lenclos, Cartaz para exposição Géographie de la Couleur, maio-junho 1977, Centro Georges Pompidou. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e9e4534e3dc0cfc1467a15ca9fb2c50&param.idSource=FR_E-3490ede1752b364bfb7958f745e35cf8Crédit photographique : © Centre Pompidou 1977, © Conception graphique: U. Klug, Œuvre reproduite : J.L. Lenclos, Photographie: R. Meyer, Imp. Hofer, 94 Gentilly

Figura 2 · Jean-Philippe Lenclos, Levantamento cromático para a *ville nouvelle* de La Vaudreuil, França. Fonte: Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

zona. Desde logo salienta que estes guias não apenas sugerem combinações cromáticas integradoras ou que mimetizem as cores pré-existente, mas servem por outro lado como referência para os arquitetos, designers ou artistas que queiram intencionalmente criar obras que contrastem com o ambiente (Porter&Miquellides, 1977).

Lenclos vai desenvolver e aprofundar o seu método nas décadas seguintes, muitas vezes acompanhado da sua mulher, Dominique, com quem partilha a autoria dos vários livros que escreve sobre este tema. Se o território francês é o primeiro banco de ensaio na sua pesquisa e objeto do livro em que expõe e descreve o seu método, em 1982 - *Couleurs de la France, Géographie de la Couleur* (Lenclos & Lenclos, 1991) –, desenvolvimentos ulteriores abrangerão progressivamente áreas maiores, estudando comparativamente vários países da Europa (Lenclos, Lenclos & Pastoureau, 2003) e do mundo (Lenclos, Lenclos & Barré, 1999).

Antes de publicar em livro o método da *Geografia da Cor*, o seu trabalho é objeto de uma exposição homónima em 1977, no Centro Georges Pompidou (Centrepompidou.fr, 2020) (Figura 1).

Sendo a cor o núcleo principal do seu interesse e do seu conhecimento, Lenclos trabalharia toda a vida na criação e a aplicação de cores no design de produto, na arquitetura e no espaço urbano, em França ou em países como o Japão ou o Irão. Em 1978 cria o seu atelier especializado em cor para contextos tridimensionais – o Atelier 3D Couleur – à frente do qual se manteria até 2004.

2. Geografia da cor – um método

O método que propõe assenta no estudo da cor da paisagem e da arquitetura pré-existentes como forma de preparar e fundamentar qualquer intervenção cromática no espaço. O processo de estudo divide-se em três fases principais.

A **primeira fase** consiste na observação e inventariação exaustiva das cores de um determinado tecido urbano, a partir de áreas previamente definidas. O primeiro passo consiste na recolha de amostras de terra, reconhecendo a realidade geológica e a disponibilidade de materiais autóctones como pré-existências cromáticas que afetam a construção local. São bem reveladoras as suas coleções de amostras de terra recolhidas em várias zonas de França, na medida em que atestam uma surpreendente variedade de cor geológica no território (Figura 1).

Segue-se uma observação direta e inventariação de todos os edifícios das áreas selecionadas e a recolha de amostras de materiais de tintas de parede, telhados, portas, etc. Sensível à impermanência do mundo, Lenclos nota que esta seleção não deve abranger apenas as cores fixas, intencionalmente previstas pelo homem, mas valoriza também as alterações trazidas pelo tempo,







Figura 3 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo preparatório para as cores para o *Quartier de La Haye aux Moines*, Créteil, 1970-1971, França. Fonte: Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.
Figura 4 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo cromático para o *Quartier de La Haye aux Moines*, Créteil, 1970-1971, França. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rba96/rkXLGqA Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris
Figura 5 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo cromático para o conjunto Les Linandes, Cedrgy Pontoise, 1976. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-74c287981f64c1e9845af8fafa53c579&param.idSource=FR_O-7e24d396816112505b1068bacd9e681 Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Jean-Philippe Lenclos, Maquete do conjunto Les Linandes, Cergy Pontoise, 1976. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKKEA6/rgjkE8R Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris
Figura 7 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola de Maradas, Cergy-Pontoise, França, 1972. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRLGkr/rR59bn5 Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

especificamente a atuação do musgo e dos líquenes sobre as superfícies. Se um dado material é impossível de obter, realiza-se no local uma amostra pintada. Cada área de intervenção é inventariada deste modo, recorrendo-se auxiliarmente à fotografia e ao desenho como meios de registo no local (Figura 2).

Numa **segunda fase** realiza-se um processo de síntese no estúdio relativamente ao material recolhido *in loco*. Todos os materiais recolhidos e amostras são examinados e traduzidos em novas amostras de cores pintadas que reproduzem fielmente as cores originais. As lâminas coloridas são então classificadas e reagrupadas em painéis que produzem a síntese cromática de uma região e dos seus elementos arquiteturais.

Uma **terceira fase** consiste na criação de um sistema de conceptualização cromática, ou seja, na definição de um vocabulário cromático relativo à região estudada (Porter&Miquellides, 1977). Como se referiu, este vocabulário cromático pode ser usado como sugestão para intervir de forma discreta ou dissonante num determinado território.

Todo o trabalho de Lenclos se pautaria por estes procedimentos, interessando particularmente a esta comunicação a sua atuação como consultor colorista nas *villes nouvelles* então em construção em toda a França, e cuja impessoalidade se acreditava poder ser combatida através da cor.

Embora nunca se refira si próprio como pintor mural, não o deixa de o ser, se considerarmos esta designação de forma não ortodoxa. Efetivamente, Lenclos não se limitou a definir simplesmente cartas de cor e prescrições genéricas: nos seus projetos de "mise-en-couleur" ou de policromia arquitetural intervêm noções de composição, de enquadramento e principalmente de forma, que sem dificuldade se enquadram no domínio da pintura mural, transposta embora para uma escala colossal.

3. A parede e a cor – dos estudos cromáticos aos supergráficos

Como se referiu, o ponto de partida de Lenclos é cor da paisagem e da arquitetura preexistente. No entanto, a cidade em construção em que Lenclos intervinha nas décadas de 60, 70 e 80 do século passado, devia já pouco à cor da paisagem natural. Contrariamente às zonas históricas, erguidas paulatinamente ao longo dos séculos, sempre dependentes dos materiais locais e por isso traduzindo as suas cores, as zonas novas caracterizavam-se pela escala massiva e rápida construção, graças ao uso de projetos tipo e de materiais pré-fabricados. Nelas, as cores existentes resultam do uso quase exclusivo de pigmentos sintéticos, sem qualquer critério (Pastoureau, 1997). A paisagem urbana é definida pela arquitetura, perdendo esta, cada vez mais, o seu vínculo à natureza.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

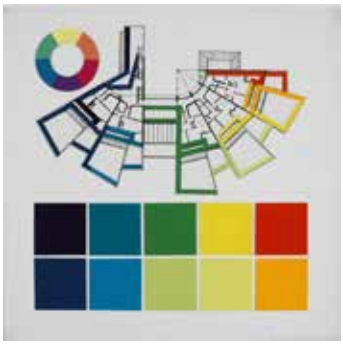






Figura 8 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola de Maradas, Cergy-Pontoise, França, 1972. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRLGkr/rR59bn5 Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM

Figura 9 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola Robespierre, França, 1972. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b97a7ba955f7427cf4bf44df3ba68ee&param.idSource=FR_O-b0bb5abaca7fb61d6d7f61569949198c Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

Figura 10 · Jean-Philippe Lenclos, Mural, bairro periférico de Paris, França, 1972. Fonte: http://isdat.fr/en/programmation/jean-philippe-lenclos-designer-coloriste-cloe-pitiot/(acedido a 11 de janeiro de 2020)

> *Certainly, colour is no remedy for this irreplaceable link but by its plastic and rhythmical powers of expression it is able to release a poetic dimension which complements the man-made environment. Here, colour in material, structure, rhythm, contrast, can be a new plastic language whose riches are offered to the city of tomorrow* (Lenclos, in Porter&Miquellides, 1977:75)

Além do uso da cor a partir de uma criteriosa escolha em função de estudos prévios que se pretendem tão rigorosos quanto possível, a obra de Lenclos pressupõe o uso da cor enquanto valorização plástica do ambiente urbano.

Nas suas intervenções parietais, Lenclos adapta o conceito de supergráfico, seguindo designers e arquitetos americanos da década de 1960, como Barbara Stauffacher, Robert Venturi ou Louis Kahn e que entretanto se tinham tornado uma tendência na arte e na arquitetura da época (Smith, 1977:87,171; Pétiot, 2017).

O termo supergráfico, muito em voga na época, designava a pintura de *letterings* ou de outros elementos gráficos em grande escala no interior e no exterior de edifícios com cores intensas, num discurso visual que complementa ou se sobrepõe à arquitetura. Nas palavras de Lenclos:

> *Supergraphics, whether applied to mobile or static objects, is a graphic art which is applied to a volumetric surface without submitting to its contours. Is covers planes, edges and corners enhancing the initial scale of the mass. By the power of its pattern to which is added the expressive strength of contrast and colour, it plays a real part in creating considerable transformations of architectural space* (Lenclos, in Porter&Miquellides, 1977:75)

As suas referências não são, no entanto, as dos arquitetos ou dos designers, mas as da natureza - as listas de alguns peixes, os padrões de pelagem de alguns mamíferos, as sombras das nuvens percorrendo a paisagem - ou as pinturas faciais dos atores de teatro chinês ou japonês (Porter&Miquellides, 1977).

Conjugando estudos cromáticos cuidados assentes na paisagem natural e arquitetónica pré-existente, Lenclos considera a força expressiva dos supergráficos em propostas muito ambiciosas em termos de escala – a escala da paisagem.

Um exemplo é a proposta de animação parietal que realiza entre 1967 e 1970 para a urbanização de *La Haye aux Moines*, Créteil. Lenclos tira partido das linhas de sombra que os edifícios projetam uns sobre os outros, criando longas listas de cor diagonais, que contrariam a orientação vertical dominante dos edifícios, bem como das suas reentrâncias e sobreposições (Figuras 3,4). As cores, que individualizam cada edifício, respondem a uma paleta definida em função dos já referidos critérios de integração/contraste intencional com a cor ambiente.

Um exemplo diferente, em que as cores não conformam supergráficos, mas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

aderem plenamente aos volumes arquitetónicos, é o do conjunto *Les Linandes*, de 1976. Neste caso, Lenclos escolhe intencionalmente as cores geológicas do território, que aplica em grandes áreas monocromáticas às volumetrias complexas da arquitetura. No conjunto desenvolve-se uma progressão cromática dos tons mais escuros aos mais claros e quentes (Figuras 5,6).

É interessante contrapor a estes exemplos, os estudos que realiza para escolas primárias, em que, porventura por se centrar no universo das crianças, a cor não parece ser escolhida em função das preexistências geológicas, mas sim de modo a estimular o imaginário infantil. Nas escolas de Maradas e Robespierre, assiste-se a duas intervenções arco-íris, que geram universos cromáticos autónomos, condensando todo o espectro cromático em si.

Na escola de Maradas, as letras que compõem o nome da escola são exploradas como elementos formais de grande dimensão ocupando uma enorme parede central, em torno da qual os volumes arquitetónicos se distribuem, caracterizados com uma progressão no espectro cromático (Figuras 7,8).

A escola Robespierre tem o supergráfico mais conhecido de Lenclos, que sem dificuldade se pode identificar como uma pintura mural mais convencional. Lenclos cria uma forma ondulante, ao longo da qual as cores do espectro progridem, uma vez mais. A forma está inteligentemente posicionada na parede, que por sua vez enquadra as brincadeiras das crianças (Figuras 9, 10).

Conclusão

Os projetos de animação mural de Lenclos em aglomerados urbanos habitacionais das *villes nouvelles* oferecem um exemplo de abordagem global e integrada da pintura mural na paisagem. O método que propõe, de estudo da cor paisagem natural e/ou arquitetónica prévia para fundamentar as escolhas de cor futuras, alicerça uma atuação ponderada e sensível.

Quando se multiplicam até à exaustão intervenções murais realizadas sem qualquer critério de integração cromática, formal, espacial ou outra, a lição de Lenclos é válida e urgente. A articulação inteligente entre cor e espaço tridimensional, a atenção às pré-existências dos lugares e a sensibilidade cromática são aspetos que muito faltam à pintura mural contemporânea.

Referências

Centrepompidou.fr. (2020). Géographie de la couleur | Centre Pompidou. [online] Available at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e9e4534e3dc0cfc1467a15ca9fb2c50&param.idSource=FR_E-3490ede1752b364bfb7958f745e35cf8 [Accessed 10 Jan. 2020].

Cloé Pétiot (2017). *Eloge de la couleur.* Aire Sur La Lys: Ateliergaleriéditions.

Jean Philippe Lenclos and Lenclos, D. (1991). *Les couleurs de la France : maisons et paysages*. Paris: Éd. Du Moniteur.

Jean-Philippe Lenclos, Lenclos, D. and François Barré (1999). *Couleurs du monde : géographie de la couleur*. Paris: Le Moniteur.

Jean-Philippe Lenclos, Lenclos, D. and Pastoureau, M. (2003). *Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*. Paris: Le Moniteur.

Pastoureau, M. (1997). *Dicionário das cores do nosso tempo – Simbólica e sociedade.* Lisboa: Estampa

Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.

Smith, C Ray (1977). *Supermannerism new attitudes in Post-modern architecture.* New York Dutton.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Viagens, imaginários e mapas narrativos. O mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (n. 1978)

Travel, imagery and narrative maps. The map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (b. 1978)

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo submetido a 15 de março de 2020 e aprovado a 2 de abril de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei-Lab, ECATI. Campo Grande, nº 388, Edifício U, 1º piso. 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda o processo criativo de Rita Carvalho na conceção dos seus mapas narrativos. Estas obras gráficas partem da sua experiência nos lugares a que se reportam e do seu interesse por acontecimentos passados, pertençam estes a imaginários remotos, ou a tempos recentes com relevância autobiográfica. Três projetos (Goliardos, Alentejo e Vumbi) contextualizam o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009), resultante de uma viagem à ilha de S.Jorge, Açores, e do encontro com a natureza e com seus habitantes.

Palavras chave: cartografia imaginária / mapa / narrativa visual.

Abstract: *This paper addresses the creative process of Rita Carvalho in the design of her narrative maps. These works start from her experience in the places to which they report and her interest in past events, these belonging to remote imaginary, or to recent times with autobiographical relevance. Three projects (Goliardos, Alentejo and Vumbi) contextualize the map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009), which results from a trip to the island of S. Jorge, Azores, and the encounter with nature and its population.*

Keywords: *imaginary cartography / map / visual narrative.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Rita Carvalho nasceu no Porto em 1978. Nessa mesma cidade licenciou-se em Design de Comunicação/Artes Gráficas, depois de uma breve passagem pelo curso de Pintura (FBAUP). Foi estudante Erasmus na Willem de Kooning Academie, em Roterdão, na Holanda, obteve o grau de mestre em Artes Plásticas na Universidade de Évora e doutorou-se em Design (FAUL).

Nunca tendo tido um particular fascínio pelo universo gráfico da cartografia, foi o processo de dobragem/desdobragem próprio de certos objetos impressos, entre os quais os mapas, que reteve desde cedo o interesse de Rita Carvalho. A revelação de texto ou imagem através do manuseamento, bem como uma preferência por suportes gráficos e formatos pouco convencionais, caracterizam a sua obra, que se traduz não apenas na criação de mapas narrativos, mas também de livros de artista.

Nas obras que se podem englobar na categoria de 'mapas' (Harmon, 2004), Rita Carvalho apropria-se com grande liberdade das linguagens codificadas da iluminura medieval, da cartografia antiga e de várias outras referências de tempos díspares – da Idade Média à contemporaneidade – para criar narrativas visuais ficcionadas e geralmente pautadas por um grande sentido de humor. Estas narrativas decorrem de vínculos afetivos e revisitações simbólicas ou autobiográficas a determinados lugares. O desenho é o meio de expressão primordial, que conjuga pontualmente com o texto manuscrito ou impresso (impressão com tipos móveis ou outros processos de impressão). Embora não exclusivo, o papel é o suporte mais frequente. Com efeito, uma certa fluidez e indefinição programática quanto à materialização final de cada mapa, sempre adaptado a cada narrativa, é uma das mais surpreendentes características da sua obra.

Neste artigo serão comentados brevemente três projetos da autora – **Goliardos** (2002) (Figura 1); **Alentejo** (2008) (Figura 2) e **Vumbi** (2013) (Figuras 3,4) – que contextualizam o projeto que é objeto desta comunicação: **Cartografias dos Açores** (Figuras 5 - 8) e, especificamente, o **mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo** (2009) (Figuras 8-10).

1. Três projetos

O projeto **Goliardos** (2002) foi o projeto de fim de curso de Rita Carvalho na licenciatura em Design de Comunicação, ainda acompanhado pelos professores da Faculdade de Belas Artes do Porto e da Willem de Kooning Academie, de Roterdão. O projeto respondia então ao interesse de Rita Carvalho pelo imaginário medieval e pela iluminura pré-gótica, e tinha como mote a sua curiosidade

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

pelos Carmina Burana, os ciclos de poemas sobre a inversão das normas do quotidiano, que se conhecem em parte na versão épica de Carl Orff (1935), mas que originalmente foram escritos por jovens clérigos de vida errante – os Goliardos – nos sécs. XII e XIII. (Figura 1)

Este interesse leva a artista a realizar uma viagem a Benediktbeuern, a localidade alemã em cuja abadia os manuscritos dos Carmina Burana foram encontrados em 1806 e a Munique, onde se conservam, com a intenção expressa de os consultar.

Mais do que os manuscritos, aos quais acaba por aceder em versão fac-similada (e não no original, como inicialmente supunha) são as peripécias ocorridas nesta demanda que se tornam a matéria prima da narrativa. Nela, ficciona a viagem de comboio com bilhete de inter-rail, representando-se a si própria e ao amigo que a acompanha com pseudónimos de ressonância medieval e transfigura os aspetos da contemporaneidade nos equivalentes medievais possíveis (e.g. personagens vão a cavalo, em vez de viajarem no comboio).

O desenho à mão levantada combina-se com a impressão em tipos móveis, usando um tipo de letra que sugere a escrita medieval. Nem as escolhas cromáticas (preto, magenta), nem o uso de tipos móveis obedecem com rigor ao universo da iluminura (o surgimento da imprensa é muito posterior aos Carmina Burana). No entanto, o projeto no seu conjunto preserva as estruturas narrativas sequenciais (série de mapas) e em simultaneidade (cada mapa uma narrativa com vários acontecimentos) da arte medieval.

O projeto consistiu num conjunto de cinco mapas com vários formatos desenhados e enviados por correio para Portugal. Devido a esta necessária portabilidade todos eles pressupõem dobragem, e a revelação progressiva de imagem e palavra pelo desdobramento. Sendo um trabalho final de curso, o projeto **Goliardos** lança de algum modo as bases dos projetos futuros. Denominador comum entre todos eles é o facto de se reportarem a tempos e/ou espaços parcialmente reais, parcialmente imaginados, com relevância autobiográfica.

No projeto **Alentejo** (2008), realizado também em contexto de formação académica (mestrado em Artes Visuais na Universidade de Évora), Rita Carvalho cria uma outra narrativa visual ficcionada, como uma banda desenhada, em que mapeia a sua experiência enquanto estudante, representando-se a si, aos seus colegas e professores e ainda a outras personalidades que para si constituíam referências na época. Por exemplo, um dos mapas é uma homenagem a Greil Marcus, e à obra *Lipstick Traces...* (Marcus, 1999). O crítico musical norte americano é representado com a turma do mestrado, juntamente com Johnny Rotten, vocalista dos *Sex Pistols*, e uma cantora de cabaret, aos quais se juntam

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

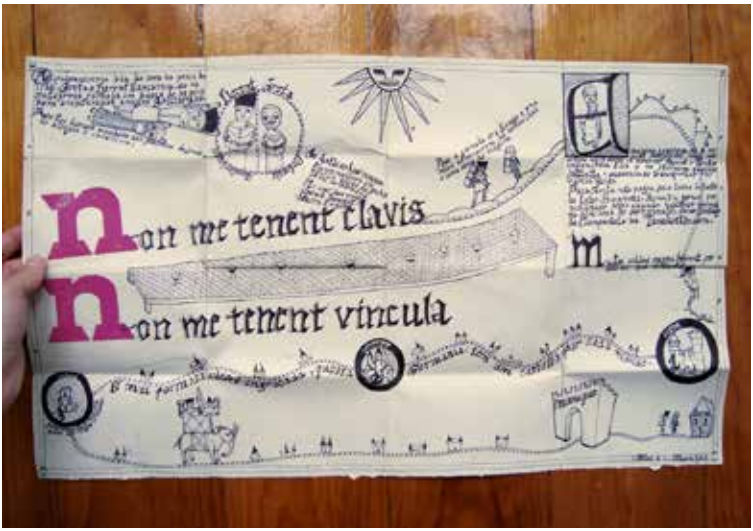




Figura 1 · Rita Carvalho, Mapa 1, projeto Goliardos, 2002. Fonte: arquivo de Rita Carvalho
Figura 2 · Rita Carvalho, Instalação, projeto Alentejo, 2008. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

os Goliardos. A obra de Rita Carvalho é assim uma projeção imaginária que lhe permite viajar no tempo e pôr a conversar pessoas que viveram em contextos históricos muito diferentes. (Figura 2)

Revelando grande sensibilidade ao contexto, bem como a capacidade de auscultar os lugares em que trabalha e deles absorver informação para os seus projetos, em detrimento de estratégias mais prescritivas, Rita Carvalho decide representar esta narrativa não sobre papel, mas sobre pratos de barro, os tradicionais pratos de pratos de barro alentejanos, provindos especificamente das olarias do Redondo.

Para o efeito, trabalhou durante algumas semanas com um oleiro – Mestre Chico Tarefa – abrindo o desenho diretamente com ponta seca sobre o barro previamente pintado a branco, em chacota, numa técnica semelhante à do chamado s*graffito* ou *esgrafiado*. Depois da cozedura, Rita Carvalho prescindiu do tradicional vidrado da olaria utilitária, aproximando a aparência mate do barro à da folha de papel. O agenciamento dos vários pratos na parede serve o propósito da narrativa, agora apresentada sequencialmente, como numa banda desenhada.

Uma obra em que o sentido de humor está ausente, refletindo inquietações políticas, é o projeto **Vumbi** (2013) sobre a violência da colonização do Congo pela Bélgica. Nele, contrapõe o retrato do rei Leopoldo II ao de Twa Mwe, resistente e herói indígena, ocupando frente e verso de uma mesma folha. Aparentemente mais desvinculada da sua vida, a obra decorre no entanto de uma necessidade pessoal de reflexão sobre o passado da sua família materna (que viveu no Congo durante várias décadas do século passado). Em Vumbi, Rita Carvalho lida com o desconforto perante as narrativas que lhe são transmitidas e com o desconhecimento desse passado familiar em contexto colonial. (Figuras 3,4)

2. Cartografias dos Açores — O mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009)

Os três projetos anteriormente referidos contextualizam **Cartografias dos Açores**, que Rita Carvalho realiza depois de uma estadia de três semanas no arquipélago. Nas seis ilhas que pôde visitar – S. Miguel, Faial, S. Jorge, Pico, Flores e Corvo – impressionaram-na profundamente a presença da natureza (a paisagem verdejante, a imprevisibilidade da atividade sismo-vulcânica) e o isolamento dos habitantes (Carvalho, 2010, 2020).

A série de mapas que realiza parte da sua vivência subjetiva, à qual se somam narrativas de outros sobre aqueles lugares. Efetivamente, Rita Carvalho recorre a fontes escritas de vária proveniência sobre os Açores (Sykes, 1968;

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

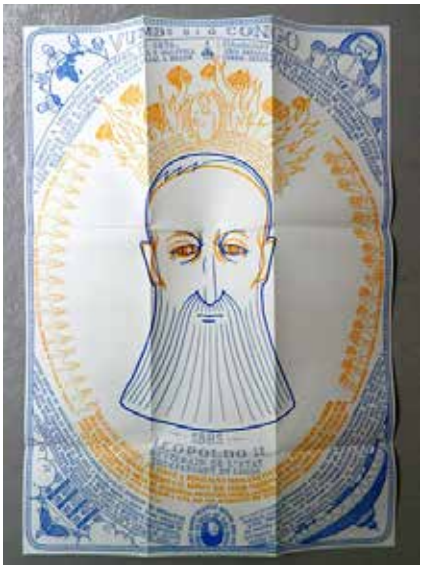




Figura 3 · Rita Carvalho, Vumbi, frente, 2013.
Fonte: arquivo de Rita Carvalho
Figura 4 · Rita Carvalho, Vumbi, verso, 2013.
Fonte: arquivo de Rita Carvalho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



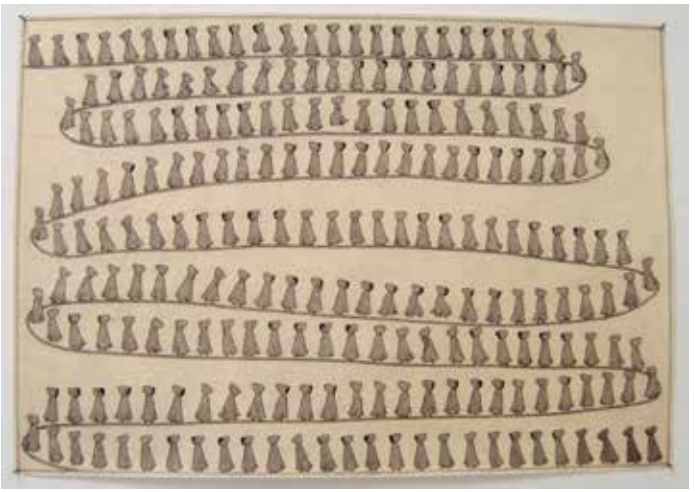


Figura 5 · Rita Carvalho, Cartografias dos Açores. Mapa do Vulcão dos Capelinhos, 2009. Fonte: arquivo de Rita Carvalho
Figura 6 · Rita Carvalho, Cartografias dos Açores. Mulher de capote, 2009. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

Andresen, 2004; O'Neill, 2007; Dias de Melo, 2008; Mónica, 2009; Nemésio, 1994) mas é principalmente o que vê em primeira mão e o que ouve , no contacto direto com os habitantes das ilhas, que lhe parece mais motivador (Carvalho, 2010, 2020).

O **mapa do Vulcão dos Capelinhos**, em que se representa a procissão ao Espírito Santo realizada na ilha nos tempos que se seguiram à erupção de 1957/58 reflete a ideia de total domínio da natureza sobre a vida dos homens e as suas crenças religiosas. Numa composição centralizada, que sem dificuldade recorda o imaginário medieval, uma figura dominadora – Deus? – de feição *blakiana* (William Blake é outra das referências de Rita Carvalho) emerge do mar, estando no centro um círculo de figuras que representam a procissão, mas também se reportam à ideia de Roda da Fortuna e à vulnerabilidade dos habitantes perante o vulcão (Carvalho, 2010, 2020).

O mapa/desenho foi realizado em papel japonês e inicialmente pensado para ser dobrado de modo a apenas se verem os pés da figura principal, revelando-se a imagem no ato de desdobramento. Na sua versão final surge, como os outros mapas deste projeto, afixado em ripas de madeira, suspenso. (Figura 5)

Vários aspetos do imaginário açoriano surgem representados no projeto. Em **Mulher de capote** encontra-se a representação do intrigante traje tradicional desta região. A composição, inspirada na imagem de uma procissão ou de um funeral no séc. XVIII, desenrola-se em ziguezague, recorrendo à repetição de figuras com ligeiras diferenças entre si, recordando-nos os processos mais arcaicos de animação (Figura 6).

O **mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo**, de que este texto se ocupa é um dos mapas desta série, desenhado à mão levantada sobre papel japonês. A escolha do suporte (papel japonês) e dos meios riscadores (tinta acrílica, caneta gel) foi criteriosa e implicou alguma experimentação antecedendo a versão final (Figura 7).

O modo como foi concebido o mapa definiu-se a partir do testemunho de um habitante, o Sr. Luís Alberto. O terramoto de 1980 destruiu todas as comunicações e acessos à Fajã (terreno plano e fértil, junto ao mar) tornando aquele local, onde outrora residiam mais de cem pessoas, completamente isolado e desabitado. O Sr. Luís Alberto e a sua esposa decidiram retornar à Fajã, de onde foram durante muito tempo os únicos habitantes.

Em conversa, o Sr. Luís contou-nos que na altura comentara com a mulher: "Parecemos Adão e Eva no Paraíso! Podemos andar nus à vontade que ninguém nos vê..." Contou-nos que chegaram a estar um mês sem verem ninguém. (Carvalho, 2010)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

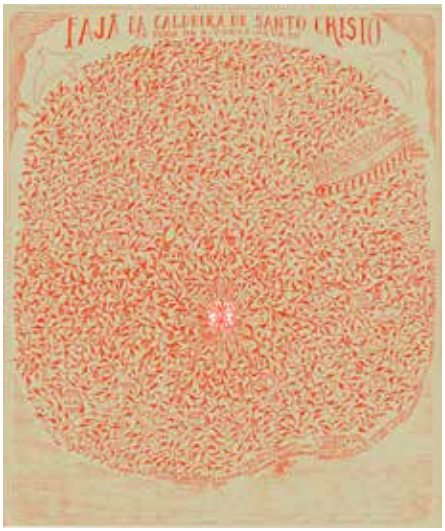




Figura 7 · Rita Carvalho. Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009. 81 x 100 cm. Fonte: arquivo de Rita Carvalho
Figura 8 · Rita Carvalho, Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009, 100 x 125 cm. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



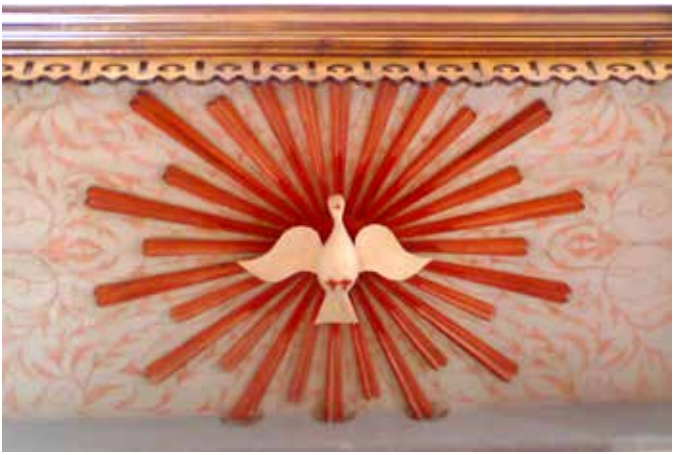


Figura 9 · Rita Carvalho, Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009, detalhe. Fonte: arquivo de Rita Carvalho
Figura 10 · Pomba do Espírito Santo com resplendor. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Este casal torna-se o foco da narrativa, ocupando um espaço central na composição. Rita Carvalho acrescenta-lhe um resplendor, em versão secular – citando a simbologia religiosa associada ao Espírito Santo, muito presente em todo o arquipélago, e copiado de um exemplar que vira numa igreja na ilha de S. Jorge – e à frente do casal, uma filactera com a inscrição "1982". (Figuras 9,10).

Em torno do casal "bíblico" (Carvalho, 2010), a imensidão da natureza, representada por uma folhagem miúda e estilizada que recorda as bordaduras dos Livros de Horas medievais. Pequenas casas dispersas, em escala diminuta, surgem também, aqui e ali.

Um outro episódio retratado no mapa dá conta da religiosidade da população e da urgência da reconstrução de uma igreja próxima depois do terramoto. Naquelas difíceis circunstâncias, um grupo de homens terá carregado em braços o teto da referida igreja para que se pudesse arranjar. O telhado surge representado na zona superior direita do mapa, a ser transportado pelos habitantes.

Além destes escassos episódios principais, situados em zonas centrais da composição, outros elementos aparecem esporadicamente. Assiste-se, por um lado, a uma pulverização narrativa – fragmentos de histórias representam-se através de pequenos elementos espalhados na massa de folhagem –, por outro, a um movimento centrífugo das figuras, em particular das que representam a contemporaneidade, para as margens do mapa.

É justamente nas margens que a autora se representa a si própria, com o seu companheiro de viagem, a andar num fabulosa criatura marinha, a contraparte medievalizada da moto 4 em que efetivamente se deslocaram. Surgem ainda três surfistas, no canto inferior esquerdo e algumas pessoas em atividades urbanas e contemporâneas.

> *A impressão mais forte nesta visita aos Açores foi a de uma inversão total daquilo que é comum no nosso quotidiano urbano. A ideia que quis transmitir com este mapa da Fajã foi precisamente a de um cenário para mim exótico, no qual a Natureza, em vez do Homem, é claramente dominante. De facto, no centro da minha vida está a urbe, a respectiva concentração de pessoas e edifícios, a escassez de animais, o trânsito, a velocidade, etc... Nas suas margens, está o contacto com a Natureza: as visitas esporádicas aos parques e ao campo durante os fins-de-semana. Nos Açores experiencia-se o oposto: as aves e a vegetação são os protagonistas do lugar, como que excluindo o Homem e o seu quotidiano urbano.* (Rita Carvalho, 2010)

No **mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo** é a natureza quem regula tudo: o ser humano, e todas as parafernálias que foi inventando, são irrisórios e por isso marginais. O grande protagonista é o verde da vegetação que, com grande economia de meios, é também o verde da água, tal como na iluminura

medieval. Com este verde dialoga o laranja vivo do resplendor. O mapa é enquadrado por uma moldura de linhas retas e por uma cartela onde se inscreve o título do mapa.

Conclusão

> *De facto, proponho-me a uma representação de lugares construída essencialmente a partir das experiências que deles retiro em viagens, leituras, conversas, entre outros, e que se materializam em novas histórias e diálogos.*
> *No meu trabalho existe o recorrente interesse em interpretar graficamente lugares através de um registo de quem lá vive ou pensou sobre eles, e ainda do que lá existiu e aconteceu. De facto, abordo o lugar como algo que está para além do visível, entendendo-o como uma sobreposição de camadas que a passagem do tempo esconde, mas que ainda assim, o define.* (Rita Carvalho, s.d.)

Todos estes mapas evidenciam viagens, permanências e vínculos afetivos a determinados lugares. Constroem-se a partir de narrativas ficionadas, parcialmente autobiográficas, com as quais se fundem várias outras histórias, condensando tempo e espaço. Cada mapa é uma amálgama de referências que se traduz graficamente através de linguagens codificadas, meios e suportes, definidos a partir dos contextos em que é criado.

Se até certo ponto o significado de cada um estes mapas permanece algo obscuro a quem os contempla, eles são sempre suscetíveis de cativar o olhar e a imaginação. Um dos aspetos que os une é precisamente a ideia de 'mundo ao contrário', traduzida na inversão formal e conceptual das relações tradicionais entre centro e margem/periferia.

Da inaugural homeagem aos Goliardos, ao questionar das relações de poder num passado colonial (Vumbi), passando pela impossível coexistência de personagens de tempos históricos diversos (Alentejo) ao domínio da natureza sobre a fragilidade da vida humana, os mapas narrativos de Rita Carvalho falam de memórias, mas também da subversão da ordem das coisas do mundo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Andresen, Sophia de Mello Breyner (2004) *Mar*. Lisboa: Editorial Caminho

Carvalho, R. (2010, Janeiro, 10). Rita Carvalho - Cartografias dos Açores. *Galeria Dama Aflita*. http://galeriadamaaflita.blogspot.com/2010/01/

Carvalho, R. (s.d.). *Cartografias dos Açores*. Texto Policopiado

Carvalho, R. (2020, Janeiro, 15). *Conversa com Rita Carvalho* (entrevistada por I. Marques) [Comunicação pessoal].

Dias de Melo (2008) *Mar pela proa*. Ponta Delgada: Ver Açor

Harmon, Katherine (2004) *You are here: Personal Geographies and Other Maps of Imagination*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press

Marcus, Greil (1999) *Marcas de Baton, uma história secreta para o século vinte*. Lisboa: Frenesi

Mónica, Maria Filomena (2009) *Os Dabney: Uma família americana nos Açores*. Lisboa: Tinta da China

Nemésio, Vitorino (1994) *Mau tempo no Canal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda,

O´Neill, Alexandre (2007) *Reportagem nos Açores*. Lisboa: Assírio e Alvim

Sykes, Egerton (1968) The Azores and the early exploration of the Atlantic. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1968.

Rio, mar, arte e memória: a poesia etnográfica nas lentes de Cassia Moura

River, sea, art and memory: ethnographic poetry in the lens of Cassia Moura

ISA MARÍLIA SILVA DE OLIVEIRA*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar). Campus Ministro Reis Velloso, Av. São Sebastião, nº 2819 - Nossa Sra. de Fátima, Parnaíba - PI, CEP 64202-020 Brasil.

Resumo: Este trabalho tem principal proposta apresentar a poética da artista e pesquisadora brasileira Rita de Cássia Moura Carvalho, tendo como fio condutor o trabalho artístico que a autora desenvolve juntamente à sua pesquisa intitulada Por entre Rio e Mar. Trabalhamos aqui com a necessidade de se explicitar a arte que permeia a pesquisa, seu olhar poético sobre as comunidades praieiras e ribeirinhas do território deltaico e como os conceitos de memória, patrimônio e comunidade estão enraizados no seu sensível fazer artístico.
Palavras chave: poética / memória / território.

Abstract: *This article has as main proposal to present the poetry of the brazilian artist and researcher Rita de Cássia Moura Carvalho, having as a guide the artistic work that the author develops together with her research entitled Por entre Rio and Mar. We work with the need to clarify the art that permeates the research, its poetic look at the beach and river communities of the deltaic territory and how the concepts of memory, heritage and community are rooted in their sensitive artistic work*
Keywords: *poetic / memory / territory.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Cássia Moura é uma artista e pesquisadora brasileira, doutora em Belas Artes pela Universidade de Lisboa e tem desenvolvido trabalhos que se relacionam diretamente com a museologia social. Estando inserida no universo do registro etnográfico, sua arte é sensível e visceral. Documentarista e fotógrafa tem assinado trabalhos premiados como o livro Celebrações, que recebeu em 2009 o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, assinando como produtora, fotógrafa ou diretora diversos documentários etnográficos que abordam as questões do patrimônio cultural, das comunidades tradicionais e da cultura popular. Produziu os registros audiovisuais do Inventário e do INRC - Celebrações no Piauí, Oeiras (2009), e é também autora do livro Senhores de seu ofício: a arte santeira do Piauí e da exposição de mesmo nome.

Tratamos aqui especificamente do trabalho desenvolvido por ela acerca dos povos deltaicos e que se apresentam como artefatos artísticos resultantes de sua pesquisa de doutoramento nomeada Por entre Rio e mar (2019). Um trabalho que atravessa o carater puramente investigativo pois é de grande preciosidade para a autora que convive nesse território e conhece de forma afetiva e profunda as rotinas e dinâmicas dessas populações. Seu trabalho além de nos tornar sensíveis para a complexidade da paisagem cultural da região, também provoca o acesso dessas mesmas comunidades à pesquisa, através das suas ações de implementação de uma museologia de inovação social.

Ao nos fazer conhecer sobre as comunidades praieiras e ribeirinhas do território nomeado Delta do Parnaiba, o único delta em mar aberto das Américas, Cassia Moura em seu forte e delicado trabalho de registro fotográfico nos faz também sentir e vivenciar as práticas que se debruçam sobre suas lentes.

Sendo ela sensorial, humana e sensível em seus registros, somos convidados, ao contemplar sua obra, e a partir dela pensar sobre patrimônio, paisagem, saberes e fazeres, sobre as lutas e as alegrias de um território, a paisagem cultural que se constrói nesse espaço e o homem que a modifica e a completa.

As artes da pesca, o território, a comunidade são sob suas lentes mais que registros etnográficos, são poesia sinestésica pois somam cor, cheiro e memória, traduzem histórias em imagens e nos alavancam a uma existência simples e acalentadora que, mesmo não sendo a nossa, é a nós familiar: é salgada a rede que ali se pousa sobre o chão da praia, é doce o suor da marisqueira sentada no leito do Parnaíba. (Fig 01)

Para compreender melhor essa poética, faz-se necessário que se compreenda o território e como ele influi sobre as pessoas e os patrimônios que estão profundamente desnudados nos seus documentários e fotografias, compreender

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Cassia Moura, *Sem titulo,* 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

também como o registro etnografico e artístico tem contribuido para as discussões acerca da paisagem cultural e perceber as narrativas que a autora constrói acerca das comunidades ribeirinhas e praieiras com seus belíssimos registros.

1. O território rio-mar: imensidões em espaços e pessoas

A Área de proteção ambiental Delta do Parnaíba é um território que se expande por três estados brasileiros – Maranhão, Piauí e Ceará- sua constituição de mais de setenta e cinco ilhas e sua localização a coloca como paisagem de rara complexidade. Nesse espaço de proteção ambiental e que se estabelece dentro de um mundo globalizado que provoca preocupações de preservação das pessoas, dos lugares e do meio ambiente, está a se constituir o MUDE – Ecomuseu Delta do Parnaiba- como projeto matriz do Programa de Pós Graduação em Arte, Patrimônio e Museologia da UFPI e da qual Cassia Moura participa ativamente como professora e subcoordenadora do programa, sendo uma das colaboradoras mais ativas.

A APA Delta do Parnaíba apresenta riquíssimo contexto natural, onde a vegetação se configura pelos manguezais, aproximados ao oceano, e os carnaubais, próprios das àreas próximas ao rio, sendo que essas vegetações são de uma relação gigantesca com a comunidade pois a partir delas surgem os artesanatos, utensilios, construções, e o extrativismo local (MOURA; PINHEIRO, 2016).

Nos vários exercícios de pesquisa-ação que o programa promove, grande parte do que é produzido pela autora está intimamente relacionado a essa paisagem cultural. Pensando o conceito de paisagem cultural definido pelo IPHAN (2009, p.13) onde a paisagem cultural é uma soma do espaço natural com as interações humanas, "uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores", sabe-se que a artista, até pelo seu carater investigativo de pesquisadora, entende essa paisagem não apenas pelos seus aspectos naturais, mas também socioculturais. (Fig 02) Um espaço-lugar que se costura de elementos formados da junção entre homem e ambiente, tratando de uma relação não apenas biológica mas também valorativa, uma costura que emerge da poética ou do caos da existência humana e de como essa existência afeta o meio.

2. Desenhando com luz os patrimônios

A fotografia tem se configurado como uma mídia que se demonstra mista, enquadrando técnica e arte, habilidade manual e olhar poético. Com esse caráter híbrido, acabou por se configurar uma ótima ferramenta para a preservação cultural, pois produz registros, documentos visuais, ao mesmo tempo em que

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Cassia Moura, *Sem titulo,* 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

Figura 3 · Cassia Moura, *Sem titulo,* 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Cassia Moura, *Sem titulo*, 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

Figura 5 · Cassia Moura, *Sem titulo*, 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

sua existência valorativa existe por si só, pensando no fato de que a própria fotografia se constitui como um bem cultural. (GRIECO; REZENDE, 2015)

Com o advento da fotografia, a memória foi assegurada pela capacidade de registrar momentos. Segundo Le Goff (2012), a memória com a fotografia consegue se tornar mais acessível, pois através dela algumas realidades eram registradas com uma precisão única até então, criando uma possibilidade de resguardar períodos e espaços, assim como registrar nossa própria passagem pelo mundo. Por estarem por natureza associadas a um ato de congelar um momento, as fotografias acabam por estar intensamente relacionadas a documentação.

Nesse exercício e associadas às expressões de uma comunidade que é externada "através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos" (KOSSOY, 2012, p. 28), a fotografia se torna grande aliada dentro da pesquisa social. O trabalho de registro de Cássia Moura tem um caráter além do investigativo, pois existe ali a evidência de um olhar poético sobre as vivências do território que se debruça, existe no seu trabalho uma essência que traduz a identidade de uma comunidade. (Fig 03)

Entendemos aqui a identidade como o conjunto de características que se definem através da diferença em relação ao todo, ou de acordo como Woodward (2014) define, a identidade ou as identidades se estabelecem a partir da percepção do diferente, seja por questões simbólicas ou por exclusão social, de modo que "a identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença." (ibidem, p. 39).

A identidade de uma comunidade, portanto, vai estar pautada nas suas idiossincrasias, suas características que a lança em um âmbito diferenciado, de modo que o patrimônio cultural figura como raiz para a identidade de uma comunidade e o compreendemos aqui não apenas como objeto de estudo, mas como espelho de um povo, como macro e microcosmo do mundo ao qual pertencemos, com modos de ser, viver e existir. (Fig 04)

Em sintonia com as produções de registro e engajamento pelos direito de memória (POLLAK, 1989), o trabalho de Cássia Moura se pauta sobre o patrimônio cultural, através do registro das pessoas, dos territórios e dos saberes e fazeres que se relacionam a essas pessoas e lugares. Nesse exercício de registar esses âmbitos, acaba por inventariar sensorialmente. Seu trabalho traça histórias e preserva memórias, numa estética limpa, sutil e apaixonante. (Fig 05)

O mesmo patrimônio cultural imaterial que se torna material através do registro poético, que ao mesmo tempo que democratiza o acesso a informação sobre as práticas e vivências de um território, se torna arte e por ser arte é também um bem cultural.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Cassia Moura, *Sem titulo*, 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

Figura 7 · Cassia Moura, *Sem titulo*, 2019. Fotografia. Livro *Por entre rio e mar* – Fonte:https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39657/4/3.%20TRABALHO%20PRATICO.pdf

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Pensando a comunidade como defende BAUMANN (2003), esse lugar de segurança e compreensão, onde há um intuito de prevalência não da identidade, mas, sim do todo colaborativo, onde a autonomia cede lugar ao partilhado, ao definido e decidido coletivamente, de modo que podemos compreender que através das lentes da comunidade, o patrimônio é algo a ser vivido através da partilha, e a ser sentido, pensado e construído, percebemos no trabalho de Cassia Moura, artista e pesquisadora há mais de dez anos dentro de um território especifico, uma sensibilidade de quem conhece profundamente as dinâmicas de um lugar que ela adotou como seu, pelo qual luta e se envolve, do qual conhece e percebe de forma tanto afetiva como crítica. (Fig 06)

Conclusão

Sobre essa perspectiva de investigar e ao mesmo tempo produzir, muitos artistas-pesquisadores se viram atravessados pelo seu objeto de estudo ou análise. Sabemos, pela produção de Cássia Moura seja ela a pesquisadora ou a artista e entendemos uma indissociável da outra, que esse seu movimento acerca das comunidades tradicionais se encontra em um campo de afetividade e interesse que a ela é visceral, considerando todo o trabalho que ela tem desenvolvido a respeito do patrimônio cultural imaterial. Seu interesse casa com os parâmetros da museologia social, pois ao registrar em suas fotografias e documentários toda essa narrativa de vivências e dinâmicas, compreende o mundo através dos sentidos e da força de sua representação.

BARBUY (1995) conceitua a museologia social como uma ciência "guiada pelo sentido de dessacralização dos museus e, sobretudo, de socialização, de envolvimento das populações ou comunidades implicadas em seu raio de ação" (BARBUY, 1995, p. 209), nos apropriamos desses conceito para a análise do trabalho prático que se insere em "Por entre rio e mar" pois é visível nele um estudo que ultrapassa territórios, objetos, paisagens e que nos redesenha a história das pessoas, de uma comunidade que se encontra a cada dia mais desterritorializada de si mesma em função de um sistema de valorização do capital que tem sido cruel com as regiões mais voltadas para os hábitos tradicionais.

Espera-se que esse trabalho possa contribuir para a visibilidade do trabalho execepcional que Cassia Moura vem desenvolvendo no territorio da Area de Proteção Ambiental Delta do Parnaiba, não só como pesquisadora, mas também e pricipalmente como a artista sensível e humana que é e que poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações do Congresso, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer

patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte. (Fig 07)

Referências

BARBUY, Heloisa. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise, 1995.

BAUMANN, Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2003.

CARVALHO. Rita de Cassia. Por entre Rio e Mar. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2019.

GRIECO, Bettina. Fotografia. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/ Copedoc, 2015.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 2012

PINHEIRO. Áurea da Paz Pinheiro;. Patrimônio cultural e museus: por uma educação dos sentidos. Educar em Revista, Curitiba, 2015.

_____, Áurea da Paz Pinheiro; CARVALHO, Rita de Cássia Moura. Relatório Museu Nacional do Mar [Parnaíba - Piauí]. Teresina, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social". In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n° 10, 1992;

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar

Crossroads of Almudena Fernandez Fariña´s painting: writing painting, weaving painting, painting

ISABEL CÁCERES FLORES*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista plástica y estudiante de doctorado.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Departamento de Pintura, línea de Investigación: La pintura en el campo expandido. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: cfloresisabel@gmail.com

Resumen: En esta comunicación se propone una lectura de la travesía pictórica de Almudena Fernández Fariña. Para ello se tomarán como estudio de caso cuatro de sus obras: "Sin título" (1998), "Knoten" (2004), "Pintura Hábitat" (2005) y "Mural Concha" (2013) que se analizarán en los apartados que dividen este artículo: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar. Dichas exposiciones nos permitirán conocer la evolución que experimenta la pintura de Fernández Fariña desde sus primeros lienzos escritos, hasta la salida de su pintura del marco del cuadro al espacio arquitectónico a través del uso del ornamento.

Palabras clave: Pintura fuera del marco / decoración / ornamento /site/non-site.

Abstract: *This communication proposes an interpretation of the crossroads of Almudena Fernández Fariña´s painting. With the aim of doing that, four of her artworks will be use as a case of study: "Sin título" (1998), "Knoten" (2004), "Pintura Hábitat" (2005) and "Mural Concha" (2013). These artworks will be analysed in the sections dividing this article: Writing painting, Weaving painting and Painting. These works will allow us to get to know the evolution that Fernández Fariñas´s painting experienced from her first written canvases, until the outing of her painting from the frame to the architectural space through the use of ornament.*

Keywords: *Out of frame painting / decoration / ornament / site/non-site.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Almudena Fernández Fariña (Vigo, 1970), es una de las artistas españolas cuya pintura se sitúa fuera del marco del cuadro (Fernández Fariña, 2009). Artista, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y docente en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Fernández Fariña desarrolla su producción artística desde los años 90.

En los últimos años, su obra ha sido mostrada en exposiciones individuales como "Pencilstroke" (Galería Lilliput, Librería Versus, Vigo, 2015) o "Pintura t" (Quease Galería, Espacio t, Oporto, 2010) y colectivas como "Mulleres do Silencio. De Maruja Mallo a Ángela de la Cruz" (Museo MARCO, Vigo, 2016), o"Así nos ven, así somos?" (Casa Galega da Cultura, Vigo, 2015). Ha sido premiada, entre otros, con el Primer Premio de Pintura L´Oreal (2000) o la Beca Pollock-Krasner Foundation (Nueva York, 2001). Además, colecciones privadas y públicas, como la Fundación Caja Madrid o el Museo de Pontevedra, cuentan con obras de la artista.

Su tesis doctoral "Lo que la Pintura no es. La Lógica de la Negación como Afirmación del Campo Expandido de la Pintura" (Universidad de Vigo, 2009), fue premiada con el Premio Provincial a la Investigación Diputación de Pontevedra, 2009 (Humanidades y Ciencias Sociales) y con el Premio Extraordinario de Tesis de la Universidad de Vigo 2008/2009 (Humanidades).

Actualmente, la práctica artística de Almudena Fernández Fariña se desarrolla en el campo expandido (Krauss, 1979) de la pintura. No obstante, en sus inicios su pintura se situaba dentro del lienzo y se des-situaba en el espacio expositivo (Cruz, 2006).

Esta comunicación se centra en el momento en que la pintura de la artista cruza los límites del soporte bidimensional del lienzo para expandirse y situarse en el espacio arquitectónico. Para ello, el artículo se ha estructurado en tres apartados: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar, que nos permitirán realizar un estudio de caso con cuatro de sus obras, observando cómo la tendencia a la ornamentalización de su trabajo coincide con la repetición de los motivos más allá del límite del bastidor, fuera del marco (Fernández Fariña, 2009).

1. Escribir pintura

En sus inicios, la pintura de Almudena Fernández Fariña se presenta como una escritura pintada sobre cuadros de gran formato. La arista escribe con brocha y pintura sobre el lienzo, textos cuyas palabras se sedimentan y articulan de manera orgánica entre líneas que componen retículas.

Como podemos observar en la obra "Sin título" (Figura 1) de 1998, la

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

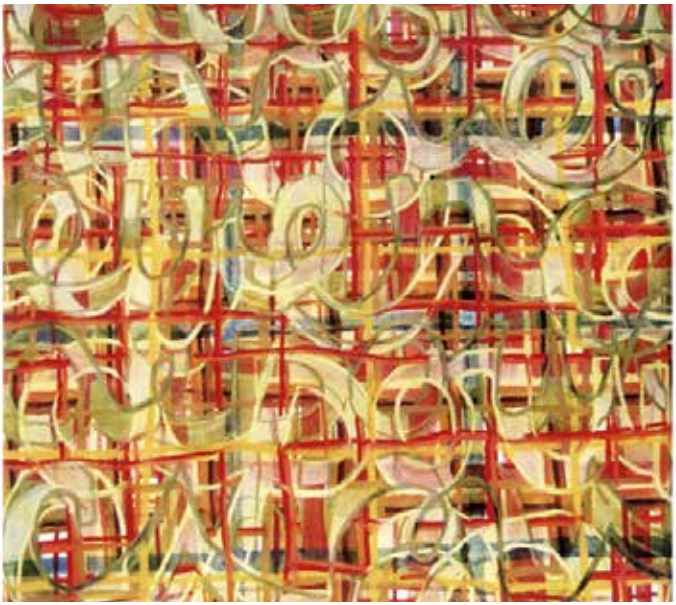


Figura 1 · Almudena Fernández Fariña, "Sin título", 1998. Mixta sobre tela, 146 x 146 cm. Fuente: http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pintura/1998-1999/

tendencia abstractizante de su escritura contrasta con la geometría pura de la retícula que la contiene, acercando el gesto de la escritura a las características del arabesco.

El arabesco, en la cultura árabe, se compone, entre otros, por entrelazados, nudos o formas vegetales que derivan de la abstracción de la escritura cúfica. El arabesco contiene, como afirma Brüderlin (2001), formas geométricas, representativas del sur de la Península Ibérica, así como orgánicas, predominantes en los países árabes, ambos rasgos se presentan en la pintura contemporánea de manera evidente e independiente, como es palpable, por ejemplo, en la obra de aristas abstractas como Lee Krasner (Nueva York, 1908-1984) o Tatiana Lwein (Polonia 1920-Nueva York 1982).

Sin embargo, Fernández Fariña combina la geometría y el ritmo de la escritura ubicando ambas formas en un mismo soporte y creando una tensión que lleva a la propia pintura a reclamar su espacio fuera de los límites impuestos por el bastidor. De esta manera, al igual que la caligrafía cúfica se torna decorativa

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mediante líneas curvas y anudados, en la obra de Fernández Fariña, la escritura se torna arabesco al liberarse de las imposiciones del lenguaje.

En estas pinturas de final de los años 90, el soporte-cuadro, acotado y portable, no planeta posibilidad real de franquear los límites. Son obras realizadas en el estudio de la artista y no concebidas para abrirse o dialogar con el espacio expositivo.

2. Tejer pintura

A principio del 2000, la escritura de Almudena Fernández Fariña, supera la retícula y enfatiza la línea arabesca, el texto de los cuadros de los 90 se transforma en tejido ornamental expandiéndose fuera del marco del cuadro y convirtiéndose ahora en un tejido pintado que tapiza el espacio.

Este tejido pintado sugiere una capacidad de continuación y repetición que permite a la obra de Fernández Fariña desprenderse, al fin, de los límites del lienzo para desplegarse en el espacio arquitectónico y "ya con el muro como soporte, la pintura se teje en el espacio" (Barro, 2014:12).

En la exposición "Knoten" (Figura 2), presentada en la Galería VGO de Vigo en 2004, se combinaban tanto pintura sobre lienzo como intervención directa sobre muro. Parte de la pieza -lienzos de diferentes tamaños pintados con motivos de nudos encadenados- fue realizada en el estudio de la artista y completada una vez éstos se ubicaron en el espacio de la galería.

En esta intervención, la artista aprovecha las posibilidades que ofrece el nudo como elemento ornamental para multiplicar y encadenar el motivo, cubriendo el espacio arquitectónico.

La salida de su pintura hacia el muro es, como decíamos, propiciada por el uso de formas arabescas que siguen principios compositivos utilizados en la ornamentación arquitectónica o textil: repetición, simetría, rotación. Estos principios, permitirían a Fernández Fariña envolver los muros al igual que lo hacen los motivos ornamentales de las edificaciones árabes o el dripping que cubre las telas del artista del expresionismo abstracto, Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912-1956): de arriba a abajo, de izquierda a derecha, sin principio ni fin.

Por esta razón, podemos afirmar que antes que las composiciones *all-over* de Pollock, cualquier muro cubierto de arabescos provocaba la descentralización de la mirada y una lectura de la imagen similar a la que se refiere el crítico Clement Greenberg (1979) cuando describe los cuadros del artista estadounidense.

Esta descentralización de la mirada enfatiza, además, el carácter decorativo de la obra de arte, el cual, acentuado de manera consciente, nos permite "volver a concebir el objeto artístico como decoración" (Von Hantelmann, 2017:139). Es

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Almudena Fernández Fariña. Galería VGO de Vigo, 2004. Mixta sobre lienzo y muro de la galería. Fuente: http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/

Figura 3 · Almudena Fernández Fariña. Galería Astaré, Madrid, 2005. Mixta, diferentes soportes (alfombra, lienzo, banqueta, y otros). Fuente: http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

decir, el ornamento recupera el significado en la obra de arte cuestionando los límites entre pintura y decoración para superar, como también lo hace la obra del artista francés Daniel Buren (Francia, 1938), los prejuicios de la modernidad fundamentados en la teoría crítica del arquitecto austríaco Adolf Loos (1870-1933), quien calificaba lo decorativo de despectivo y vulgar en su célebre ensayo "Ornamento y Delito" (1907).

No obstante "Knoten" es una pintura en superficie (Riegl, 1893), un tejido que reviste los muros del espacio y donde la arquitectura "Participa sencillamente como soporte de la pintura" (Fernández Fariña, 2014:65).

En "Pintura Hábitat" (Figura 3), expuesta en la Galería Astaré, Madrid, 2005, la pintura comienza a ocupar el espacio entendiéndolo no sólo como soporte o contenedor, es decir, previamente a la producción de la obra, la artista reflexiona sobre el contexto, sobre el espacio donde ésta va a ser mostrada y/o creada, en este caso una antigua vivienda. Según Cruz (2006), cuando una obra se concibe específicamente para un lugar concreto queda "situada", es decir, contextualizada en el espacio de exposición. "Pintura Hábitat" "se sitúa" porque existe en relación al lugar y a la historia del mismo.

El énfasis del carácter decorativo de su pintura se refleja en el momento en que Fernández Fariña, más allá de liberar a la pintura del marco, la expande invadiendo objetos cotidianos y útiles añadiendo, como la propia artista afirma, "un valor funcional que desafía el concepto tradicional de pintura como objeto contemplativo" (Fernández Fariña, 2014:82). De nuevo, Almudena Fernández Fariña cuestiona la dura crítica de la modernidad hacia el ornamento y la decoración, los cuales, como decíamos, no solo representarían "el retraso y la degeneración" (Loos, 1907), sino que se asociarían a las artes llamadas menores, a las artes aplicadas y al universo femenino.

Acentuar el carácter decorativo de la obra de arte, utilizar el tejido en la pintura o expandir la pintura mediante el ornamento hacia el objeto funcional, asociado al hogar y por tanto a lo femenino, aproxima a esta artista a los planteamientos del movimiento Pattern Painting que, a partir de los años 70, resignifica y pone en valor el ornamento.

Como diría Von Hantelmann (2017), la asimilación de lo decorativo previa a la creación de la obra de arte, evita que ésta caiga en el sentido despectivo de la palabra, de esta manera, con la concepción del estudio previo del espacio y la pintura, Almudena Fernández Fariña consigue difuminar los límites entre arte y decoración.



Figura 4 · Almudena Fernández Fariña. "Mural Concha", Fundación Novacaixagalicia, Ourense, 2013, Acrílico sobre muro. Fuente: http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. Pintar

La liberación que experimenta la pintura de Almudena Fernández Fariña se refleja, además de en el cambio de soporte (del lienzo al muro) en el desprendimiento de la misma de las referencias a la escritura o el tejido.

> *Generalmente, caminamos a través de la vida sin prestar gran atención a la infinita variedad de patrones y motivos decorativos que tenemos a nuestro alrededor* (Gombrich, 1979:1)

A partir de 2004, la obra de la aristas se sitúa (Cruz, 2006), de manera definitiva, en el espacio expositivo, esto es, la obra se produce a partir de un estudio previo del contexto o lugar donde va a ser ubicada. Para que esta contextualización o relación entre la pintura y el espacio tenga lugar, Fernández Fariña comienza a apropiarse de elementos del propio espacio expositivo.

Claro ejemplo de este hecho es la intervención *site-specific* "Mural Concha" (Figura 4) que la artista realiza con motivo de la exposición "Los Años Circulares. Últimas Tendencias de la Figuración en Galicia, 1994-2013" celebrada en al Fundación Novacaixagalicia de Ourense en 2013.

Para llevar a cabo la intervención, la artista se apropia de un detalle

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

arquitectónico que pasa desapercibido para el público, se trata del relieve de una concha situada en la parte baja de las columnas de hierro de la sala central. La repetición de este ornamento, permite a Fernández Fariña situar y vincular la obra al espacio expositivo, "tejerla" con la memoria del mismo y así evitar que este elemento pase inadvertido. La pintura fuera del marco está ahora situada.

Conclusión

A través de estos enunciados hemos podido analizar cuatro obras de la artista Almudena Fernández Fariña que nos permiten observar cómo su pintura transita de la escritura al arabesco, y de ésta al tejido ornamental.

Es precisamente la asimilación del carácter decorativo de la obra de arte y el énfasis de la línea arabesca lo que permiten a la artista cambiar el soporte para la pintura, diluyendo los límites del lienzo y emplazándose fuera del marco. No obstante, para situar la pintura en el espacio expositivo, la artista llega a desprenderse de dichas líneas para apropiarse de elementos que le permiten relacionar la pintura con el espacio y situarla.

Las travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña nos permiten observar cómo desde la obra "Sin título" (1998), donde lo orgánico se enlaza con lo geométrico, la pintura experimenta la liberación de ciertas convenciones:

En primer lugar, la emancipación del soporte del lienzo, cuando la organicidad de la escritura se transforma en tejido y permite la reproducción infinita y continua sobre el muro, tal y como hemos analizado en "Knoten" (Galería VGO, Vigo, 2004).

En segundo lugar, la superación de la bidimensionalidad del cuadro y del muro, cuando la pintura se expande a diferentes objetos, como hemos observado en "Pintura Hábitat" (Galería Astaré, Madrid, 2005), donde la obra de arte se acerca (aún más) a lo decorativo y funcional.

En tercer lugar, la ubicación de la pintura de Almudena Fernández Fariña fuera del marco, cuando se producen, de manera simultánea, la liberación del gesto caligráfico o arabesco, característico de sus primeras pinturas, y el ejercicio de apropiacionismo de elementos particulares del espacio expositivo que acoge la obra, como es el caso de "Mural Concha" (Fundación Novacaixagalicia, Ourense, 2013), donde la obra se concibe como *site-specific* y se teje, de manera definitiva, con el espacio que la contiene.

En definitiva, las travesías de su pintura muestran como la artista escribe pintura, teje pintura, pinta.

Referências

Barro, D., (2014). "Pintura Cómplice". En *Pintura Site*. Santiago de Compostela: Dardo.

Brüderlin, M.. (2001). Abstract Painting: A Continuation of the History of Ornament?. En *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Wester, Modern and Contemporary Art*. (pp.20,21). Riehen: Fondation Beyeler.

Cruz, P., (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San Sebastián: Nerea (iBook)

Fernández Fariña, A. (2014) *Pintura Site*. Santiago de Compostela: Dardo

Fernández Fariña, A. (2009). *Lo que la Pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la Pintura*. Vigo: Universidad de Vigo

Gombrich, E.H. (1980) *El Sentido del Orden. Estudio sobre la Psicología de las Artes Decorativas*. Barceloa: Gustavo Gill, S.A.

Greenberg, C., (2018) *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós Estética

Krauss, R.., (2002). *La Escultura en el Campo Expandido*. Barcelona: Kairós.

Loos, A., Ornamento y Delito (1907) [consulta: 04.01.2018] de PAperback. Sitio web: http://paperback.infolio.es/articulos/loos/ornato.pdf

Riegl, A., (1980) *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili

Von Hantelmann, D. (2017). *Cómo hacer Cosas con Arte. El Sentido de la Performatividad en el Arte*. Bilbao: Consonni.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Entre a Razão e o Sentimento: Ana Albuquerque, uma joalheira contemporânea do Renascimento

Between Reason and Feeling: Ana Albuquerque, a contemporary Renaissance jeweler

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual (pintura), joalheira.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: isadribeiro@yahoo.com.br

Resumo: O percurso de aprendizagem e a prática artística de Ana Albuquerque aproximam-na dos ourives do Renascimento. É uma obra que oscila entre a razão e o sentimento, cujo léxico se apoia na escala, estrutura, forma, tensão, gravidade (peso e movimento), materiais, textura, acabamento e na relação com o corpo, quer seja na peça única ou no múltiplo.

Palavras chave: Joalharia/escultura / encontro / razão / sentimento / meetjewelry.

Abstract: *The learning path and the artistic practice of Ana Albuquerque bring her closer to the Renaissance goldsmiths. It´s a work that oscillates between reason and feeling whose lexicon is based on scale, structure, shape, tension, gravity (weight and movement), materials, texture, finish and relationship with the body, whether in the single piece or the multiple.*

Keywords: *Jewelry/sculpture / meeting / reason / feeling / meetjewelry.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Contextualização: a Razão

Ana Albuquerque (1964) começou a sua aprendizagem no curso de Escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa (1994), contudo o seu objetivo foi sempre a joalharia, porque, embora ambas tenham características comuns, na joalharia, a abordagem da forma escultórica pressupõe sempre um corpo.

A joia tem características específicas pelo facto de se relacionar duma forma privilegiada com o corpo e tem um tempo próprio de perceção e fruição. Quando usada, tem-se consciência da sua presença, mas essa presença dissolve-se no inconsciente, porque é sentida num momento e esquecida no momento seguinte. É um sentir intermitente que estabelece uma relação com o tempo – o tempo de usufruir.

Outro aspeto relevante é o facto de a joia ter uma escala menor que a escultura, o que possibilita a relação diária com uma obra de arte, quer no espaço privado, quer no espaço público.

O percurso de Ana Albuquerque remete-nos para o Renascimento, onde vários artistas italianos como Filippo Brunelleschi, Antonio Pollaiuolo, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robia, Andrea del Verrocchio, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Michelozzo Michelozzi, ou ainda como Albrecht Dürer, o mais famoso artista do Renascimento nórdico, que aprendeu o ofício com o seu pai, e outros que, conhecendo a versatilidade deste ofício, o praticavam a par da Escultura e da Pintura.

A oficina de ourives foi uma escola de treino importantíssima para os artistas devido à clareza do desenho, o estudo da forma, a escala, os materiais, o peso e a proporção em relação ao corpo. A aprendizagem de várias técnicas, com os mestres, influenciou a arte que viessem a praticar, no rigor, na liberdade criativa e na plasticidade. Os ourives italianos não se inspiravam em desenhos ou livros porque sabiam executar a sua própria criação, o que os mantinha em posição de igualdade e com um estatuto equiparado aos escultores, pintores e até arquitetos do Renascimento (d'Orey,1997:17).

Apesar da passagem pelos cursos das escolas de joalharia do AR.CO e do Contacto Directo (1987/1992), e de ter feito um estágio na oficina de ourivesaria da Nuno & Garrido, Ana Albuquerque também trabalha diariamente com um mestre ourives - durante muitos anos com o senhor Lenine e, mais recentemente, com o senhor José Carlos dos Santos, da José Carlos & Filhas - Joalheiros, Lda, em Guimarães. A artista manteve uma relação muito interativa com o senhor Lenine, discutindo com ele as peças que criava, acompanhando a execução das mesmas na sua oficina e colhendo os seus ensinamentos e resoluções técnicas.

Este rigor e conhecimento dos materiais aparece na sua peça *Mar*, uma

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Ana Albuquerque, *Mar*, 2000, colar, ouro branco e topázios. Coleção particular. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.

encomenda de um colar, com o tema do mar, para o qual o cliente lhe forneceu as pedras. É a partir da ideia de ondulação que a artista escolhe os materiais e desenha a forma (Figura1).

É por este sentido de medida, de conhecimento das qualidades dos materiais, de harmonia, de racionalidade e de conhecimento da Geometria (que Ana pratica quase diariamente) que podemos considerar que Ana é uma joalheira do Renascimento na atualidade.

O Sentimento: o Encontro

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Calvino, 1990: 138).

O questionamento sobre a vida, o nascimento e a morte constitui uma questão recorrente na vida da artista que, por volta dos vinte anos, se exacerbou a tal ponto que a levou a entrar numa depressão que culminou num ingresso na Universidade Católica, onde estudou Teologia durante dois anos, abandonando esse estudo por incompatibilidade com o curso de Escultura na Escola de Belas Artes. Durante este percurso, Ana foi percebendo que a vida só faz sentido vivida com os outros, na partilha e no encontro.

Como a artista elegeu o ouro como material de execução das suas peças, pensou que, o mais natural seria vender a sua obra nas Ourivesarias. Contudo, depara-se com um mercado de joalharia em série, com modelos vindos da

China, cujo preço rivalizava com as suas peças únicas ou de pequenas séries, o que torna incompatível esse objetivo. Percebe também que esta atividade para ela é um negócio no sentido etimológico do termo, de negar o ócio - *nec* + *otium* – no sentido de viver em paz e com o que é positivo da vida, portanto não era um *modus vivendi* para ganhar dinheiro apenas e abandonou esta ideia. Mas Valentina Garcia, uma amiga e uma das suas melhores clientes propõe-lhe fazer de mecenas, tal como Lorenzo de Médicis, mecenas do Renascimento italiano da segunda metade do século XVI, em Florença. Para além de lhe encomendar peças, propõe-se divulgar a sua obra. Deste encontro com Valentina Garcia nasce o projeto "meetjewelry", em 2003. A partir daí, Ana Albuquerque deixa de assinar as peças com o seu nome e passa a assinar *meet*.

O espírito do partilhar e do encontro leva Ana a concretizar outro projeto que são as alianças de casamento feitas pelos noivos. O casal vai para o seu atelier, em Carcavelos, e com cera mole, ele molda a aliança dela e ela molda a aliança dele, ficando assim as impressões digitais deles marcadas no material, sendo estas alianças depois fundidas em ouro. O processo de fundição é realizado nas oficinas do senhor José Carlos dos Santos, em Guimarães, com a supervisão da artista, sendo depois assinadas, ou seja, são-lhes soldadas uma pequena chapa com a palavra *meet*,

Pelo processo de trabalho e pelo depuramento das formas as peças de Ana Albuquerque remetem-nos para Donald Judd, escultor minimalista e com formação filosófica, a qual o tornou um amante de Platão, que mandava executar as esculturas em oficinas, sem ele ter qualquer intervenção. Quando os seus *Specific Objects* eram pintados, enviava-os para a fábrica das motas Harley Davidson, que lhe garantia uma pintura completamente homogénea, sem um único grão de areia. Contudo, no caso de Ana Albuquerque, muitas vezes as peças eram construídas em diálogo com o senhor Lenine e com intervenções suas.

Aspetos relevantes

A joalharia subentende uma forma de comunicação a três, ou seja: o criador exprime-se através da peça que cria; o portador que se apropria da joia e que lhe pode reforçar o significado ou atribuir-lhe outro; e uma terceira pessoa que é o testemunho, o espectador. A joalharia tem uma especificidade diferente dos outros géneros de arte que se prende com o reconhecimento da existência duma outra pessoa para além do seu criador (Daunay, 1997: 83).

Se, por um lado, a artista procura um autoconhecimento, num processo interno de aprendizagem e de questionamento, encontrando respostas nas formas que vai criando, as quais são o resultado das suas preocupações e que, ao

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mesmo tempo lhe permite relacionar-se com os outros sem ser necessário usar palavras, por outro lado há um trabalho muito racional onde revela a sua preocupação com as propriedades da matéria, como os limites físicos e químicos dos materiais que usa, como tensão, pressão, temperatura, alongamento e ductilidade do ouro (Figuras 2 e 3).

Estes aspetos foram objeto duma exposição realizada na galeria Reverso, em Lisboa, porque achou interessante valorizar tudo em que se pensa na feitura duma peça de joalharia. O catálogo, a que chamou *Caderno Inacabado*, foi feito com fotografias das peças que aparecem na parte do canto direito das folhas, fazendo um *flip* book, de modo que, ao ser folheado rapidamente, se possa ver a continuidade e sequência das formas.

Outro aspeto relevante é o movimento e a sua relação com a gravidade e o corpo. Do movimento resulta o som que é também um modo de relacionamento com o outro, porque o som é produzido à medida que nos movemos e causa um efeito em quem o ouve (Figura 4 e 5).

Estas peças foram executas para a exposição *MEET*, promovida pelo Hospital Ortopédico de Sant'Ana, na Parede, uma iniciativa de aproximação aos seus utentes, com a convicção que as atividades lúdico-culturais são importantes no processo terapêutico.

A possibilidade de expor objetos de joalharia na antiga dispensa deste Hospital provocou a reflexão sobre o que na vida é dispensável para cada pessoa.

Um tema que lhe interessa particularmente são os direitos da mulher. E é nesta linha que escolhe três formatos de decote: de camisola de malha, de *T-shirt* e de vestido (Figuras 6, 7 e 8). Sendo a fronteira entre o público e o privado, a divisão entre o interior e o exterior, Ana desenha e interpreta o decote a três dimensões, num binómio vestido/nu (Braz Teixeira: 2008).

Estes decotes, de formas depuradas, têm incisões, perolas e ágatas e fazendo a ligação ao têxtil são, pontualmente, adornadas/cosidas com linha de seda (Figura 9).

O decote, para a artista, denota o papel da mulher no mundo. A estátua da Liberdade, símbolo da Revolução Francesa, é uma mulher que tem um decote enorme, em contraponto coma burka da mulher árabe. A liberdade da mulher de poder mostrar ou não o corpo está relacionada com a sua condição e os seus direitos.

Sendo o decote a orla entre o oculto e o que é visível, este remete-nos para o mito do Anel de Giges, que Platão refere no Livro II, da República, um objeto metafórico que dá ao possuidor um poder mágico, dado que este anel, quando tem o engaste voltado para a parte de dentro da mão, lhe concede o dom da invisibilidade e, quando voltado para fora, o torna visível (Platão, 1993: 57).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · Ana Albuquerque, *Textura/materiais #1*, 2012, pin, 800 ouro e coral branco, Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 3 · Ana Albuquerque, *Textura/materiais #2*, 2012, pin, 800 ouro e madeira, Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 4 · Ana Albuquerque, *Movimentos Concêntricos*: som, 2006, anel, 800 ouro, edição: 10 peças. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 5 · Ana Albuquerque, *Movimentos Tangenciais*, 2006, anel, 800 ouro, edição: 10 peças. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 6 · Ana Albuquerque, *Decote#1*, 2008, colar, ouro 800, e fio de seda. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 7 · Ana Albuquerque, *Decote#2*, 2008, colar, ouro 800, pérolas, ágata, fio de seda. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 8 · Ana Albuquerque, *Decote#3*, 2008, colar, ouro 800, pérolas e ágata. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · Ana Albuquerque, pormenores de *Decote#1 e #2*, 2008. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.
Figura 10 · Ana Albuquerque, *A medida do Palmo*, ouro (19,5x1 cm) e burel. Fonte: Gonçalo Villa de Freitas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nesta linha também está a peça *A medida do Palmo*, um retângulo em ouro amarelo, com a medida do seu palmo, onde está gravado dum lado - *DO CORAÇÃO AO UMBIGO* e do outro - *DO CENTRAR AO PARTILHAR*. Este retângulo que pode ser usado dum lado ou do outro, portanto há sempre um lado que está visível enquanto o outro se torna invisível, está suspenso num fio feito em burel cor de sangue de boi, que reforça esta ideia de invisibilidade/ visibilidade, pois lê-se ou não as palavras consoante o movimento do corpo do seu portador (Figura 10).

Considerações finais

Escala, estrutura, forma, tensão, gravidade (peso e movimento), materiais, textura, acabamento e a relação com o corpo constituem o léxico do processo de trabalho da autora, quer seja na peça única ou no múltiplo e sempre entre a razão e o sentimento.

Para Ana Albuquerque, a joalharia está ligada a um processo de questionamento interior e de encontro com os outros, que se traduz em formas que a surpreendem, como se as respostas às suas inquietações e aos seus pontos de vista se revelassem através das formas que vai encontrando por um lado e por outro, usando um racionalismo muito elaborado. As joias são objetos muito pessoais, com os quais normalmente há relação próxima, mais ostensiva nalguns casos, e bem discreta noutros. Ana entende a joia como um adorno para ocasiões especiais, e algo que para fazer sentido deve ser de grande valor, deverá ser imbuída da carga que se pretende transmitir quando se usa. Cada peça pode ter uma simbólica própria que pode ser transformada pela pessoa que a usa, mas também pode ser feita à partida com a simbologia da pessoa que a encomenda. Há joias que pertenceram a uma pessoa e que ao ser herdadas é como se trouxessem com elas um pouco do carácter do seu portador anterior e podem constituir objeto de proteção, de força, ou de magia. Uma peça de joalharia deverá estar sempre com o seu dono porque estimula os nossos sentidos duma maneira especial, estabelecendo relações íntimas com o outro. Ao ser usada cria uma simbiose com o seu portador, de tal forma que o espectador acaba por não ver a joia real, mas a relação entre ela e o seu portador.

O processo cognitivo, que leva Ana Albuquerque a escolher materiais e formas, é muito misterioso e introspetivo, porque é quase como se trouxesse notícias do seu interior.

Referências

Braz Teixeira, Madalena (2008), *Decotes, Jóias de Ana Albuquerque*, desdobrável da exposição do Museu Nacional do Traje, Lisboa.

Calvino, Italo (1990), *As seis propostas para o próximo milénio*, Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

Daunay, Olivier (1997), *Quel Bijou ai-je envie de faire en 1997? Pourquoi?*, Catálogo da Exposição Ars Ornata Europeana, Strasbourg.

D'Orey, Maria Leonor (1997), *Jóias para Alessandro de' Medici*, Catálogo da Exposição de Tereza Seabra, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Platão (1993), *A República*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, 7 edição, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de educação ISBN 972-31-0509-8.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Clara Menéres, *mulher-terra-viva*

Clara Menéres, woman-earth-alive

ISABEL SABINO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: i.sabino@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O ano de 1977 é um período especial de confluência de algumas linhas centrais de produção da escultora portuguesa Clara Menéres (1943-2018). Entre Portugal, França e Brasil, ela soma a organização da significativa mostra Artistas Portuguesas à criação e exposição de obras suas de grande fôlego como artista e como mulher consciente da sua condição na cultura e na natureza. O texto Ce sexe qui n'en est pas un, de Luce Irigaray, publicado também nesse ano em Paris, permite estabelecer uma perspectiva cruzada entre ambas, em Clara extensível a uma ligação à terra, ao planeta, centrada na obra Mulher-Terra-Viva.

Palavras chave: Clara Menéres / Luce Irigaray / feminismo / natureza / terra.

Abstract: *The year 1977 is a special period of confluence of some of the central production lines of the Portuguese sculptor Clara Menéres (1943-2018). Between Portugal, France and Brazil, she adds the organization of the significant exhibition Portuguese Women Artists to the creation and show of her breathtaking works as an artist and as a woman aware of her condition in culture and nature. The text Ce sexe qui n'en est pas un, by Luce Irigaray, also published this year in Paris, allows us to establish a crossed perspective between Clara, extending to a connection to the earth, to the planet, centered on work Mulher-Terra-Viva.*

Keywords: *Clara Menéres / Luce Irigaray / feminism / nature / earth.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Natural de S. Vítor (Braga), Clara Menéres (1943-2018) conclui Escultura na ESBAP (68) após nascimento dos filhos e uma mostra individual.

A par do talento e sensibilidade, cedo percebe as resistências que as mulheres encaram nas carreiras artísticas, sobretudo em escultura, o que consolida a sua ação determinada numa *terribilita* multidirecional. Da figuração à depuração formalista abstracta, da escultura pública ao anti-monumento, da medalhística à escultura religiosa e à desmaterialização dos objetos, ela indaga amplas possibilidades das linguagens escultóricas, articulando tradição clássica e propostas de vanguarda, inovação material e tecnológica e pensamento contemporâneo.

O percurso artístico intenso e reconhecido anda a par com a carreira académica nas Belas Artes de Lisboa de 72 em diante, criando depois de 96 a escola de artes na Universidade de Évora onde se aposenta (2007). Pelo meio, doutora-se em Etnologia em Paris (78/81), faz provas académicas em Escultura em Lisboa (80/81), investiga no MIT (89/91), funda o Centro de Escultura de Pêro Pinheiro e é perita do ensino superior artístico.

1977 é, no percurso artístico de Clara Menéres, um ano especial. Em janeiro e fevereiro debate o feminino na exposição Artistas Portuguesas e, organizadora e participante, mostra *A Concha de Vénus*. Em março vai com a exposição a Paris, após criar *Mulher-Terra-Viva* na Alternativa Zero em fevereiro. Em agosto as obras vandalizadas nos IV Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha levam à suspensão de atividades do Grupo Acre (com Lima de Carvalho). No Outono faz nova versão da mulher de terra na Bienal de S. Paulo, Brasil.

1. Artistas Portuguesas e *Concha de Vénus*

A exposição, organizada por Sílvia Chicó, Emília Nadal e Clara, abre em Lisboa a 25 de janeiro em 3 partes: *Artistas Portuguesas* desaparecidas (MNAC, curadora M. de Lourdes Bartholo); *Artistas Portuguesas* contemporâneas (SNBA, mais de 30 artistas como Ana Hatherly, Ana Vieira, Dorita, Nadal, Graça Morais, Maria Keil, Menez, Paula Rego, Salette Tavares, Sarah Affonso, Teresa Magalhães); e ainda *Liberation. 14 Artistas Americanas* (SNBA). Em março e abril, a exposição no Centre Culturel Portugais de Paris tem só as portuguesas.

No catálogo mais extenso (78) há fotos e textos sobre obras e atividades paralelas às exposições – conferências, concertos, recitais de poesia e projeções de filmes por mulheres de diferentes áreas da cultura artística, literária, musical e sociopolítica. O tom dos registos exprime sobretudo o estado geral da condição feminina na sociedade portuguesa do pós-revolução e na criação artística. Não há menções a vultos da teoria feminista internacional como Luce Irigaray,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

embora a crítica americana Beth Coffelt refira a pioneira Gloria Steinem e aluda a *Why Have There Been No Great Women Artists* de Linda Nochlin (71).

Na exposição a escultura de Clara Menéres destaca-se.

A Concha de Vénus vem na sua linha de pesquisa sessentista sobre o erotismo e a sexualidade. Cruza uma metáfora do mundo marinho com a anatomia feminina cuja morfologia genital evidencia e depura. Ao mesmo tempo, sugere uma flor que abre pétalas / lábios vaginais em desafio ativo, numa ligação mítica do feminino à origem da vida que envolve a sensualidade da forma e o maternal na simbologia ancestral. (Fig. 1)

Bourgeois ecoa talvez na destruição do pai, quando Clara, como O'Keeffe, afirma a diferença feminina a partir da condição física na qual a maternidade não anula o erótico.

2. *Mulher-Terra-Viva*

Na Alternativa Zero a convite de Ernesto de Sousa, a artista retoma o feminino e cruza-o com a *land art* num pedaço de paisagem ou jardim, um canteiro/torso feminino moldado em terra, vivo na matéria orgânica, relva e plantas, corpo verde. (Fig. 2)

Organismo feminino jacente, oferta expectante e alusão à passividade, é uma mulher truncada, um corpo-fragmento sem cabeça ou membros, limitado ao centro, quiçá essencial para o olhar dominante masculino assim implicado: condenada a uma prisão, carrega o destino da mudança eterna, repetível, dos ciclos da vida e da morte O lado ativo, performativo e ritual da obra implica a artista, que semeia, planta, faz germinar, rega, limpa e apara, em gestos femininos associados ao cuidar da vida. A obra tem forte impacto (Fig. 3).

Na XIV Bienal de S. Paulo (Brasil), de outubro a dezembro, a representação portuguesa comissariada por Sommer Ribeiro responde aos temas ditados pelo espírito e regulamento da bienal: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem e Grandes Confrontos. Integram-se neste último as obras ambientais dos artistas escolhidos, Alberto Carneiro (também com as *Notas para um Manifesto de Arte Ecológica)* e Clara Menéres.

Clara constrói no exterior do pavilhão do Ibirapuera nova versão da peça da Alternativa Zero, agora em escala maior. (Fig. 4)

Diz ela:

> *Um dia passo os olhos à minha volta e descubro o corpo-paisagem da terra-mãe. Regado de neblina, húmido, coberto de uma pelagem leve e verde no ventre feito de outeiro e nos seios de colinas, ondula tranquilo, curva após sulco, repetido em formas, desdobrado em texturas.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Clara Menéres. *A Concha de Vénus*. 1977. Gesso policromado, 85x65x50 cm. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres
Figura 2 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977. Obra na exposição *Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa; acrílico e madeira, terra e relva, 80x270x160cm. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977. Fragmento na Capa da Colóquio Artes 34, Outubro de 1977. Fonte: Própria
Figura 4 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977. Construção na Bienal de S. Paulo. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977. Obra na Bienal de S. Paulo. Betão, terra, relva e plantas de pequena dimensão, 10x15x2,8m. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

> *Foi ver uma realidade que se multiplica na transformação que sofre no tempo e no espaço, alongada na sua irrecusada forma de se dar, reproduzindo o círculo genético comum às mulheres e à terra.*
> *Refazer o que já estava feito, torná-lo só mais evidente, dar em objecto limitado o que sempre nos foi oferecido em forma plena e extensa, esse corpo vivo, em movimento, gerador e fecundado.*
> *De um anterior projecto de jardim, integrado em outras zonas de passeio e lazer, executei recentemente uma outra obra de dimensões mais pequenas, como que um bloco de uma paisagem arrancada à natureza, transportado para uma sala de exposições. Hoje executei a ideia inicial, na dimensão adaptada a um espaço exterior, integrando-a no terreno e tendo em conta todos os condicionamentos do meio em que iria viver.* (Menéres, 1977: s/n).

Antes mulher/bloco arrancada à paisagem e limitada na galeria, estende-se agora ao ar livre, corpo habitável cujas fronteiras tendem a esbater-se. Ostenta a sua diferença sexual e convida à fruição e cuidado do corpo-paisagem, erótica, performativa e ritual, que exala essências míticas. Na linha da peça anterior, Clara propõe uma ideia de mulher que abre o sentido estrito do sexo feminino indagando eixos possíveis do corpo, da sexualidade, do prazer e da cultura, sob perspectiva intemporal. (Fig. 5)

O que não é só um sexo

Também em 77 Luce Irigaray publica *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

É possível que, na ida a Paris com Artistas Portuguesas, Clara tenha acedido nas livrarias a essa obra ou à anterior (*Speculum, de l'autre femme*, de 74).

Depois da luta pela igualdade, voto e educação, Irigaray está entre a 2ª e 3ª (da libertação à diferença de género) das possíveis 4 vagas do feminismo.

Em *Speculum (...)* analisa a história do discurso teórico ocidental (Platão, Hegel e Freud) para concluir que o feminino vem definido em função do masculino como reverso ou falta deste. Influenciada por Derrida, pugna por heterogeneidade e diferença na linguagem e, na senda de Sartre, centra-se na questão do imaginário, que entende como sexuado:

> *Podemos assumir que qualquer teoria do sujeito tem sido sempre apropriada pelo 'masculino'. Quando se submete a (tal) teoria, a mulher não compreende que renuncia à sua própria relação com o imaginário* (Irigaray, 1974: 133)

Em *Ce Sexe*, debate-se contra a igualdade e defende que a mulher poderia ser igual ao homem, mas não é nem deve ser pensada sob tal modelo.

> *Assim a oposição entre a atividade clitoridiana "viril" e a passividade vaginal "feminina" de que fala Freud – e outros – como etapas, ou alternativas, do tornar-se mulher sexualmente "normal", parece um pouco demasiado requerida pela prática da sexualidade masculina. (...)*
> *Da mulher e do seu prazer nada se diz numa tal concepção de relação sexual.* (Irigaray, 1977:23)

Contra Freud primeiro e agora Lacan, o que lhe vale a demissão da Universidade de Vincennes, mais do que respostas define questões: Como pensar uma sexualidade feminina fora do modelo falocrático? Como criar uma linguagem própria? Como articular a exploração sexual das mulheres com a social? Como agir e pensar politicamente como mulheres? Como falar-mulher? O que é uma mulher? O que é o feminino e o que é a dicotomia masculino-feminino? Há um outro inconsciente? E uma outra simbólica? Falar-mulher é falar da mulher ou falar entre mulheres? Falar-mulher é um falar histeria?

Mas sustenta certezas sobre o prazer e o autoerotismo:

> *A mulher, ela, toca-se em si mesma e por si mesma sem necessidade de uma mediação, e antes de qualquer separação possível entre atividade e passividade. A mulher "toca-se" todo o tempo, sem que se possa de resto proibir-lho, porque o seu sexo é feito de dois lábios que se abraçam continuamente. Assim, dentro de si mesma, ela é logo dois – mas não divisíveis e un(os) – que se afectam.* (Irigaray, 1977: 24)

A fruição da mulher, que "não é nem um nem dois" (Irigaray, 1977: 26), não obedece às regras impostas, dado que ela dispõe de um dispositivo próprio

polivalente para o prazer, difuso, ampliado e "goza mais do toque do que do olhar" (ibidem).

No ano seguinte, Irigaray esclarece ainda:

> *O investimento na visão não é tão privilegiado nas mulheres como nos homens. Mais do que outros sentidos, a visão objectifica e domina. Estabelece uma distância, e mantém uma distância. Na nossa cultura a predominância da visão sobre o olfacto, paladar, tacto e audição tem trazido um empobrecimento das relações corporais. No momento que que a visão domina, o corpo perde materialidade.* (Irigaray, 1978: 70)

Cabe à mulher assumir o seu prazer plural, a multiplicidade de zonas erógenas, a fluidez e sem limites, valorizando o tacto e o olfacto na fruição erótica, sendo importante recuperar a materialidade do corpo feminino para se reinventar a linguagem e, sobretudo, pensar o imaginário.

> *Poderemos voltar a essa coisa reprimida que é o imaginário feminino?*
> *Portanto a mulher não tem um sexo. Ela tem pelo menos dois, mas não identificáveis em unos. Ela tem aliás bem mais. A sua sexualidade, sempre pelo menos dupla, é ainda plural.* (...)
> *Ora, a mulher tem sexos um pouco por todo o lado. Ela goza um pouco de tudo. Sem falar mesmo da histerização de todo o seu corpo, a geografia do seu prazer é bem mais diversificada, múltipla nas suas diferenças, complexa, subtil, do que se imagina... num imaginário demasiado centrado no mesmo*. (Irigaray, 1977: 27-28)

Irigaray estabelece possibilidades para a mudança: nos dois lábios (vaginais e da boca) reside um novo universo simbólico; a questão central do feminino está na anatomia mas também na linguagem e na estrutura ideológica dos sistemas de representação; trabalhe-se a linguagem (conteúdo, léxico, estrutura e regras), a relação mãe-filha e a mimesis.

Conclusão

"Assim a mulher não teria ainda um lugar" (Irigaray, 1974: 282). Conhecendo ou não o que ela escreve então, a escultura de Clara parece assumir que a mulher é um lugar e, mais do que isso, território.

"Ora a mulher não é nem aberta nem fechada. Indefinida, in-finita, a forma que não se termina" (Irigaray: 1974, 284). Primeiro delimitada, depois tendendo para o infinito, a mulher-terra-viva sugere acordo e contradição num sem-limites, já que, na versão de S. Paulo, desfaz a relação figura-fundo e abre o lugar do espectador à indistinção de papéis. Afinal, quem frui e quem é fruído?

Certo sentido lúdico da *Mulher-Terra-Viva* evoca *Hon – A Cathedral,* de Niki de Saint-Phalle (1966, Museu Modena, Estocolmo): um enorme corpo de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mulher a ocupar uma sala permitindo a entrada dos visitantes no seu interior: "(...) um pouco como templo (...) a ideia da catedral (...) uma quermesse (...) a alegria, um regresso à mãe (...) a maior puta do mundo (...) a religiosa devoradora (...) muitas facetas e funções. (...)" (Saint-Phalle, 1966)

O feminino e o lúdico implicam uma poética mais profundamente libertária e ancestral nas mulheres de terra de Clara Menéres, de que surge ainda uma 3ª versão em Serralves (1997) em que a artista retoma o anterior projeto de jardim que afirma na origem. (Fig. 6)

Obras eróticas como o *Relicário* (1969), os objetos vulvares bordados ou recortados em metal (1972) ou a série a que pertence o *Berbigão* (1980) subjazem a um "equívoco de obscenidade" (Nunes, 2015: 52), mas confirmam sobretudo que Clara cedo percebe a questão sexual como chave do feminino e expande essa perspectiva na relação com a *land art* em inúmeras obras suas, diversamente de Hans Haacke, Mona Hatoum, casal Weinberger, etc.

Essa relação é expressiva em desenhos seus de 78 (Fig. 7), nos quais a paisagem-corpo-infinito é devassada por estradas construídas pelos homens. Surge nos corpos jacentes fundidos na terra como os amantes que modela em barro (81), e em peças abstractas dos anos 80, quando pedra e néon operam e desmantelam o feminino-masculino.

Se Clara Menéres conhece mesmo textos de Luce Irigaray nos anos 70, só ela confirmaria. Provavelmente diria que sim ou que as ideias andavam no ar numa década tão ativa em debates de género e de afirmação política do espaço social do discurso feminino, em arte e teoria.

Contudo, conhecendo a obra da escritora, talvez a Clara não escapasse a hipótese de formar metáforas da fluidez que *Ce sexe* associa ao feminino em qualidades materiais de obras suas.

Por outro lado, se Irigaray linguista e psicanalista é crítica de Freud e Lacan, Clara afirma-se "uma admiradora de Gustav Jung e dos seus textos" (Pereira, 2008: 298). Em várias vezes declara respeito pela psicanálise, mas preferência pela leitura junguiana na ideia de arquétipos e inconsciente colectivo, no entendimento da psique humana na sua natureza simbólica, no interesse por zonas do conhecimento especulativo tangenciais ou exteriores à ciência, na crença no muito que não sabemos e que a razão não domina.

Nesse sentido, justifica-se evocar os *Earthworks* de Ana Mendieta (desde 73), em que a encenação da morte se redime na relação com a natureza maternal e se enraíza, segundo essa artista, na busca da origem assente "na crença de Energia Universal que corre em tudo dos insectos ao homem, do homem aos espectros, dos espectros às plantas, das plantas à galáxia." (Mendieta, 1988: 98)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1997. Parque da Fundação de Serralves. Betão e terra ajardinada, 7x12x2,5m. Fonte: Arquivo Clara Menéres
Figura 7 · Clara Menéres. *Sem título*. 1978. Desenho s/dimensões nem técnica. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

Também Menéres indaga um fluxo vital imanente, feminino e matricial que da natureza emana para a cultura e habita o inconsciente colectivo, o que anda no ar.

Irigaray, feminista da diferença, antecede o contexto atual da multiplicidade identitária e da não-binariedade (unissexo, sem género, poligénero, fluído, etc.), e as obras polimórficas de Clara Menéres parecem anunciar a 4ª geração feminista.

Proposta de diferenciação sexual feminina ao primeiro olhar, *A Concha de Vénus* abre os lábios a partir da forma fechada, mas ergue-se vertical, erecta (como o falo que, anos antes, Clara oferece no relicário para idolatrar ou abrir e usar); quando floresce, tem algo de masculino ou indiferenciado, aludindo à caprichosa vida sexual de plantas e moluscos que ela, cedo atenta a ciências da natureza e química, não esquece.

E, quando com terra a escultora oferece corpos femininos para fruição ou devassa, não denuncia apenas a "sua entrada numa economia escopológica dominante" ou "uma submissão à passividade" (Irigaray, 1977: 26). Ela "será o belo objecto para olhar" (ibidem), mas antecipa ecofeminismos vindouros e a sua hipótese de responsabilização sobretudo masculina pelo desastre ecológico em curso desde a revolução industrial.

O empenho de Clara na ação social, cultural e política recentes confirma-se em participações no Movimento de Intervenção e Cidadania (2006), no Congresso Feminista (2008), em candidaturas às Eleições Europeias pelo MPT (Partido da Terra) e à Assembleia da República pela coligação Frente Ecologia e Humanismo (2009).

Escultora de rara intuição e inteligência, com obra desdobrada por dimensões formais e técnicas, feministas, ecológicas, míticas, espirituais e políticas, a própria Clara Menéres é ainda hoje, de certo modo, *mulher-terra-viva*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

AAVV (1977) *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em URL: http://www.bienal.org.br/publicacoes/2137 [Consult. 2019-08-08]

Irigaray, Luce (1974) *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN: 2-7073-0024-5

Irigaray, Luce (1977) *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN: 978-2-7073-0155-0

Irigaray, Luce (1978) "Interview". Pollock, Griselda (1988) *Vision and Difference*. New York: Routledge. ISBN10: 0-415-30850-X ISBN13: 978-0-415-30850-2

Melo e Castro, E.M (org) (1977) *Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo / XIV Bienal de São Paulo*. S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG.

Mendieta, Ana (1988) "Artist Statement". Em Phelan, Peggy; Reckitt, Helena (Ed) (2001). *Art and Feminism*. London and New York: Phaidon Press, p. 98. ISBN: 0-7148-3529-3

Menéres, Clara (1977) "Texto sem título". Em AAVV (org. de E. M. de Melo e Castro). *Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo / XIV Bienal de São Paulo* (1977). S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG, s/n de página.

Menéres, Clara (2001). *Curriculum vitae*. Currículo para apresentação a provas de agregação em Artes Visuais. Évora, Universidade de Évora)

Nunes, Luís Herberto 82015). "Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres, 1968-72". *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e e-ISSN 2182-8725. Vol. 3 nº5 (jan./jun. 2015); 46-53.

Saint-Phalle, Niki de (1966) *Niki de Saint-Phalle et le Project Horn (archive)*. [Consult. 2020-01-02] Vídeo disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=jNfQt2FsUD4

Pereira, José Fernandes (2008). "Conversas com escultores... Clara Menéres". *Revista Arte Teoria*. ISSN: 1646-396X. Nº 11; 297-306.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Inventividade nos registros gráficos de Luiz Martins: abordagens sobre o projeto ressurreição

Inventiveness in Luiz Martins' graphic records: resurrection project approaches

ISABEL ORESTES SILVEIRA*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, cenógrafa, ilustradora.

AFILIAÇÃO: Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom S/P);Universidade Presbiteriana Mackaenzie (UPM). R. Maj. Maragliano, 191 - Vila Mariana, São Paulo - SP, 04017-030, Brasil. E-mail: isasilveira@mackenzie.br

Resumo: O Projeto Ressurreição é composto por 15 trabalhos, os quais refletem o imaginário ancestral indígena e africano, do qual descende o artista.O objetivo é refletir sobre os processos de criação da série, utilizando a metodologia bibliográfica em que leva em conta a abordagem semiótica (Pierce 1990) e os pressupostos teóricos de Salles (2006) juntamente com a entrevista realizada com Luiz Martins. Conclui-se que o artista traduz em suas obras sua vocação polêmica, as quais foram gestadas a partir das múltiplas redes de conexões que articularam seu pensamento e sua prática artística.

Palavras chave: processos de criação / projeto ressurreição / poética visual.

Abstract: *The Resurrection Project consists of 15 works, which reflect the indigenous and African ancestral imaginary, from which the artist descends. The objective is to reflect on the processes of creation of the series, using the bibliographic methodology in which it takes into account the semiotic approach (Pierce 1990) and the theoretical assumptions of Salles (2006). It is concluded that the artist translates in his works his polemical vocation, which were gestated from the multiple networks of connections that articulated his thought and his artistic practice.*

Keywords: *creation processes / resurrection project / visual poetics.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Luiz Martins (1970) nasceu em Machacalis, Minas Gerais - Brasil, e a rica mistura cultural dos povos africanos e indígenas, dos quais descende, passou a ocupar seu imaginário e seus procedimentos técnicos, os quais revelam a força expressiva de sua produção visual.

O objetivo da pesquisa é investigar os processos criativos do artista que o levaram a desenvolver o Projeto Ressurreição, composto por 15 obras que podem ser interpretadas como pinturas ou estudos para criação de objetos ou instalações em espaços públicos. Por isso, a proposta metodológica segue duas tendências: observar as imagens sob o ângulo da significação, implica uma abordagem semiótica pois considera o modo de produção de sentido, isto é, a maneira como as obras evocam significações ou interpretações. Interessa como cada signo visual pode provocar uma atitude interpretativa na mente daqueles que o percebem (Pierce, 1990). Em segundo lugar, pretende-se lançar luz sobre os conceitos teóricos de Salles (2006), sobre o "processo de criação em rede em construção", os quais podem auxiliar no desafio que consiste em descrever os caminhos não lineares do pensamento do artista que está envolvido por inúmeras variáveis enquanto elabora projetos.

Nesse sentido, Luiz Martins não obtém uma inspiração excêntrica, mas trabalha enredado por fatores internos e externos: percepção, pensamentos, sentimentos, memória, temporalidades, história e cultura, além de outros aspectos. Desenvolve, assim, uma produção cuja autenticidade e liberdade expressiva se mostra e deixa ver seu gosto pelo assimétrico e pela rusticidade voluntária da imagem.

1. Projeto Ressurreição

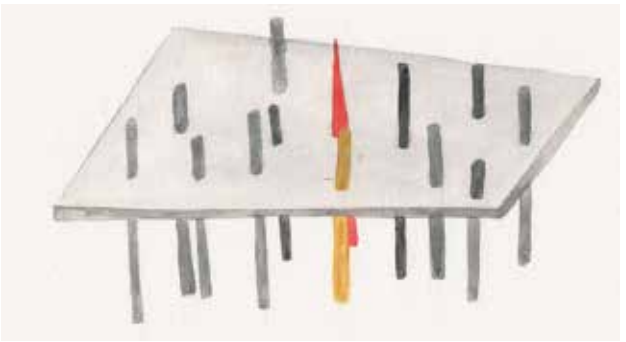
O Projeto Ressurreição pode ser interpretado em seu duplo sentido: ora apresentam-se como pintura acabada com a técnica aquarela, ora são estudos do que poderão vir a ser - peças tridimensionais. Então, a série toda ganha autonomia quanto a definição da imagem.

A materialidade escolhida pode, sob a rude ação da técnica, possibilitar uma reflexão sobre as funções dos elementos compositivos. O suporte em concreto é transpassado pela madeira e destaca a estrutura das peças que remetem, pelos títulos, aos postulados sagrados..

Quando vistas, sem os nomes, se decompõem o sentido religioso pela aparência instigante dos objetos (Figura 3).

Aquilo que ocupa o imaginário da cultura, sobre o que significa ser a Santa Ceia (Figura 1), As Chagas de Cristo (Figura 2), Descanso eterno (Figura 3) ou a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



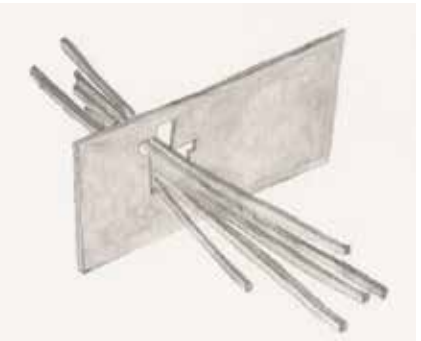




Figura 1 · Santa Ceia. Fonte: Acervo do autor.
Figura 2 · As cinco Chagas de Cristo. Fonte: Acervo do artista.
Figura 3 · Cristo em descanso eterno. Fonte: Acervo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Via Crusis (Figura 4), se esvazia para pôr em evidência a erupção imprevista e subversiva do material bruto. Assim, a aparência do objeto e a temática da obra se fundem na composição nada realista.

Pelo contato com o artista que planeja e executa a série, é possível compreender a intencionalidade simbólica da escolha dos materiais, pois ainda que Luiz Martins não imponha uma bandeira ideológica, escolhe com plena consciência a madeira, como lança que penetra e perfura (Figuras 1, 2 e 5) - rastros ancestrais do qual o povo indígena foi subjugado. Assim, em toda série, sua polêmica social está implícita na sua poética.

O artista incorpora elementos minimalistas como o cálice (Figura 5), a placa de madeira na horizontal (Figura 3) e o pão (Figura 6), os quais sugerem, ao observador, o impacto do contraste entre a imagem real e a abstração. Assim, Luiz Martins confere à bidimensionalidade uma especial visualidade inventiva e informativa.

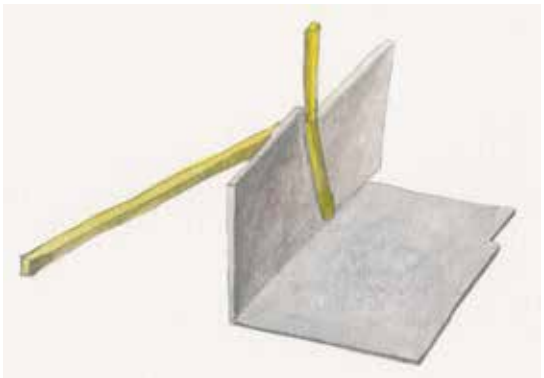
O projeto abarca uma peça intitulada Ressurreição (Figura 7), cuja proposta será criar uma instalação interativa com público. No espaço vazio e escuro, somente um ovo dourado ficará suspenso . Como nas demais imagens, intenta ser uma obra minimalista com poucos elementos que se destinam tanto a provocar o olhar sensível quanto a estimular a reflexão através da linguagem visual, cujos títulos também as complementam.

A série distingue-se do mundo real e relativiza sua interpretação, ao mesmo tempo que revela a liberdade do artista. Assim, as obras detêm qualidades duplas: intencionalidade por parte do que a concebe e a livre interpretação ou a leitura do espectador que capta o sentido, baseando-se no que suas categorias mentais permitem pensar ou no que sua curiosidade interessada procura.

> *A significação global da mensagem visual é construída pela interação de signos diferentes e a interpretação desses tipos diferentes de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador de cuja mente é solicitado um trabalho de associações* (Martine, 1996:113).

Por mais que se busque conhecer ou interpretar a intenção do artista e a função simbólica da imagem, nossa mente continuará interpretando a partir das nossas próprias experiências subjetivas, dependendo das mudanças que operam em nosso imaginário e no plano das interações entre nossa vivência com a cultura. Assim também acontece com a obra intitulada Os Sete Pecados (Figura 8), que é composta por 07 peças independentes: fragmentos que se unificam pela aproximação do conjunto, emolduradas em formato vertical e deslocadas do seu eixo central. Essa dinâmica obriga o movimento do olhar que

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





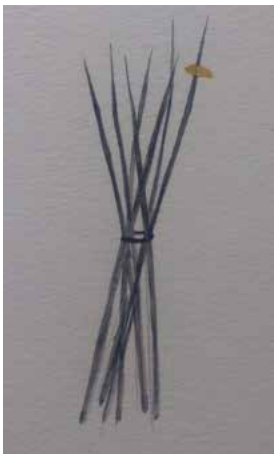




Figura 4 · Via Crusis 1. Fonte: Acervo do artista.
Figura 5 · Cálice do meu Sangue. Fonte: Acervo do artista
Figura 6 · O Pão nosso de cada dia. Fonte: Acervo do artista.
Figura 7 · Ressurreição. Fonte: Acervo do artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

percebe a forma como também a textura do fundo que é composto por letras e palavras retirados dos impressos das páginas de livros sagrados como a Bíblia.

Sob as grossas camadas de tinta a óleo, os textos as vezes aparecem, outras, se ocultam e, ainda pelas manchas, são encobertos parcialmente. A cor escura do desenho pintado salta para o primeiro plano mas também destacam as linhas em curvas e as camadas transparentes das primeiras peças. Surge na composição uma figura simples, orgânica, rústica, primitiva e ancestral, como que rupestre. Tem-se um sinal gráfico arcaico que assume personalidade geradora de múltiplos sentidos ou leituras.

Com isso, pode-se aferir que, em toda a série, Luiz Martins usa as cores e as formas para transmitir seu estado de espírito e a ideia do que quer representar. Assim, articula sua experiência em criação com uma possível leitura do fenômeno cultural e religioso no qual está imerso.

Para se conhecer a intenção racional do artista na produção da obra e como ele estabeleceu conexões entre a temática religiosa com a cultura, a opção será refletir sobre seu processo criativo. Isso pode nos remeter a universo particular do artista que nos convida a estabelecer, com ele, associações de toda ordem. Então, o receptor da imagem pode acolher o implícito convite: exercitar a interpretação, a imaginação e a fruição.

2. O processo criativo de Luiz Martins

O artista recriou a temática religiosa a partir de seu próprio olhar, numa atitude fundamentalmente idêntica as sensações que sua imaginação permitiu ter em uma manhã fria, na cidade de Lisboa. Sobre isso, comenta:

> *O silêncio, o horizonte, o vazio daquela manhã fria de Lisboa. Eu só, observava do 10. andar, a calma da cidade em um domingo chuvoso. Só um único ruído, o badalar dos sinos da Catedral da Estrela, e eu, sentado em fronte a janela, contemplava a cidade e o nada* (Martins, 2019).

Nesse momento de pausa, Luiz Martins trouxe à memória as imagens de um documentário que assistiu na noite anterior. Tratava-se do Renascimento Italiano e, a lembrança dos personagens como Michelangelo, da Vinci e Rafael, se misturou a sua percepção visual e auditiva. Os sons vindos da igreja impulsionaram as recordações dos ícones do cristianismo e introduziram em sua consciência as tensas memórias sobre os fatos históricos passados entre Brasil e Portugal: invasão, colonização, povos indígenas e africanos, escravidão, sofrimento e genocídio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · Os sete pecados. Fonte: Acervo do artista.
Figura 9 · Caderno de esboços de Luiz Martins. Fonte: acervo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O pensamento do artista, entre paradas e recuos, se forma e deforma, se modifica numa ação permanente de tendências ao estabelecimento de nexos e associações com os sentimentos que lhe sobreveem. Essa desordem contínua abarca todo o passado que conhece sobre os fatos da história cultural brasileira, e suas respectivas catástrofes, com os elementos do cristianismo: a traição, o julgamento e a morte de Cristo. O pensamento e o sentimento do artista se encontram conectados num processo circular, o que equivale a dizer que um impulsiona o outro, completando-se e corrigindo-se. Surge a possibilidade de tornar visível, através da imagem artística, os significados cognitivos de sua percepção. As ideias iniciais, antes obscuras, permanecem atual e atuante, tornando-se o gatilho para que Luiz Martins crie algo absolutamente novo. Ele mesmo comenta: "Então desenhei e desenhei, por toda aquela manhã chuvosa. Decidi deixar os rabiscos e ir para a aquarela para começar a definir a estética da série" (Martins, 2019).

Suas sensações foram consideradas juntamente com a dimensão reflexiva e ao sabor de sua imaginação as ideias foram sendo esboçadas (Figura 9). Desse modo, utilizou o gosto pessoal para exprimir seu pensamento sem levar em conta o aspecto real tal como os objetos se apresentam na temática religiosa. Entende-se que:

> *O artista observa o mundo e recolhe aquilo que por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer"* (Salles, 2006:51).

O artista está imerso no ato de criar, envolvido em uma interdependência de relações, a par com um "todo maior", evidentemente, junto aos diferentes contextos: psíquicos, socioculturais e históricos. Consequentemente, seu imaginário conduziu o processo evolutivo de sua criação que ganhou aspectos litúrgicos, expressos pela linguagem estética. Afinal, "é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais [...] em signos ou linguagens (produtos da consciência) (Santaella,1987:15).

Na História da Arte ocidental, pode-se perceber o uso das várias linguagens para a temática do sagrado. Se as imagens religiosas do passado foram objetos de representação figurativa e traziam o conteúdo religioso corporificado pela arte, em Luiz Martins tem-se um estilo pessoal na produção das formas e ideias sobre a sacralidade e a religiosidade. Ele reinventa a noção de espiritualidade, antes porém denuncia seu imaginário que acolhe, pelo constante experimento, novas significações e possibilidades expressivas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusão

A série pode ser considerada simbólica por expressar ideias subjetivas que são percebidas por meio de formas, as quais ganham sentido enquanto signo para além do simples objeto. Sua visão crítica, em relação ao seu meio, ativou seu pensamento e favoreceu a intersecção entre história sociocultural, religião e Arte.

O esforço progressivo do pensamento que move os processo de criação nos parece inseparáveis das experiências da vida, com os estados profundamente internos, sensações, desejos e toda sorte de conexões em que o artista está enredado. É trabalho, um fazer intencional e produtivo que gera soluções criativas. (Ostrawer, 1991: 31). Trata-se de uma área do saber que se manifesta na incompletude de qualquer ordenação rigorosa e que, por isso, desafia a previsibilidade, porque trabalha com o acaso, com a incerteza e com o inesperado e com as múltiplas bifurcações do pensamento.

Ao observador implica se aproximar da abstração enquanto experiência estética visto que Luiz Martins coloca sua poética como fundamento para a idealização do projeto.

Referências

OSTRAWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petropolis, Editora Vozes, 1991.

MARTINE, Joly. Introdução à análise da imagem. Trad. Marina Appenzwller. Campinas, São Paulo. Pairus, 1996.

MARTINS, Luiz. Entrevista sobre o Projeto Ressurreição, concedida no Centro Histórico e Cultural Mackenzie (CHCM/SP). Concedida no dia 19 de novembro de 2019, às 14h30.

PIERCE, Charles Sanders. Semiótica. 2o. ed, São Paulo: Perspectiva, 1990.

SALLES, Cecília de Almeida. Redes da Criação. Construção da obra de arte. Vinhedo. Horizonte, 2006.

SANTAELLLA, Lucia. O que é Semiótica. Coleção Primeiros Passos. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Materialidade, trajetória e objetos: memórias e reconstruções nos trabalhos de Marília Diaz

Materiality, trajectory and objects: memories and reconstructions in the Marília Diaz artworks

ISABELLE CATUCCI DA SILVA*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Membro do CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa. E-mail: icatucci@edu.lisboa.pt

Resumo: Este artigo apresenta alguns dos trabalhos da artista visual brasileira Marília Diaz apresentados na exposição "Estórias com poucas palavras" de 2015, realizada na Galeria Boiler em Curitiba. Os trabalhos em cerâmica e materiais diversos, tem como questão central a memória de uma viagem que a artista fez à Istambul. A relação entre lembrança, narrativa e materialidade é percebida a partir da trajetória da artista, de suas influências artísticas, literárias, museológicas e da reflexão sobre objetos e colecionismo.

Palavras chave: objeto / memória / materialidade.

Abstract: *This article presents some of the artworks by Brazilian visual artist, Marília Diaz, from the "Stories with a few words" exhibition, 2015, at Boiler Galery in Curitiba. The work in ceramics and various materials, has as central issue the memory of a trip that the artist made to Istanbul. The relationship between memory, narrative and materiality is perceived from the artist's trajectory, her artistic, literary, museological influences and the reflection about objects and collecting.*

Keywords: *object / memory / materiality.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Marília Diaz nasceu em 1955, na cidade de Curitiba, Paraná, é artista, ceramista e escritora, graduada em Pedagogia e Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná. Mestra em Educação, manteve em sua cidade natal um atelier de cerâmica, técnica a qual se dedicou durante toda sua trajetória, também como professora da Faculdade de Artes do Paraná e depois da Universidade Federal do Paraná. Atualmente radicada em Setúbal, Diaz continua sua produção com exposições de arte e lançamentos de livros infantis de sua autoria no Brasil e Portugal.

O trabalho de Marília Diaz conta-nos segredos a partir dos detalhes, requer atenção e um olhar cuidadoso, dos objetos escolhidos e mantidos em memórias afetivas, sejam elas de viagens, ou ainda de mundos construídos pela imaginação de si.

Na exposição individual "Estórias com poucas palavras", Diaz apresenta livros, mapas e pássaros em cerâmica, objetos em caixas de madeira e garrafas, com escritos, líquidos e minerais, como pedras, conchas e areia, mais próximos a poética do deslocamento, da viagem e da lembrança. No texto de apresentação da exposição, Diaz menciona suas influências literárias e artísticas e os conceitos de "colecionismo", "gabinete de curiosidades" e "mundo das aparências" (Diaz, 2015), que serão percebidos aqui, inicialmente, a partir do conceito de objeto.

1. Do objeto no mundo, a instalar um mundo

No texto sobre a "Origem da obra de arte", Heidegger (1990) indaga sobre as diferenças entre a coisa, o apetrecho e a obra de arte. Ao abrir a discussão sobre arte a partir da realidade da obra, ou seja, de sua "coisalidade", Heidegger aponta para a instalação da obra de arte a partir do "ser-obra", em que mais do que conformar um material em objetualidade, a arte "instala um mundo", desde o fazer, ao reconhecimento da prática artística. Portanto, ainda que seja apreendida enquanto coisa, como "uma matéria enformada", com aspecto perceptível pelos sentidos, a coisa enquanto arte extrapola o limite material e formal, pois na arte, a coisa propõe uma essência da verdade, ao assumir a dimensão poética e reivindicar outra existência, a do "ser-obra" (Heidegger, 1990: 35-39).

Da poesia do objeto, surgem novos diálogos. Nos objetos escolhidos por Marília Diaz, ora refeitos, ora apropriados, novas relações obliteradas são construídas pelo estar e responder ao mundo de modos diferenciados, guardam ainda a memória de suas presenças sociais, no entanto, negam esta presença em suas materialidades imediatas.

Os livros e os mapas (Figura 1), objetos de representação da linguagem verbal



Figura 1 · Diaz, Marília. Vista geral da série de livros e mapa. Porcelana, cerâmica, flores e secas, minerais e móvel em madeira. Fonte: Exposição Estórias com poucas palavras. Galeria Boiler, Curitiba, 2015. Foto: George Guedes.

e espacial, conservam os signos, superfícies e dimensões que preservam seu uso original, comum. Quando nos aproximamos dos trabalhos, colocadas sobre mesas de madeira, metal, ou dentro de gavetas abertas, temos a impressão de que estão lá para serem lidos, e esta aproximação calculada, estima também o alcance das mãos, do corpo que se amolda aos padrões da cultura ocidental.

Na reaparição do objeto, outra sensibilidade é apresentada, há um estranhamento e assimilação simultâneos, nos livros, o material gélido da porcelana, a página colada, insinuada, com escritos que as vezes é sobre a superfície, ou encapsulados na superfície por semi esferas transparentes (lentes de óculos), que se assemelham a redomas ou bolhas, há um estranhamento pelo brilho envidraçado que fica plasmado em pequenas amostras, enquadradas tal como ilustrações, mas cercadas em relevos e alturas impróprias aos livros em seu sentido ordinário. No mapa, a pintura tradicional da azulejaria portuguesa, presencia o pincel, o azul cobalto e o branco; mas circunda-se da fina folha de porcelana, que em sua fragilidade, nada nos diz sobre a manualidade desdobrável dos mapas, tampouco da apresentação arquitetônica da azulejaria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. O objeto reposicionado — do sentido encenado

Escolher objetos e posicioná-los no circuito artístico é uma prática comum desde o modernismo. O objeto enquanto elemento simbólico e evocativo, foi explorado pelos surrealistas, desde de o objeto encontrado aleatoriamente (*objet trouvé*), assinado e recolocado como *ready-made*, ao objeto reposto e interpretado com colagens e construções. No surrealismo, o sonhar, deambular, coletar e agrupar são ações amplamente exploradas na prática artística, em diferentes linguagens. André Breton, recorreu aos objetos e caixas para compor uma série de poesias visuais com palavras e colagens, que reposicionam a vida imediata dos objetos em contextos alterados. Os *Poème-objet* são organizados em núcleos com frases e palavras que complementam e alteram o sentido da leitura quando somada aos objetos. Segundo Breton, os trabalhos procuram "combinar" poesia e artes visuais. (Breton, 2002: 284).

A coleção e junção de objetos de carater intimista, efêmero, a partir do vagar pela cidade, e da associação destes objetos em caixas, tendo como método a escrita em diários e colagem, foi exercitada por Joseph Cornell, com uma exposição significativa em 1949 em Nova York. Embora o artista não tivesse se ligado definitivamente às discussões dos surrealistas franceses, seus trabalhos compunham pequenos cenários, na maior parte das vezes tendo como limite a moldura das caixas de madeira, ao articular fotografias, animais empalhados, objetos e elementos naturais com esmero. As composições de Cornell, tendem a criar microuniversos, arranjados visualmente para um espectador que parece olhar para dentro de uma janela poética, ou "cenários mentais" (Caws, 1993).

Neste sentido, os primeiros trabalhos da trajetória artística de Marília Diaz, especialmente com objetos pequenos, fotografias e frases coletadas e colecionados, conversam com este arranjo encenado e permitem um outro olhar, conforme afirma a artista, ao informar que começou com miniaturas, "objetos diminutos que fazem os olhos navegarem no circunscrito"(Marília Diaz, comunicação pessoal, 06 de janeiro de 2020). Esta estratégia de desacelerar o olhar e reposicionar o pensar, seja pela justaposição de objetos ou pela alteração do tamanho, com palavras, tal como nos *Poème-objet* de Breton, ou nas caixas de Cornell, articulam sensos de realidades distintos, que encenam mundos próprios e organizam para estes mundos, valores diferenciados.

No caso dos trabalhos da exposição "Estórias de poucas palavras", mais do que reorganizar objetos encontrados e coletados em composições, Diaz propõe outros elementos, tendo como referência principal, os gabinetes de curiosidades, originários da época das navegações - quando os europeus passaram a explorar novos territórios e retornaram com novidades em amostras. Estes

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · Diaz, Marília. Garrafas. Materiais: Cracas, mensagens, ovos, insetos, cerâmica, pedras, areia e vidro. Fonte: Exposição Estórias com poucas palavras. Galeria Boiler, Curitiba, 2015. Foto: George Guedes.

deslocamentos de objetos e fragmentos de culturas, realizados para dar a ver um mundo novo, para aqueles que não viajaram, servirão de base, como salienta a artista, para a formação dos museus de história natural e os museus de arte. A ambiência dos museus de história natural, com móveis em madeira e vitrines, com um modo de catalogar e de apresentar os objetos peculiar, podem ser percebidos de maneira aproximativa, aos objetos expostos por Diaz, uma vez que as pequenas placas arredondadas em porcelana, conservam tamaho e tipografia semelhantes às legendas para gaveteiros, ficheiros e mapotecas, comuns em museus desta tipologia. Nas garrafas de Diaz (Figura 2), as plaquinhas de porcelana com escritos, lembram-nos as legendas de arquivo, com palavras em latim e nomes próprios, elas versam sobre um mundo anexado, por um conceito que lhe é pertencente, mas estranho ao que circunda. Do mesmo modo, nos livros em cerâmica, os insetos encapsulados, as amostras de cor mineral e as palavras em legendas, remontam o sentido de uma ciência ao colecionar.

Segundo a artista, a visita ao Museu da Inocência foi uma experiência marcante para concepção de sua exposição. O museu, tem como característica

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

principal a coleção de memórias fictícias, inaugurado pelo escritor Orhan Pamuk em 2012, cujo romance homônimo de 2008, trata de uma história amorosa fracassada e a obsessão pelos objetos tocados ou usados por Fusun, mulher amada pela personagem central, Kemal. O modo de apresentação dos objetos no museu é meticuloso, com legenda, mobiliário e iluminação específica, articulado temporalmente, como no caso dos milhares de restos de cigarro fumados, legendados e alfinetados em um painel exposto na entrada do museu, acompanhado de um vídeo da mão da mulher que fumou; ou nas caixas de madeira que lembram cenas, com fotografias de fundo e objetos sobrepostos. Este modo de dar a ver uma vivência, pode ser percebido tanto a partir de uma aproximação à noção surrealista de suspensão da realidade imediata do objeto, com novas associações; quanto pelo desejo de enumerar e conservar um lugar através de suas coisas, presente nas coleções de museus de história natural, influências diretas para a artista.

3. Sobre os mares mneumônicos — a relação entre representação e memória

Nos livros da série "ideários" os signos escritos, visuais e táteis constroem entendimentos cruzados, sobre o que já sabemos destes objetos, o que ainda estamos a descrobrir ao decifrar as palavras, cores e formas, e o que sentimos, quando percebemos suas fragilidades, ao nos aproximarmos da mesa de madeira, sabermos de seus lados congelados no tempo, que impedem que os dobremos e transportemos tal qual institivamente poderíamos desejar.

No livro "Mistério do desconhecido" (Figura 3) temos uma amostra de mares imaginados ou observados. Com título pintado em uma das páginas, e na outra, uma série de quadrados em tons de azul, que lembram amostras de cores, com a materialidade da granilha de vidro, que se assemelha a um minério quase fundido, táctil, rugoso, que não permite a leitura da amostra como ilustração, mas sim, como catalogação. As cores são nomeadas, tais como: "Águas de Hydra", "Bósforo", "Mar de varadeiro", "mar de fora" e "mar de dentro". De que mares estas águas cristalizadas e ainda arenosas nos falam?

Os objetos recontam os fatos, mas não são como memorabilias, como no Museu da Inocência, pois a artista assume uma nova existência ao objeto, e com este recorte, com esta outra materialidade, agencia um tempo próprio, tal como menciona Didi-Huberman (2015), anacrônico, parte não é passado, mas se mescla enquanto memória, em uma dinâmica de sobreposições, flutuações e decantações de fatos, objetos, palavras e modos de apresentar.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Diaz, Marília. *Ideários. Mistério do desconhecido.* Livros de porcelana com aplicação de vidros, metais, fios, seda, areia, resina, insetos, lã, arame enferrujado entre outros. Fonte: Exposição Estórias poucas palavras. Galeria Boiler, Curitiba, 2015. Foto: George Guedes.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusão

Esta outra verdade do objeto, contada em uma perspectiva intimista, atravessada por impressões sobre as viagens que a artista fez, o museu que visitou, as flores e conchas que recolheu, os livros que leu, e assim por diante, remontam a uma história que em sua essência contém uma "impureza" (Didi-Huberman, 2015: 40), própria da memória, da lembrança e da invenção de sentidos.

Assim, ao retratar mapas, mares e livros, Diaz os faz com peso na materialidade diferenciada, ainda que colecionável sob móveis de madeira e vitrines, estes objetos sustentam uma manufatura e história próprios, acompanhados de palavras e recordações condensadas na frieza e brilho da página de porcelana com vidro, ou na água azul e aprisionada no "mar de dentro" de uma de suas garrafas.

Deste modo, indagamos sobre a natureza do objeto, ao considerar suas características intrínsecas, de coisa-matéria e as que nos levam a associar sua recorrência no mundo. Neste sentido, os objetos de arte tem como possibilidade diferenciadora, uma abertura essencial, de modo poemático, como que uma instauração da verdade em uma perspectiva histórica (Heidegger, 1990).

Portanto, os objetos de Diaz abordam o espectador a partir de uma experiência vivida pela artista. Por isso, as categorias de colecionismo e trajetória, permitem a apreciação dos objetos, como nos gabinetes de curiosidades, que em um momento posterior, passaram ser considerados como a gênese de museus, dedicados a contar histórias. Contudo, na exposição de "estórias" de Diaz, os trabalhos assumem também o aspecto oposto, do objeto reinventado, da reificação, com inversões e reconstruções, ainda que se mantenham reconhecíveis dentro da percepção de coisa e colecionismo, reivindicam a "instauração no sentido de príncipio". Ao se apresentarem como "novos" objetos, ainda que com referências cronologicamente dispersas, os micromundos são trazidos à tona pelas lembranças catalogadas em caixas, garrafas e livros. Segundo Heidegger (1990), além das coisas existentes, podemos imaginar o mundo como uma "moldura" e ao abrir possibilidades de leitura, os trabalhos de Diaz permitem olhar para além da soma e multiplicidade de coisas, pois esta moldura, de mundo, tal como Heidegger percebe, é inobjetual, é pressa, estreitez e amplidão, destino, vida e morte.

Este senso de realidade presente nos trabalhos, que ora se apresenta como informação sistematizada e linguagem- nas palavras e amostras; ora como insinuação e imaginação- na manufatura da porcelana e reconstrução das formas dos livros, permite-nos também, abarcar outros mundos, e coletar com a artista, novas percepções sobre os espaços em tempos recolocados, que emergem a cada leitura e aproximação.

Referências

Breton, André (1979) *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.

Caws, Mary Ann (Ed.) (1993). Joseph Cornell's: theater of the mind: select diaries, letters and files. New York: Thames and Hudson. ISBN: 0-500-01544-9.

Diaz, Marília (2015) *Estórias com poucas palavras*. (Texto de apresentação da exposição). Galeria Boiler, Curitiba.

Didi-Huberman, Georges (2015) *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-972-9

Galeria Boiler (2015) *Estórias com poucas palavras*. Exposição de Marília Diaz. Julho de 2015. [Consult 2019-12-04]. Disponível em URL: https://www.boilergaleria.com.br/estorias-com-poucas-palavras.

Heidegger, Martin (1990) *A origem da obra de arte*. Lisboa : Edições 70.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O pensamento sem imagem: o paradigma da indeterminação dos fins na obra de Domingos Loureiro

Thought without image: the paradigm of indeterminacy of ends in Domingos Loureiro's work

IVAN MIGUEL SALGADO POSTIGA* & MARIA REGINA MARTINS RAMOS**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: ivanpostiga88fbaup@gmail.com

**Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: maregira@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende discutir o modo como toda uma série de estratégias operativas envolvidas no processo de construção do pensamento e da prática artística atual parecem hoje abdicar dos modelos empíricos da visão e de toda uma espécie de imagem pré-concebida do pensamento, no sentido de fugirem aos condicionamentos mentais que pesam sob o próprio surgimento da experiência percetiva. Assim, obras inseridas na série "Paisagem-Corpo-Paisagem" (2016) do artista português Domingos Loureiro, assentes na lógica do constrangimento, tornam-se in-

Abstract: *The present article aims to discuss how a whole series of operative strategies involved in the process of thinking construction and current artistic practice seem to abdicate the empirical models of vision and a whole kind of preconceived image of thought, in the sense of escape the mental conditioning that weighs on the very emergence of perceptive experience. Thus, works inserted in the series "Paisagem-Corpo-Paisagem" (2016) by the portuguese artist Domingos Loureiro, based on the logic of constraint, become unavoidable to think about how the enhancement of an automatic gesture can be directly associated with*

contornáveis para pensarmos o modo como o potenciamento de um automatismo do gesto pode estar diretamente associado a uma espécie de "pensamento sem imagem", capaz de despoletar, na prática do autor, estados de libertação criativa.
Palavras chave: Constrangimento / Automatismo do gesto / Pensamento sem imagem / Indeterminação / Estados de libertação criativa.

a kind of "thought without image", capable of triggering, in the author's practice, states of creative liberation.
Keywords: *Constraint / Automatic gesture / Dissociative experience / Indeterminacy / States of creative liberation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Como forma de darmos início a esta reflexão, cabe-nos num primeiro momento constatar que, de uma forma generalizada, a prática e o pensamento artísticos compreendidos no intervalo de tempo desde o início do século XX até à atualidade, tiveram como principal objetivo alargar e esbater as fronteiras que delimitam e delineiam os seus territórios de atuação. Isto porque, para lá das suas evidentes transformações que permitiram alargar a sua multidisciplinaridade, o foco de muitos artistas em enveredar pelos limites do desconhecido possibilitou não só encontrar na desrazão algo equacionável enquanto experiência produtora de conhecimento como, simultaneamente, antever o enigmático no que aparentemente era evidente, reconhecendo pensamento até mesmo no que, à partida, não mais seria do que um detalhe anódino (Rancière, 2009 [2001]: 10-11).

Ora, foi precisamente através destas tentativas de operacionalizar este território do desconhecido na arte que, principalmente a partir da Modernidade, os artistas procuraram transformar a natureza processual do ato de construir a experiência artística. Seguindo esta lógica, no seio de diversas estratégias processuais de construção da obra de arte, passaram a coabitar infindas relações dialógicas constituídas por gestos quer conscientes quer inconscientes que, mais do que lhes permitir prever com alguma certeza o resultado dos seus fins, engendraram uma espécie de momento cego, onde o fazer e o pensar mergulharam num contínuo estado de alteridade (Bourriaud, 2011 [1999]: 168).

Com efeito, ao longo deste último século, muitos foram os artistas que, progressivamente, colocaram em prática um variado número de estratégias operativas baseadas em procedimentos aleatórios, resultados acidentais, encontros casuais e práticas generativas, que não só se apresentaram como ferramentas potencializadoras de possíveis campos de atuação, como também, vieram empurrar o resultado da obra para fatores como a incerteza, a indeterminação e uma série de caraterísticas indefinidas que, invariavelmente, e do ponto de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

vista estético, poético e semântico, acabaram por ser surpreendentes para o próprio agente que as executa. De facto, no meio da relatividade e da vontade de desconstruir todo um universo dominado pela razão, fatores como o erro, o acidente, a aleatoriedade e o acaso, passaram a ser utilizados como ferramentas propícias a potenciar um lado mais inconsciente e automático da "psique", permitindo abrir todo um território "outro" em que a consciência, ao invés de ser a "dona de casa", passou antes a ser um hóspede de uma outra instância (Lacan cit. Kristeva, 2007 [1969]: 269).

Um caso paradigmático para pensarmos alguns destes assuntos, são as obras inseridas na série "Paisagem-Corpo-Paisagem" (2016) do artista português Domingos Loureiro, a partir das quais o autor construiu uma visão sistematizada em torno do modo como a noção de constrangimento pode estar associada a uma espécie de inibição ou "handicap" inicial, capaz de implicar não só o surgimento de uma espécie de "cegueira" temporária próxima de uma experiência dissociativa, como também, a construção de automatismos mentais e gestuais de carácter imprevisto e desinteressado, abertos ao acidente, à incorporação do acaso e do erro, e à descoberta do inesperado. Neste sentido, interessa-nos refletir acerca do modo como a supressão do controlo por parte do agente da ação sobre algumas etapas do seu processo de construção da obra, podem assumir-se como importantes engrenagens para pensarmos esse gesto autoral que nasce cego e se desenrola sob a forma de uma série de ações encadeadas que não determinam um fim, mas antes, uma espécie de "pensamento sem imagem", tal como proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze na sua obra "Proust e os signos" (2003 [1964]).

Perante essa taxonomia experimental do fazer que contraria a própria regra e a razão do autor, procuraremos pensar a forma como esse jogo de constrangimentos se torna responsável pela construção de um processo operativo capaz de desencadear essa experiência empírica e mental dissociativa que, de algum modo, e como fenómeno gerativo, parece empurrar Domingos Loureiro a dar forma a esse "corpo sem órgãos" (Deleuze & Guattari, 2004 [1972]) em constante ebulição, que se move no limbo da definição do conceito de paisagem.

1. O constrangimento, a contingência e a imagem ausente do pensamento

Se nos debruçarmos sobre a obra "The Optical Unconscious" (1996 [1994]) da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, percebemos que, a partir da Modernidade, e tal como sugere a autora, todo um conjunto de artistas passaram a recorrer a estratégias processuais e princípios operativos, assentes no

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Domingos Loureiro, Vista da exposição "Em direção ao azul" (2015), Silo – Espaço Cultural, Matosinhos. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
Figura 2 · Domingos Loureiro, "Paisagem-corpo XXIV" (2015), Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100 x 75 cm. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

potenciamento de uma espécie de gesto descomprometido e desinteressado, capaz de abdicar do modelo empírico da visão, transformando-se, consequentemente, numa espécie de pré-condição ou condicionamento ao próprio surgimento da experiência percetiva (:23).

De forma transversal, em muitas destas estratégias e processos operativos reinou, quase absolutamente, os princípios da turbulência, do improviso, da despreocupada expansão, da exuberância impensada e da anarquia caprichosa da chance e do "ludus" que, tal como aponta o filósofo francês Jacques Rancière a partir da sua noção de "Inconsciente Estético" (2009 [2001]), nos permitem hoje considerar a obra de arte como sendo, simultaneamente, a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, isto é, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um "logos" e de um "pathos" (: 30-31). Neste sentido, e tal como adverte o autor, aquilo que se torna fundamental compreendermos é que, mais do que essa potência absoluta do fazer, muitas destas ações, estratégias de atuação e processos operativos convocaram para o território do pensamento e da experimentação artística um misto de ação ativa e passiva, de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer (Id., Ibid.). Ora, isto abre espaço às seguintes questões: - Qual o ponto de partida para melhor exemplificarmos esta estratégia no campo da arte? Será que existe algum tipo de mecanismo operacional que permita deixar de definir uma série de ações ou acontecimentos e, ao mesmo tempo, negar um qualquer tipo de tomada de consciência sob os seus resultados?

Em parte, acreditamos que sim, mas mais do que ver a imagem ou a representação unicamente como um invólucro de um qualquer sentido oculto devemos, antes de mais, refletir em torno das suas condições de produção (Adorno, 1993 [1970]: 28). Para tal, invocamos, a título de exemplo, a obra "Paisagem--Corpo-Paisagem" (2014-2016) de Domingos Loureiro que incide precisamente nesta problemática (Figura 1).

Tal como o artista argumenta em "Sublime e Constrangimento" (2016), o princípio do constrangimento pode ser instrumentalizado no sentido de se transformar num catalisador de estados de libertação criativa, uma vez que pode ser visto como uma engrenagem capaz de potenciar o surgimento da experiência do sublime, de alguma forma associada ao princípio da indeterminação dos fins no território da arte (: 33). Segundo Loureiro, é importante não esquecermos que é por intervenção do constrangimento, isto é, pela presença de um conjunto de regras que obrigam a uma determinada atuação que, consequentemente, se propiciam estratégias de libertação criativa, por sua vez, associadas a uma espécie de subversão do pensamento (Id., Ibid.).

Se seguirmos a sua lógica de argumentação, vemos que ao impor uma série de condicionantes à ação do seu gesto, tais como a incapacidade de prever o que acontece na outra face transparente do suporte de "plexiglass" que, assim, permanece velada por uma película de plástico até ao término da sua ação, Loureiro transforma as suas pinturas num inevitável convocar do desconhecido que devolve o reverso da sua ação, ou seja, a dupla verdade do gesto, omitindo aquele que foi produzido e revelando um outro distinto, necessariamente incerto, que lhe é exterior, e se movimenta na iminência da aprendizagem e do erro (Id., Ibid.: 211) (Figura 2).

De acordo com o autor "a natureza do suporte na sua obra, concede à ação esse deslocamento dos processos mais recorrentes escolhidos pela razão", atuando como um desestabilizador emocional que desativa as competências estéticas implementadas no corpo e na mente, impondo-lhes um sentimento de privação e de "dor" - constrangimento (Id., Ibid.). Logo, "os constrangimentos são o princípio da atuação da reflexão" que, obrigatoriamente, na obra de Loureiro nos remetem para o território da paisagem a partir desse processo paradoxal entre aquilo que o autor observa e aquilo que se ativa no seu âmago (Id., Ibid.: 114-221). Ao privar-se de exercer um controlo efetivo sobre algumas etapas de execução da obra, Loureiro investe o seu gesto autoral de uma espécie de comportamento automático (automatismo psíquico) que o remetem para uma experiência dissociativa, na qual o autor é como que obrigado a pensar uma ausência, isto é, a "pensar sem imagem", como se de um estado alterado da consciência se tratasse.

De facto, são esses constrangimentos físicos e mentais que possibilitam ao artista gerar um "meio de passar a vontade para esse outro lado [...] sem [...] qualquer disciplina" (Breton, 1994: 35-47), isto é, de transformar o pensamento num mecanismo delirante e desinteressado. Essa estratégia de subversão do pensamento que, por vezes, se aproxima da natureza do jogo, neste caso, um jogo de constrangimentos, é capaz de inflamar uma série de associações de carácter indefinido e revelador nas pinturas do autor, como uma espécie de violência furtuita na qual o acaso emerge não só como um contingente indeterminado, próximo de uma espécie de "pensamento sem imagem", tal como defendido por Deleuze em "Proust e os signos" (2003 [1964], mas, simultaneamente, como um elemento ou condição que vai originar a manifestação dessa experiência empírica do sublime.

Assim, podemos argumentar que o carácter automático do gesto autoral, aberto ao acaso, à aleatoriedade e ao acidente do resultado poético da experiência artística, permitem a Loureiro reconfigurar e, até mesmo, subverter a noção mais convencional de paisagem, quer pela forma como reorganiza, transfigura e transmuta a matéria bruta a partir desse comportamento descomprometido, quer pela forma como esse mesmo fator, relacionado com a surpresa, possibilita

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Domingos Loureiro, "Paisagem-corpo X" (2015), Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29 x 20 cm. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

a construção sugestiva de novos valores, significados e funções associados ao carácter paradoxal do seu gesto (Figura 3).

Neste sentido, falar sobre a obra deste autor implica compreender esse salto entre estados comportamentais, esse viés comportamental que marca uma espécie de desdobramento da consciência a que correspondem as experiências de "alienação" frente a si mesmo e frente a um ambiente imediato. Este processo aleatório ao qual o artista entrega o momento de decisão, implica sempre um intervalo de espaço e de tempo de não-compreensão, um salto onde a lógica se torna numa permanente "indecibilidade" e inapreensibilidade, uma vez que não há trajetos e caminhos definidos, apenas uma espécie de gatilho automático e maquínico que inicia ou desenrola a ação - constrangimento. Esta ideia é corroborada por Deleuze e por Guattari, quando afirmam ser esse inconsciente produtivo que move os nossos gestos como uma verdadeira máquina desejante, fazendo-os funcionar e se reeditarem a cada novo lance de forma processual, aleatória e maquínica (1995 [1980]: 50).

É este outro cego, acéfalo, afásico, automático e maquínico que Loureiro permite que invada o seu pensar e fazer, como sendo qualquer coisa que o força a pensar aquilo que ainda não havia pensado. A concretização das suas pinturas emerge para si como uma espécie de surpresa, mediante um gesto criativo que, numa violência recíproca, é capaz de colocar em discordância o pensamento e a imaginação (Kant cit. Deleuze, 2006 [1968]: 116), já que ao ser coagido a enfrentar essa imagem ausente do pensamento, é a força de um impessoal, de um "eu" disfuncional que empurra o artista de encontro a essa imagem indefinida do pensamento, situada no limiar do que pode ou não ser definido pela condição convencional de paisagem.

Conclusão

Ao recorrer a ferramentas e processos operativos que boicotam o seu controlo sobre a ação, Loureiro engendra todo um outro modo de pensar as problemáticas da pintura, empreendendo todo uma série de outras lógicas operacionais que permitem reinventar os seus modelos de construção visual e conceptual. A série "Paisagem-corpo Paisagem" apresenta-se não só como um prolongamento impessoal desse resultado aleatório que o autor extrai dos processos auto-organizativos do acaso ou do acidente, mas simultaneamente, como o território onde essa imponderabilidade é mastigada, vincada, dobrada, desdobrada, curvada, torcida, retorcida, rasgada e, por fim, pensada, enquanto princípio operativo que vem devolver a imagem ao pensamento.

Por esta lógica de ideias, na obra de Domingos Loureiro, é a prática da

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

pintura que possibilita engendrar esse lugar de constante questionamento dos limites de atuação do artista, assim como, o modo como esses momentos disruptores do gesto permitem desconstruir e reconstruir o seu entendimento, enquanto instância que se inventa, reinventa, encena, reconfigura e experimenta a si própria nas diversas etapas, processos e estratégias criativas que, mais tarde, permitem a inovação das suas próprias "territorialidades".

Ainda que tenhamos optado por uma análise centrada no modo como o artista potencia um conjunto de comportamentos gestuais que, mais tarde, apresentam-se como fatores determinantes no surgimento da experiência percetiva, não poderíamos deixar de apontar o facto de, do ponto de vista prático e conceptual, as suas pinturas carregarem esse lado estético de um inconsciente experimental, isto é, a forma indefinida de um "não-pensamento" que aparece subentendida nas entranhas do seu resultado. Assim, na sua pintura os constrangimentos transformam-se nesse território especulativo do pensamento, no princípio gerador dessa deriva, no trajeto mental acidentado e aleatório por onde rabiscos, formas e "não-formas" emergem num jogo de desconstrução violenta como resposta a essa busca de experienciar a imagem ausente do pensamento, assim como, a sua indefinição enquanto fim, mas definição enquanto desejo empírico e metafisico de uma experiencia do sublime.

Referências

Adorno, Theodor W. (1993). *Teoria Estética* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1970).

Bourriaud, Nicolas (2011). *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de* Si (D. Bruchard, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Breton, André (1994). *Entrevistas* (E. Sampaio, Trad.). Porto Alegre: Edições Salamandra.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995). *Mil Plâtos: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1* (A. G. Neto & C. P. Costa, Trads.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1980).

Deleuze, Gilles (2003). *Proust e os signos* (A. Piquet & R. Machado, Trads.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1964)

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (J. M. Varela & M. M. Carrilho, Trads.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972)

Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e Repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trads.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: Graal. (Obra original publicada em 1968)

Krauss, Rosalind (1996). *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. (Obra original publicada em 1994)

Kristeva, Julia (2007). A História da Linguagem (M. Barahona, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1969)

Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Rancière, Jacques (2009). O Inconsciente Estético (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 2001)

Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público

Renata Lucas: Approaches to the everyday in public space

JASMINA LLOBET* & LUIS FERNÁNDEZ PONS**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jasminallobet@ub.edu

**España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Profesor de la Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: luis-fernandez-pons@ub.edu

Resumen: Las intervenciones en el espacio público de la artista brasileña Renata Lucas estudian nuestra experiencia habitual de lo cotidiano para darle la vuelta, y nos adentran en propuestas sutilmente disruptivas de transformación del paisaje urbano. Sus proyectos reinventan el site-specific a través de un personal enfoque poético y de un fino sentido del humor. Jugando con lo casi imperceptible, crea dispositivos que comunican la institución arte con el exterior y evitan precisamente el estado generalizado de invisibilidad de las piezas instaladas en el espacio público.
Palabras clave: arte en el espacio público / arte site-specific / cotidianidad.

Abstract: *Brazilian artist Renata Lucas' public space interventions study our experience of the everyday aiming to turn it upside down, and take us into subtly disruptive transformations of the urban landscape. Lucas' projects reinvent site-specific art through a very personal poetic approach and sense of humour. Playing with the almost indiscernible, Lucas creates devices that link the art institution with the outside, and so escape the general state of invisibility of artworks installed in public space.*
Keywords: *art in public space / site-specific art / everyday.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Las intervenciones en el espacio público de la artista Renata Lucas (1971, Ribeirão Preto, Brasil) parten de la experiencia de lo cotidiano para darle la vuelta, y nos adentran en propuestas sutilmente disruptivas de transformación del paisaje urbano. "Sus incisiones en el tejido urbano podrían considerarse *hacks* en el contexto socio-político: son intencionados y desorientadores intentos de perforar la superficie, aparentemente ineludible, del realismo capitalista" (Basciano, 2015).

El presente artículo quiere ofrecer un enfoque concreto sobre su obra *site-specific* en el espacio público, a través del análisis de dos intervenciones recientes. Se trata, en definitiva, de una aproximación que permita entender a partir de qué estrategias se articula su obra, y cómo provoca un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano en el espacio público.

Partiendo de semejanzas con Gordon Matta-Clark y Michael Asher, los proyectos de Renata Lucas reinventan y nos ofrecen una mirada contemporánea al concepto de *site-specific*, a través de un personal enfoque poético y de un fino sentido del humor. Pero además, hay un factor comunicativo importante en sus proyectos. Para Lucas, "el punto de partida siempre ha sido el establecimiento de una relación cercana de afecto y comunicación, a partir de la cual negocia la construcción de la obra." Esto nos lleva a una noción de *site-specific* muy cercana y basada en la relaciones personales y con el lugar. "A diferencia de Matta-Clark, Lucas necesita colaborar con gente en lugares que ya funcionan o están activos, no revitalizar o alterar zonas deshabitadas" (Lagnado, 2007). Y si los comparamos com el *site-specific* de Michael Asher, los proyectos e intervenciones de Lucas también revelan la relación del arte y sus instituciones con aspectos históricos, socio-económicos y políticos más amplios. Sin embargo, los símbolos que articula Lucas no son siempre lo que parecen. "Desde el primer momento, las obras de Lucas, que proceden de una observación cuidadosa de usos y funciones de los sitios, han revelado una propensión a la simplicidad engañosa" (Martínez, 2009). Sus alteraciones y gestos, aparentemente sencillos, rompen con el orden establecido de nuestro entorno cotidiano.

Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo). (2010)

Cameron (2004) escribe sobre una "mirada distraída" del arte en el espacio público, si lo comparamos con el arte en el museo, explicando que "si bien hay muchas formas de mirar arte, no todas requieren la participación voluntaria del espectador." Esta nueva mirada no equivale a un menor interés por el arte, a invisibilidad, o a no ser tomado en serio. Se trata, simplemente, de una manera

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Lucas, R. (2010). Kunst-Werke. Cabeça e Cauda de Cavalo [Intervención urbana]. Recuperado de: http://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/renata-lucas. © 2010 Renata Lucas. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 2 · Lucas, R. (2010). Kunst-Werke. Cabeça e Cauda de Cavalo (2ª parte de la obra) [Intervención urbana]. © 2010 Renata Lucas. Reimpresión con permiso de la artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

diferente de mirar que, en nuestra opinión, la haría más parecida a cómo observamos la arquitectura o el diseño urbano de nuestras ciudades. Disfrutar del arte no debería estar restringido a cuando vamos al museo. Hoy en día podemos encontrar arte en cualquier sitio: es parte de nuestras vidas. En tales condiciones, las pretensiones del *white cube* (cubo blanco) ya no pueden formar parte necesaria de la ecuación de la recepción del arte. Si bajo las condiciones del *white cube* "el éxito del encuentro se basa en tener nuestra atención absorbida exclusivamente por el arte, excluyendo el resto de estímulos visuales del entorno," este marco de percepción es difícilmente trasladable al espacio público. En cambio, esto tiene una consecuencia interesante: que "al cogernos desprevenidos, el arte puede tener un impacto que no sería posible en otro entorno donde uno se ha preparado conscientemente para lo que va a ver" (Cameron, 2004: 21). El arte público esconde un *factor sorpresa* que el arte en museos y otras instituciones no tiene: un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano. Esto significa que vemos modificado nuestro entorno habitual, que las cosas no están en su sitio, que se rompe la estabilidad de lo que nos rodea. Pero además, que esta nueva reconfiguración de lo acostumbrado se revela profundamente significante.

Pero si la "mirada distraída" es una forma habitual de enfrentarse al arte público hoy en día, también existen casos que llevarían esta modalidad al extremo: a una *invisibilidad autoconsciente*. En *Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo)* (2010) Lucas cortó literalmente la acera y parte de la calzada con la forma de un círculo de varios metros de diámetro, y posteriormente "rotó" toda la estructura exactamente 7,5 grados en dirección contraria a las agujas del reloj. Este efecto surrealista de rotación lo consiguió simplemente quitando todos los adoquines y otros objetos de la acera, y volviéndolos a colocar un poco más allá. La impresión que provoca en el espectador es la de que todo el suelo se ha desplazado por obra de alguna extraña fuerza. Este trabajo se instaló en la entrada del KW Institute for Contemporary Art, situado en la zona galerística por excelencia de Berlín, en la calle *Auguststrasse*. Esta intervención está camuflada, y aunque seguramente es fácil que pase desapercibida, aquellos transeúntes que de repente se encuentran con la obra, por casualidad, experimentarán un cierto estado de desorientación y posiblemente empezarán a preguntarse el porqué y el cómo del extraño desplazamiento del suelo. La intervención de Lucas es un buen ejemplo de cómo el arte público puede captar nuestra atención a través de una *invisibilidad autoconsciente*, o como lo expresa Basciano (2015): "Quizás la audiencia más efectiva para sus actos de insurrección sería el incauto, ese transeúnte desprevenido que se da cuenta de que algo falla, pero no puede darle una explicación a ese 'algo' o identificarlo como arte."





Figura 3 · Lucas, R. (2015). Fontes e sequestros [Intervención urbana]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontes_e_sequestros_07.jpg. Foto: Lienhard Schulz [2015] [CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0)]
Figura 4 · Lucas, R. (2015). *Desague. Fontes e sequestros* [Intervención urbana]. © 2015 Renata Lucas. Cortesía de la artista y neugerriemschneider, Berlín. Foto: Jens Ziehe

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La segunda parte de la obra se sitúa en el interior del espacio expositivo, y consiste en una porción semicircular del suelo convertida en una superficie giratoria perfectamente integrada y camuflada. Mediante un corte circular en el cemento y un sistema de rodamientos insertado debajo, la artista consigue que la estructura gire sobre sí mismo. Al poner las manos contra la pared y empujar, el suelo comienza a moverse bajo los pies del espectador. Enseguida entendemos que el semicírculo en realidad es un círculo, y que una mitad de la pieza se sitúa dentro y la otra mitad fuera del edificio. Cuando rotamos, el interior pasa al exterior, y viceversa. La superficie giratoria cambia pues constantemente entre la textura dura y gris del suelo de la galería, y el tacto suave y verde de la hierba del jardín. El espectador cruza continuamente las fronteras entre dentro y fuera, sin necesidad de moverse del sitio, poniendo en relación el interior y el exterior a través de su movimiento. Esta pieza se convierte pues en un dispositivo que comunica la institución con el espacio público. Funciona como obra de arte en ambos contextos, y resolvería de forma sencilla el dilema de aquellas obras museísticas que, al instalarlas en el espacio público, resultan inadecuadas en el nuevo contexto; o el problema del arte público que pierde su razón de ser cuando se expone en el museo. Pero además, esto ocurre a través de un elemento participativo que activa la obra a través del espectador. La pieza parece sugerir que está en nuestras manos el paso de lo privado a lo público, o de lo público a lo privado.

Fontes e sequestros. (2015)

Este proyecto consta de dos partes: una pieza central consistente en una fuente instalada en el patio de la galería neugerriemschneider de Berlín, y otra pieza más pequeña y relacionada con la primera, situada en el interior de la galería. La escultura del exterior replica y mezcla fragmentos de espacios públicos de la ciudad, más concretamente, de tres fuentes pertenecientes a distintas épocas, estilos y zonas de Berlín. Por un lado replica *Tritón* (1888), la fuente más antigua de la ciudad, del período Guillermino; la fuente *Eva* (1927), destruida durante la segunda guerra mundial y remodelada por Wolfgang Geuter en 1987 a partir fotografías; y la fuente *Tanz der Jugend* (1984), en el barrio de Marzahn, que antiguamente pertenecía a Berlín del Este, y está creada con la estética moderna característica de la antigua RDA. Lucas mezcla y ensambla estos fragmentos, extraídos de fuentes históricas, en una nueva construcción: una fuente totalmente funcional. Para la realización del proyecto, la artista recorrió Berlín analizando fuentes en busca de elementos para su escultura. Los proyectos de Lucas siempre empiezan con un proceso de investigación preliminar sobre las condiciones particulares del lugar.

La artista se interroga sobre cómo están construidas las cosas, y busca maneras de introducir sutiles alteraciones en lo cotidiano.

Más concretamente, la fuente instalada en el exterior consiste en cuatro fragmentos semicirculares, extraídos formalmente de las fuentes estudiadas, y replicados con la ayuda de moldes que le permitieron copiar las pilas originales. Lucas coloca estos fragmentos desplazados entre sí, y superpuestos a lo largo de un eje central metálico. Estas mitades semicirculares se entrecruzan y cortan, formando un total de seis pequeñas piletas a diferentes alturas, por las que fluye el agua. La artista instala también cinco surtidores, igualmente diseñados de acuerdo con los modelos históricos. Como detalle a mencionar: para llenar la escultura por primera vez, el agua fue extraída de la fuente *Tritón* y trasladada en cubos hasta la galería. El ciclo interminable creado por este agua "prestada," está además conectado al espacio de exposición a través de una tubería subterránea. Esta tubería lleva el agua hasta la segunda parte de la obra, titulada *desague*, que consiste en tres pequeños desagües circulares incrustados en el suelo de la galería a diferentes profundidades. Cada uno de estos desagües se asienta en una de las tres capas de piedra, hormigón y asfalto contenidas en el suelo, y que revelan la historia arquitectónica del espacio de la galería. En un juego de referencias con las formas circulares de la fuente del patio, los desagües en el interior también se superponen entre sí. De esta forma se establece otra vez una relación, tanto física como conceptual, entre el espacio interior y exterior de la galería, ofreciendo una reflexión sobre la reciprocidad entre institución y espacio público.

A la vez, esta obra se articula a la manera de un *comentario* sobre la historia de la ciudad de Berlín. Nuestras ciudades también se construyen (y reconstruyen) a partir de una superposición de capas de diferentes épocas y estilos, y el resultado puede ser grotesco e irónico, pero no menos interesante.

Otro aspecto a destacar de la obra es que solo se reconstruyen las pilas de las fuentes históricas, no las partes escultóricas centrales o sus elementos decorativos, que son precisamente los que les confieren la identidad reconocible a las fuentes originales. Cada una de las pilas conserva su estilo arquitectónico, pero estas diferencias no son tan obvias como en otros elementos de las fuentes. Por lo tanto, las discrepancias estilísticas se reducen a un *mínimo común denominador*. Los estratos temporales quedan aplanados, como aplicando una capa relativizadora a las diferencias espacio-temporales, que en su momento podían parecer insalvables: este y oeste, clasicismo y modernidad. Lucas remienda pedazos de historia, deconstruye estilos arquitectónicos y vuelve a reconstruirlos en una escultura *frankenstein*, donde el tiempo y el espacio se funden y confunden.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano

Las intervenciones *site-specific* de Renata Lucas toman formas totalmente insospechadas, concebidas y creadas expresamente para el contexto en el que surge la obra, y hacen referencia, ya no solo a consideraciones físicas del lugar, sino a procesos históricos, sociales, económicos y políticos. Las obras de Lucas requieren soluciones técnicas complejas y costosas. Aún así, estos procesos de trabajo quedan ocultos al espectador por propia voluntad de la artista. A partir de la deconstrucción de elementos arquitectónicos de nuestras ciudades, la artista los reconstruye en nuevas composiciones significantes, y en reconfiguraciones casi invisibles pero no exentas de significado/sentido. Jugando con lo casi imperceptible: con la historia contenida en los objetos o con el camuflaje urbano, este tipo de propuestas se convierte en experiencias reveladoras para aquellos que las descubren. De esta forma, sus intervenciones evitan precisamente el estado de invisibilidad de muchas piezas instaladas en el espacio público.

Las fuentes en nuestras ciudades representan un punto donde pararse, donde el tiempo ha quedado depositado. Nos ofrecen puntos de anclaje para escapar, aunque sea por un momento, del flujo urbano de personas y coches, para centrarnos únicamente en el flujo constante del agua. El arte en el espacio público, igual que las fuentes, también consigue detener el ritmo vertiginoso de nuestra cotidianidad, y nos permite escapar y hacernos reflexionar. Las intervenciones de Renata Lucas son dispositivos que comunican e interrelacionan la institución arte con el espacio público; convierten el propio espacio público en sujeto de su obra, y a través de él vehiculan una profunda reflexión sobre lo urbano. Mediante sutiles disrupciones, la obra de Lucas consigue hacernos replantear la estabilidad de nuestro entorno, tal y como sucedería con una obra en un museo. Sin embargo, como hemos visto, en el espacio público esta tarea resulta diferente que dentro de la institución artística. Lucas consigue además cogernos desprevenidos y, sin estar preparados para ver arte, provoca un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano en el espacio público.

Referencias

Basciano, Oliver. (2015). Renata Lucas. *ArtReview*, (April). Recuperado de https://artreview.com/features/april_2015_feature_renata_lucas/

Cameron, Dan. (2004). City of wonders. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop : recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund, New York.

Lagnado, Lisette. (2007). Turning So Many Corners. *Frieze*, 107 (May 2007). Recuperado de https://frieze.com/article/turning-so-many-corners

Martínez, Chus. (2009). Renata Lucas. *Artforum International*, 47, no 10 (Summer 2009), 313.

La pintura revelada: distorsión e intertextualidad en la obra de Pedro Morales Elipe

Painting revealed: distortion and intertextuality in the work of Pedro Morales Elipe

JAVIER GARCERÁ RUIZ* & JUAN MANUEL CABRERA CRUZ**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, Artista plástico y Profesor Titular.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga (UMA); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura. 29071 Málaga, Espanha.

**Espanha, artista plástico, estudiante de Máster.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga (UMA); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura. 29071 Málaga, Espanha. E-mail: juanma.cabrera.cruz@gmail.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resumen: Este artículo explora el efecto que la dimensión intertextual del trabajo del pintor español Pedro Morales Elipe tiene en su desarrollo de un lenguaje pictórico abierto, ambiguo y distorsionado. Para ello analizamos los recursos y estrategias que recupera de la historia del género del bodegón y, a través de los escritos relacionados de Derrida, Didi-Huberman o Merleau Ponty, esclarecemos su contribución a un lenguaje pictórico difuso: una imagen subordinada a la potencia plástica de la pintura en su superficie.

Palabras clave: pintura / intertextualidad / bodegón / distorsión.

Abstract: *This article explores the effect of the intertextual dimension of the work of Spanish painter Pedro Morales Elipe on his development of an open, ambiguous and distorted pictorial language. To do so, we analyze the resources and strategies he recovers from the history of the still-life genre and, through the related writings of Derrida, Didi-Huberman or Merleau Ponty, we clarify his contribution to a diffuse pictorial language: an image subordinated to the plastic power of painting on its surface.*

Keywords: *painting / intertextuality / still-life / distortion.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El artista español Pedro Morales Elipe continúa desarrollando su extensa obra pictórica con la coherencia de quien se mantiene al margen de la caprichosa inmediatez del momento. Su pintura se enmarca en tiempos mayores, aquellos de la larga tradición de este medio, con una labor de investigación plástica caracterizada por la quietud y la entrega empleada en el encuentro con la materia. Serie tras serie, podemos identificar la presencia de la historia de la pintura, sus imágenes, recursos y estrategias representacionales en el tejido intertextual de su imaginario. Es el objetivo de este artículo esclarecer el efecto distorsionador que estas metodologías referenciales tienen sobre su lenguaje plástico, a través de las aportaciones de algunos de los más importantes ensayistas sobre pintura. Consciente del pesado bagaje del género del *bodegón*, la serie elegida como foco de este estudio, titulada *Vida quieta*, presenta un lenguaje pictórico imbuído de alegoría, abierto, dispuesto a dificultar la visión de la imagen para forzar un encuentro corpóreo con la realidad matérica de la superficie pictórica.

1. Contexto

Para comprender la naturaleza de la pintura que Morales Elipe referencia y utiliza, así como la de su propia producción, consideramos especialmente relevante este fragmento de la novela *Ensayo sobre la ceguera*. En esta ficción la humanidad, a excepción de la protagonista, sufre una epidemia de ceguera que ha supuesto la caída de todas las estructuras morales, sociales y gubernamentales. Hacia el final del relato, nos encontramos con una reflexión sobre la imagen a partir del encuentro con una inquietante intervención pictórica.

> *No vas a creer lo que te digo, pero todas las imágenes de la iglesia tienen los ojos vendados, Qué extraño, por qué será, Cómo voy a saberlo yo, puede haber sido obra de algún desesperado de la fe cuando comprendió que iba a quedarse ciego como los otros, puede haber sido el propio sacerdote de aquí, tal vez haya pensado justamente que, dado que los ciegos no podrían ver a las imágenes, tampoco las imágenes tendrían que ver a los ciegos, Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos, Tú sigues viendo, Iré viendo menos cada vez, y aunque no pierda la vista me volveré más ciega cada día porque no tendré quien me vea* (Saramago, 1995: 236).

El comentario que ofrece la protagonista revela que la naturaleza de estas imágenes para la adoración depende de que puedan ser vistas. ¿Qué necesidad hay, por tanto, de realizar este sacrilegio final si las imágenes ven con los ojos que las ven? Acorde con la ceguera moral que la novela de Saramago explora, *cegar* las imágenes significa que estas ya no tienen *nada que ver*: niega de forma

explícita la vigilia moral que puedan ejercer sobre nosotros. La imagen ya no velará, no instruirá ni será leída como un pasaje. Ahora dejará paso al espectador, le dejará acercarse y otear su superficie, ver el truco y las intimidades del efecto. Ahora que la imagen no ve, se ve la pintura.

Se trata del mismo cambio de enfoque hacia la pintura por sí misma que señala R. H. Fuchs en la obra de Vermeer cuando escribe que "ofreció la innovación de hacer del sentimiento de sus pinturas el significado final" reduciendo "los elementos simbólicos moralistas [...] en gran medida a favor de un énfasis en el ambiente y la tranquilidad." (Fuchs, 1978: 62) El mismo giro conceptual que, como apunta Stoichita, podemos encontrar en el resto de autores que durante los siglos XVI y XVII han marcado el surgimiento del concepto del cuadro como lo conocemos hoy día (Stoichita, 2000). La serie *Vida Quieta* que vamos a analizar constituye una investigación pictórica de los recursos y estrategias representacionales de la tradición de esta pintura de género, en especial del bodegón.

En la actualidad es habitual encontrar este tipo de recuperaciones y retornos a los albores del propio medio. La pintura contemporánea, en palabras de David Barro, "se reivindica más como tradición que como técnica" (David Barro, 2013: 4). En el caso de Morales Elipe, este ejercicio intertextual le ha llevado a generar un lenguaje más abiertamente pictórico y matérico, ambiguo y distorsionado, que elude la concreción en favor de la superficie donde se debate la pintura.

2. El parergon

Entre los conceptos, recursos y estrategias de la tradición de la pintura de género que esta serie de trabajos de Morales Elipe recupera, una de las que más conciernen a este estudio es la figura del *parergon*. Con dicho término se alude a la confrontación y la puesta en relación de un elemento para con el todo, de modo que este elemento particular se encuentra en una posición que desafía al conjunto. Al mismo tiempo, mediante esa relación, dicho objeto existe como parte del mismo, forma parte del todo. Como apunta Stoichita, el bodegón está siempre asociado a este concepto ya que nace de la escisión de un *parergon*, para convertirse en texto propio, en *ergon*, con la consecuente elevación de la pintura por sí misma por encima de la narración de la imagen (Stoichita, 2000: 32).

En la obra de Morales Elipe, esa dificultosa relación del parergon con el cuerpo del texto cobra una dimensión plástica, en cuanto que sus indiscernibles límites o fronteras destilan un lenguaje pictórico específico. La analogía que Jacques Derrida desarrolla en *La verdad en pintura* establece los vestidos y drapería de las estatuas de mármol como entidades que funcionan en condición de *parergon*: en su ilusión de tela cubriente nos describen la carne de debajo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



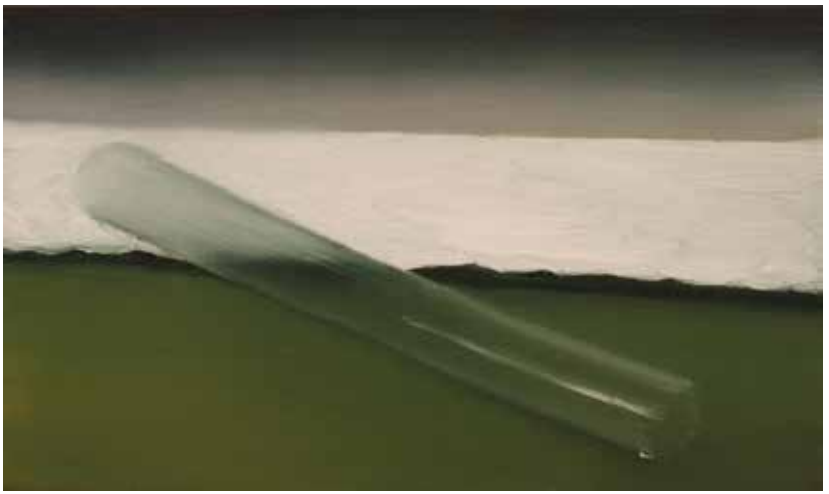


Figura 1 · Pedro Morales Elipe, *Sin título* 1998 Óleo sobre lienzo 27x46 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta
Figura 2 · Pedro Morales Elipe, *Sin título* 2001 Óleo sobre lienzo 27x46 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mientras que en una segunda inspección nos es imposible discernir los límites que separan el cuerpo del tejido (Derrida, 2005: 67-68). En la obra de Morales Elipe los vidrios cumplen una función análoga en cuanto a la luz y la visión que filtran. La transparencia de estos elementos sirve de vehículo a la distorsión de los límites de cuanto se encuentra detrás de los mismos. Por consiguiente, podrían ser diferenciados como elemento en el conjunto del bodegón pero el propio lenguaje plástico elude su localización concreta. La deformante superficie de estos vidrios dificulta la visión y la representación a la vez que ellos son elementos dentro del propio bodegón representado (figura 1).

Este tipo de juegos retóricos con la visión ilusoria que nos permite su pintura provienen del interés que Morales Elipe pone en recuperar y utilizar la rica tradición del bodegón en su propia producción. En cuanto a este modo de trabajar, Omar Calabrese señala la necesidad de referenciar que acompaña al trabajo pictórico cuando declara que "las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto." (Calabrese, 1993: 35) Sin duda esta necesidad aparece reflejada en la producción de Morales Elipe enmarcando su trabajo en una búsqueda análoga a la de artistas como Giorgio Morandi.

La distorsión que el vidrio añade a nuestra visión no queda relegada a lo que se encuentra detrás del cristal. Por el contrario, todo el lenguaje pictórico se ve afectado por esta indefinición (figura 2), poniendo de manifiesto la permeabilidad a la que se refiere Derrida cuando apunta en el mismo texto más adelante:

> *El marco parergonal se destaca [...] sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Con respecto al fondo que es el texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el parergon es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía* (Derrida, 2005: 72).

A través de estas palabras podemos comprender el parergon como otro elemento más que aporta a la ya señalada distorsión de la visión presente en la producción de Morales Elipe. De sus elementos específicos, como los vidrios, no sólo se deviene la particularidad o independencia de cada uno sino también la permeabilidad y ambigüedad necesarias para integrarlos en el conjunto del cuadro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. El detalle

El papel que juega el detalle es otro de los vínculos entre la obra de Morales Elipe y la producción de la tradición pictórica del bodegón y la pintura de género. Como dice Huici, su función a menudo es la de invitar al espectador a acercarse, a tratar de desgranar las complejidades de su ilusión, distinguiendo sus texturas, métodos, calidades y materias a medida que oteamos su superficie (Huici, 2013: 37-38).

Los vidrios a los que antes nos hemos referido, también cumplen esta función atrayente. El encuentro con los vasos, los o las pompas de jabón marca un momento determinante en la experiencia ante la pintura: aquel de la intriga y la indagación en un aspecto particular (figura 3). Este "acontecimiento pictórico", como se refiere a él Daniel Arasse en *El Detalle: para una historia más cercana de la pintura*, supone un despiece del cuadro y el comienzo de un viaje detallista de trozo en trozo, una navegación que a menudo va acompañada del movimiento de nuestro cuerpo ante el cuadro (Arasse, 2008: 42). Morales Elipe utiliza este efecto a su favor cuando en la cercanía, en la intimidad de esta aproximación, nos noquea con la materia pictórica más evidente, forzándonos a reconciliarnos con lo pictórico de este acontecimiento. Sobre la intimidad que este recurso instiga, las siguientes palabras de Didi-Huberman sobre Vermeer saltan a la mente.

> *Pero la intimidad implica un cierto grado de lo que sin duda es una forma perversa de violencia: te acercas sólo para cortar las cosas, dividirlas en partes y hacerlas pedazos. Este es el significado básico de "detalle", una palabra cuya etimología implica cortar, como en sustantivos como "sastre" y "minorista".[...] Por último, a través de una extensión no menos perversa del significado, "detallar" designa la operación exactamente simétrica, incluso antitética, que consiste en volver a unir todas las piezas* (Didi-Huberman, 1989: 136).

Hagamos énfasis en la señalada perversión de este proceso. La estrategia referencial e intertextual de estas obras no pretende quedarse en una mera referencia, en traer a la mente la habitual imagen del bodegón, sino que utiliza este contexto como materia retórica que malear y deformar. Así, en su uso del detalle y de la fragmentación consecuente, Morales Elipe aprovecha la posibilidad desestabilizadora del acercamiento tanto como de la vertiginosa recomposición de la ilusión del espacio y nos mantiene en un constante devenir entre lo pintado y la pintura.

Con respecto a este detalle de los vidrios, es importante señalar la función que el reflejo que presentan ha tenido a lo largo de la tradición del bodegón. Se trata de un elemento inversor de la dirección de la luz y por tanto de la visión que se posa en la escena. Nos lleva a mirar hacia nosotros, hacia un espacio cuya

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



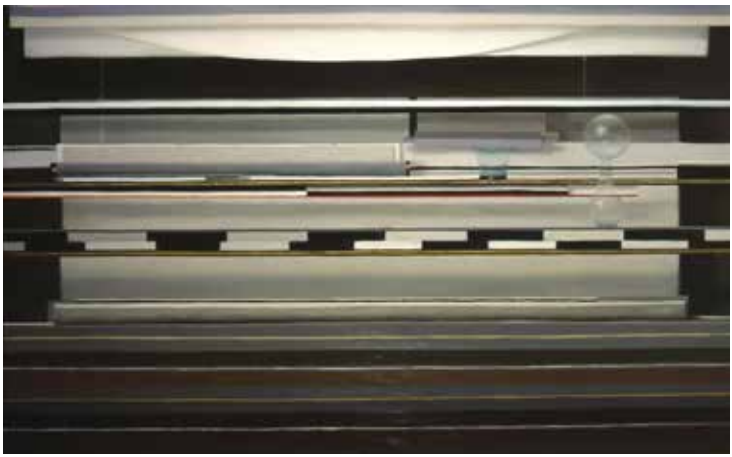


Figura 3 · Pedro Morales Elipe, *Vida quieta* 2001, óleo sobre lienzo, 130x195 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta
Figura 4 · Pedro Morales Elipe, *Vida quieta* 2001, óleo sobre lienzo, 114x195 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

existencia es impedida por la nuestra propia. De nuevo, a través de la pintura, Morales Elipe concilia este espacio imposible con el propio del bodegón representado, el gesto blanco de la luz reflejada en los vidrios se funde con los elementos a los que el cristal se antepone (figura 4). Ambas luces distorsionadas, ambas visiones afectadas se encuentran en la sinuosa superficie transparente y finalmente en la superficie misma del cuadro, realidad última.

Conclusiones

Tras haber explorado algunos de los recursos más concretos que vemos recuperados y reutilizados en esta serie específica del trabajo de Pedro Morales Elipe, podemos percatarnos de la importancia que éstos han tenido en el desarrollo de su lenguaje pictórico. Podemos concluir que la distorsión, ambigüedad y manifiesta materialidad de la superficie de su pintura responde a esta utilización del contexto donde su pintura se desarrolla.

Con vistas a nuevas investigaciones, observamos que trabajos posteriores de este artista también incurren en este modo de hacer anclado en la tradición de la pintura, incluso con referencias más concretas y un trabajo investigador más acusado. Estas, por su relación con los conceptos desarrollados aquí y porque presentan un lenguaje aún más distorsionado y afectado por los mismos, prometen un campo de trabajo sobre el que expandir nuestra investigación.

Así también, observamos que las características que han sido el foco de esta investigación se acentúan en series posteriores que trabajan en otro contexto histórico como el de la pintura de paisaje. En consecuencia y sin incurrir en afirmaciones categóricas, parece acertado reconocer la influencia desestabilizadora y la potenciación de la alegoría que supone el trabajo intertextual y referencial llevado a cabo en esta serie, *Vida quieta*. Desarrollar una propuesta pictórica como la de Morales Elipe desde la conciencia del bagaje histórico de la tradición en la que se enmarca no deja otro remedio que el de una pintura difusa, que elude la concreción y te obliga a conciliarte con su materia, que no te deja acomodarla en un lugar concreto de tu percepción. Posiblemente, la pintura a la que Merleau Ponty se refiere cuando declara:

> *Me encontraría en apuros para decir dónde está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi mirada yerra en él como en los nimbos del Ser, veo según él o con él más bien que lo veo a él* (Ponty, 2013: 25).

Referencias

Arasse, D. (2008). *El Detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 9788496775251

Barro, D. (2013). *2014 : antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 8492772476

Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de Arte*. Madrid: Cátedra. ISBN: 9788437611594

Derrida, J. (2005). *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 9789501265132

Didi-Huberman, G. (1989). *The art of not describing: Vermeer - the detail and the patch*. History of the Human Sciences, 2(2), 135–169.

Fuchs, R. H. (1978). *Dutch Painting* (World of Art). Londres: Thames & Hudson Ltd. ISBN: 0500201676

Huici, G. (2013). *Entre miradas*. España: Editorial Elba. ISBN: 8494085506

Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, S.A. ISBN: 8498796865

Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Santillana, S.A. ISBN: 84-204-2865-5

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del Cuadro: Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 8476282931

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Tactilidades Conectivas de Inês Norton

Tactile connections of Inês Norton

JOANA BURD*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Estudante de Doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações, na Universidade Nova de Lisboa. Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa, Portugal. Estudante de Doctorado en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, na Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: joanabburd@gmail.com

Resumo: A proposta deste ensaio é apresentar obras interativas e táteis especificamente no trabalho recente da artista portuguesa Inês Norton e relacioná-lo os conceitos de estética háptica de Mark Paterson e sublime tecnológico de Mário Costa. A partir de novos dispositivos tecnológicos de diálogo apresentamos possíveis relações com a memória e o afeto no contato do touchscreen.

Palavras chave: estética háptica / tatilidade / interação.

Abstract: *The purpose of this essay is to present interactive and tactile works specifically in the recent work of the Portuguese artist Inês Norton and relate it to the concepts of haptic aesthetics by Mark Paterson and the technological sublime of Mário Costa. From new technological devices of dialogue, we present possible relations with memory and the affection in the touchscreen contact.*

Keywords: *haptic aesthetics / tactility / interaction.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Cada vez mais interagimos com a tecnologia através do toque, no uso do *touchscreen* há uma contaminação mútua entre a visão e o tato, múltiplas plataformas interpretativas que se concentram em um mesmo corpo. A produção de obras que questionam nossa relação com a estética háptica foi central na exposição recente *Please [do not] touch* da artista portuguesa Inês Norton, no MNAC (Museu nacional de Arte Contemporânea do Chiado) em Lisboa. A exposição apresentou possibilidades de interagir tatilmente ou não com objetos, imagens e vídeos, tornando elásticas as fronteiras do contato com o corpo no ambiente do museu. Em *Intimate Encounter I*, *Touch Skin* (2019) e *Intimate Encounter II* (2019) a artista propõe interações através da mão em superfícies lisas e polidas que podem remeter ao afeto, a sexualidade ou por vezes a solidão.

1. Conexões afetivas

Please [Do not] touch trouxe diversas obras em que o público poderia interagir com as mãos, mas não só. Há uma tentativa de questionar as possibilidades de como podemos, no presente e no futuro, fazer conexões entre inteligência artificial e inteligência emocional.

O escritor e crítico de arte José Pardal Pina ao descrever a exposição de Norton, comenta que a artista fala sobre pele sem usar nenhum material orgânico, dessa forma destaca o aspecto sensorial das peças em superfícies polidas e suaves: "Na era da compulsão visual e da dessensibilização do olhar, a pele é o órgão das emoções, o amplificador estésico dos grandes momentos individuais e até coletivos" (Pina, 2019).

Já as curadoras Adelaide Ginga e Emília Ferreira finalizam o texto de apresentação da mostra com o argumento que a exposição "sublinha a omnipresença da artificialidade e a necessidade de a questionar, lançando o alerta para a urgência de recuperar a plena consciência do corpo, sob pena de perdermos o essencial do que é ser humano" (Ferreira e Ginga, 2019).

Byung Chul Han (2016) no livro *A salvação do belo* traz o conceito de polido e liso, pois vivemos em um mundo de excesso de positividade que nos agrada por não causar nenhum incômodo ou dor. Já Sherry Turkle (2015) coloca que a conexão digital é mais um sintoma do que uma cura, que nos conectamos no desconforto da solidão ou mesmo criamos interrupções para evitar os sentimentos difíceis e os momentos constrangedores (Turkle, 2015: p 26-46).

Na obra *Intimate encounter I* (Figura 1 e 2) penetra-se em um pequeno ambiente circular onde se pode colocar as mãos sobre uma superfície rosa e lisa, feita de fibra de vidro polida, que vibra ao contato. O visitante pode ficar o

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

tempo que julgar necessário. Quando a conexão tátil é cortada, ou seja, o sujeito se separa do objeto escultórico, este pára de propagar vibrações.

No oferecimento poético de Norton, vê-se dois atos iniciais que cabem ao público: penetrar em uma cortina de linhas rosadas, como o ambiente íntimo de um corpo e ser provocado pela marcação das mãos, como um convite ao toque e a sensibilização do corpo. Ao colocar dois pares de mãos na superfície interativa, Norton sugere não apenas a possibilidade de um momento coletivo, como também um vértice da intimidade possível com uma máquina vibratória.

Os trabalhos de Inês Norton ao mergulharem nas discussões temporais, convidam a pensarmos como Bergson em *Matéria e Memória*. O presente como devir, porque está sempre em movimento, e o passado como ser, em constante processo de atualização da virtualidade das nossas lembranças (Bergson, 1995).

Se o oferecimento ao toque de Norton interpola questões entre pele, afeto e sexualidade podemos relacioná-lo com as discussões trazidas pelo professor e teórico da área de *new media art*, Juan Martin Prada, que assim como Bergson, relaciona memória à afetividade.

> *And if on the one hand, communication technologies can in fact increase or create the conditions for new affective interactions, it is also true that they are potential resources for isolation, due to the addictive protection afforded by bodily distance, technical and telematic distance between bodies that interact in an ever frequent virtualisation (understood as bodilessness) of affectivity* (Prada, 2005).

Desta forma nos questionamos: como criar máquinas que sensibilizem o sentimento de afeto? Em 2018, no texto *Against Digital Art History,* Claire Bishop comenta sobre o momento híbrido em que vivemos em meio a intercâmbios auráticos de tecnologias obsoletas:

> *Contemporary art, perhaps more than any other art form, is entirely embroiled in digital technology: it permeates the production of work, its consumption and circulation. It is noticeable that artists are increasingly turning to cut-and-paste methods to create work across a wide variety of media. Pre-existing cultural artifacts are remixed and reformatted, generating a mise-en-abyme of references to previous historical eras* (Bishop. 2018: 128).

Em colagens heterogêneas, Antônio Fatorelli escreve que percebemos o mundo com o corpo em movimento e que a dimensão afetiva e criativa prioriza sua base sinestésica. Desse modo o tato é relevante para partirmos de uma estética ocularcentrista para uma estética mais enraizada na afetibilidade do corpo (Fatorelli, 2013).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Inês Norton. *Intimate encounter I*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, leds e sensores | 180×220 Fonte: inesnorton.com/intimate-encounter-i
Figura 2 · *Frame* do vídeo PLEASE (DO NOT) TOUCH | Inês Norton (2019). Fonte: https://vimeo.com/360572208

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Inês Norton. *Touch skin*, 2019. cerâmica, pelo de animal sobre estrutura em ferro e pedra mármore | 120×60. Fonte: site da artista inesnorton.com/touch-skin

Touch Skin (Figura 3) é uma composição entre uma peça de cerâmica no formato de um *tablet* e uma tela representada por pele de animal. Ao percorrer o objeto com os dedos, sentimos o pelo duro e grosso do bicho. Expandindo a sensação ao forçar o seu extremo alude ao cotidiano, um cabelo humano, um casaco ou mesmo um tapete. Nos perguntamos, no que mais tocamos hoje? Em corpos digitais ou orgânicos?

A colagem aqui é colocada como o substrato técnico para uma peça que remete à tecnologia por reproduzir um objeto costumeiro, porém sem utilizar nenhuma peça eletrônica. O objeto convida de forma tão intensa ao toque que acreditamos não ser necessário uma indicação de acesso. Com exceção, é claro, do ambiente do museu em seu cubo branco, tradicionalmente proibitivo à interação tátil.

2. A estética háptica

Entre as mais diversas formas de definir as experiências multissensoriais em objetos táteis e ambientes imersivos acreditamos serem pertinente as contribuições do autor Mark Paterson. Na sua linha de pensamento podemos buscar a origem do que o autor define como estética háptica, com destaque para o tato como um sentido relacional que pode promover intimidade e noção de co-presença.

Inicialmente abordado por Aloïs Riegl em um texto de 1901, o termo háptico em relação à arte e à representação espacial surge para diferenciar as imagens ópticas das hápticas em suas transições de técnicas temporais e territoriais. O uso da palavra háptico proporia uma maior proximidade do público com a experiência, diferenciando do estado contemplativo da visão, e é estudado posteriormente por teóricos como Walter Benjamin e Deleuze e Guattari. Cabe destacar aqui a diferença entre tato, que refere a sensibilidade da pele, e ao háptico, que é a conexão através do tato com outras partes, sentidos e pensamentos do corpo.

Mark Paterson integra o estético ao conceito, categorizando o espectro multimédia em que inicialmente vem o som, a imagem, e, por último, o tato. O autor destaca que as sensações da estética háptica distribuem-se em três categorias: a pele, relacionada à textura logo, à pintura; a carne, relacionada ao volume logo, à escultura; ao corpo, relacionado ao espaço e logo, à arquitetura (Paterson, 2007).

Acreditamos que os trabalhos de Inês Norton podem ser relacionados com as possibilidades hápticas, seja em uma sensação de tocar em um *ipad* de pele animal, ou em percorrer com o dedo a representação interior de um órgão humano como desenvolvemos no último trabalho referenciado neste ensaio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Inês Norton. *Intimate encounter II*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, *ipad*, *leds* e *sensors* | 140x160x70 cm Fonte: https://inesnorton.com/intimate-encounter-ii/

Figura 5 · Inês Norton. *Intimate encounter II*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, *ipad*, *leds* e *sensors* | 140x160x70 cm Fonte: https://inesnorton.com/intimate-encounter-ii/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. Um sublime tecnológico

O italiano Mário Costa (1995), conhecido por sua teoria da estética da comunicação, desenvolve o conceito de sublime tecnológico. O autor coloca nossos corpos tecnologizados em um mundo em que o artista é um experimentador estético e o seu gesto transforma-se através da máquina. Um sublime que não é relacionado ao belo, mas tem raízes kantianas ao incorporar a ideia de natureza em um sublime ressignificado.

Tal conceito é pertinente nesta discussão pois abrange a expansão do prazer e do assombro trazido pela tecnologia. A tecnologia em nossa volta, afetiva ou não, pode vir a ser a soma do nosso maior vício com o nosso maior terror. Como diria Turkle, no mundo digital em que vivemos existem novas possibilidades de fala e novos formatos de silêncio (Turkle, 2015).

Logo, tal sublime só é possível por vivermos em tempos de excesso. De certa forma acreditamos que Norton transforma seus trabalhos em operadores discursivos ao trazer o objeto para o contato do corpo em superfícies rugosas ou lisas com suas adjuntas referências visuais.

A última obra aqui apresentada chama-se *Intimate encounter II* (Figuras 4 e 5). Mais uma vez o público adentra um espaço delimitado por uma cortina, desta vez em semicírculo e é convidado a tocar em uma tela de *ipad*. O movimento do dedo ativa uma animação que representa o interior de um órgão humano ou animal, uma experiência extremamente visceral. Unido ao toque há uma reação sonora, como se estivéssemos mexendo dentro de um corpo orgânico.

Aqui o encontro com o sublime tecnológico paira no ar, não é a obra que é própria do conceito, mas sim o que rememora ao pressionar a nossa exiguidade e a saltar para a atmosfera museológica, nos convidando a protagonizar, interagir, infiltrar e estranhar. É no fascínio de um desespero ansiogênico em relação à solidão, ao tempo, ao toque e ao outro que compartilhamos uma mesma vivência do mundo tecnológico.

Notas finais

As tatilidades apresentadas materializam-se em obras que conectam. Tais refletem uma conexão com o próprio corpo, com um pensamento, com um possível ensaio do que estamos nos tornando. Talvez hoje para nós o sublime que resta é este, o conectivo, o invisível, porém impulsionado pelo tátil.

Na visualidade das escolhas estéticas da artista vemos equilíbrio e composição. Nas propagações evocadas pelas sensações hápticas vemos questionamento, que desloca os corpos da zona de conforto. Se a arte que incita a tecnologia pode ser o pressuposto de um cotidiano hiperconectado, acreditamos que as obras

recentes da artista, assim como outros artistas que tomam o toque como protagonista, podem nos levar a fruições que tornam a sinestesia individual, coletiva.

Referências

Bergson, Henri (1990) *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.

Bergson, Henri (2005) *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva.

Costa, Mário (1995) *O Sublime tecnológico*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento.

Bishop, Claire (2018). *Against Digital Art History*, International Journal for Digital Art History, no. 3, DOI: https://doi.org/10.11588/dah.2018.3.49915.

Fatorelli, Antonio (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio De Janeiro: Senac Nacional.

Ginga, Adelaide. Ferreira, Emília. *Please [do not] touch © Inês Norton. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*. [Consult. 2019.10.20] Disponível em URL: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Ines-Norton-Please-do-not-touch.

Han, Byung-Chul (2016). *A salvação do belo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'gua

Paterson, Mark (2005). *Digital Touch*. In: The Book of Touch (Sensory Formations) Ed. Constance Classen. Oxford: Berg Publishers, 2005.

Paterson Mark (2007). *The senses of touch: haptics, affects and technologies*. Oxford: Berg Publishers.

Pina, José Pardal (2019). *Please (do not) touch, de Inês Norton* Revista Umbigo . [Consult. 2019-10-20] Disponível em URL: umbigomagazine.com/pt/blog/2019/07/25/please-do-not-touch-de-ines-norton/

Prada, Juan Martín. (2005) *Economies of affectivity. Multitudes, revue politique, artistique, philosophique*. [Consult. 2019-12-08] Disponível em URL: https://www.multitudes.net/economies-of-affectivity/

Riegl, Alöis (1908). *Die Enstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901- 1902*. Vienna: ed. A. Burda and M. Dvoràk.

Turkle, Sherry (2015). Reclaiming conversation: the power of talk in the digital age. New York: Penguin Press.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Memograma / Insert de Filipa César: a margem enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas

Filipa César's Memograma / Insert*: the margin as a cartography of lesbian resistance, transgression and memory*

JOANA TOMÉ*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Ilustradora e designer.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joanambtome@gmail.com

Resumo: Partido das noções de margem, genealogia e rizoma, se constrói uma cartografia de significão a orientar um forjar de caminho por entre os três elementos expositivos de Insert / Memograma de Filipa César. Tomando a margem - na sua concretização em Castro Marim, nos hápticos montes de sal e transmutações dos mesmos, e nas rasuras da censura - por transgressivo lugar de inscrição de um corpo e desejo lésbicos, postula-se a partir de Insert / Memograma um projecto de contra-memória enquanto olhar alternativo, genealógico, sobre a história portuguesa do Estado Novo, descobrindo-lhe os silêncios e os desvios e, assim, as possibilidades de resistência hoje.

Palavras chave: margem / genealogia / rizoma / contra-memória / corpo / desejo lésbico.

Abstract: *Based on the notions of margin, genealogy and rhizome, this article aims to construct a cartography of meaning as a guide for walking through the three material elements of Filipa César's Memograma / Insert. Thinking the margin - in its materialization in Castro Marim, in the salt mountains and its transmutations, and in the erasure procedures of the portuguese fascist censorship - as a transgressive place of inscription of lesbian bodies and desire, this article posits an alternative, genealogical, loohk at the Portuguese history of Estado Novo, uncovering its silences, its deviations and, thus, the possibilities of resistance today.*

Keywords: *margin / genealogy / memory / rhizome / counter-memory / body / lesbian desire.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Perscrutar-se-á, no presente artigo, *Memograma / Insert* (2010, vencedora da 6a edição do Prémio BES Photo) de Filipa César (Porto, 1975), à luz das noções de margem (Derrida, 1998), genealogia (Nietzsche, 2016; Foucault, 1966) e rizoma (Deleuze e Guattari, 2004), abrindo-as a um entender feminista das afectivas possibilidades da margem, da *contra-memória*, e da sua incomensurável importância para uma contemporânea experiência do objecto artístico e do mundo. A partir da leitura dialógica das três componentes expositivas nas quais se desenrola *Memograma / Insert* - dois vídeos e uma série fotográfica que ocupam paredes distintas da sala do Museu - se ensaiam os contornos de proposta genealógica de memória lésbica no contexto português do século XX. A sala do Museu vê-se transmutada em vestígios de uma rizomática *contra-memória*, história de rupturas cujos pontos de fuga o espectador deverá transitoriamente ocupar, a seu ritmo, forjando as suas próprias relações.

Desenhando percurso entre as três, num refazer da cartografia que em *Memograma /Insert* se acha, o presente artigo parte das relações dialógicas que entre a tríade de elementos se ensaiam - explorando questões de resistência e transgressão -, perscrutando os contornos da natureza específica e corporalizada de uma subjectividade lésbica, historicamente relegada para as margens do discurso e, aqui, enfim assumindo posição discursiva.

1. *Memograma*

Memograma (Figura 1), instalação de vídeo em HD, a cores e sonoro, é registo documental da memória em torno da prática de degredo em Castro Marim - prática judicial que, de profundas raízes colonialistas, em vigor da fundação de Portugal ao findar do Estado Novo, condenou centenas de mulheres e homens ao desterro, numa forma particularmente brutal de sanção social. Castro Marim torna-se, com particular intensidade no período do Estado Novo, primordial destino ao qual se condenavam mulheres de sexualidade *desviante*, exilando-as e submetendo-as a trabalhos forçados nas salinas. Esta memória, que em *Memograma* se materializa em multiplicidade de relatos, informa o carácter fronteiriço de Castro Marim. É *vila-fronteira* por força do seu posicionamento geográfico mas igualmente por força do carácter simbólico que a inscreve no imaginário colectivo como do âmbito de um *fora* que se insinua invisibilidade e proibição. É delimitação entre dentro e fora, mesmidade e alteridade, e, como tal, comporta em si mesma o excesso e a possibilidade última de transgressão e devir.

A margem transmuta-se, neste sentido, da clássica noção de espaço residual - que cimentava a inexorável relação dicotómica entre centro e margem -,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

num pós-moderno lugar de experimentação e produção de sentido. Assumindo tal carácter de margem, e lendo-o na sua inflexão derridiana (Derrida, 1998), Castro Marim torna-se potencial espaço de exploração e construção de sentido, abrindo caminho à subversão da dicotomia centro/margem ela mesma. Desenvolvendo linguística pós-Saussure, Derrida postula a linguagem enquanto conjunto de práticas significantes constituídas na realidade e, a margem (e o feminino), porque testemunho de excesso e insubmissão, enquanto incessante ameaça à pretensa estabilidade do sentido linguístico (sempre relacional e instável). Uma sexualidade feminina marginal à *norma* - da *heterossexualidade compulsória* enquanto inata ao ser humano (Rich, 1980) - vê-se coagida à margem do discurso e sistemas de representação, e, ora enunciada nas *salinas-margem-fronteira*, afirma-se - no seu carácter múltiplo, fluido, diverso e nómada - capaz de subverter essa condição de exílio que se lhe imputa e de aí se inscrever, nas dunas de sal e na História. Deste modo se poderá perscrutar, na obra de Filipa César, um discurso da margem, capaz de articular radical posição de enunciação feminina e, em particular, lésbica, de incomensurável magnitude política.

Os depoimentos, simultaneamente sonoros e expressos na forma de legendas, de especialistas e cidadãos locais, testemunhas, que acompanham a experiência do espectador, marcam ritmicamente o plano fixo sobre a paisagem da salina. Nela se evidencia uma montanha de sal que se vai metamorfoseando como consequência, não só da posição do sol - do seu nascente ao poente, transformando os valores cromáticos e lumínicos da cena e, em particular, do acúmulo de sal -, mas igualmente dos relatos que lhe estão justapostos. *Memograma* inscreve, pois, no firme tecido da História, o desejo lésbico enquanto processo material (de práticas sociais e institucionais) e semiótico (do foro do discursivo e das práticas simbólicas), derradeiramente transmutando aquele tecido.

2. *Insert*

O caminhar de *Memograma* a *Insert* (Figura 2) desenha, no espaço real e na construção e desconstrução de memória do espectador, um perscrutar da ligação entre experiência do real e experiência cinematográfica, complexificando as suas possibilidades transformadoras. A memória histórica de Castro Marim sondada em *Memograma* transfigura-se, em *Insert*, em memória desdobrada, ficcionalizada, elidindo-se a fronteira entre uma e outra. O vídeo de 16mm, a preto e branco e sem som, perscruta as intrincadas relações entre exílio, espaço, corpo, memória e desejo, encenando na paisagem real das salinas, uma paisagem outra, da distância, proibição e enfim encontro. As duas personagens femininas que deambulam pelo espaço, trançando uma geografia do desejo,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

desenham-se corpos que se confundem um no outro e nos montes que habitam e que se transformam na sua passagem. A relação de encontro e desejo que entre si se desenrola é a inscrição plena de um discurso da margem, transformando *Insert* na concretização material última de *Memograma*.

Do foro de uma sensibilidade que destrona a visão - e, por conseguinte, o *Logos* - do império sensorial, essa transmutação do corpo em paisagem e da paisagem em corpo, elidindo os seus contornos e espelhando no corpo e no sal a inextricabilidade do espaço e da margem, é igualmente expressa no análogo carácter háptico da película de 16 mm. As disrupções hápticas na imagem pensam-se contíguas às disrupções no discurso: *Insert* diz-nos dos acidentes, dos silêncios e das fissuras da história. O teor simbólico da narrativa, assim como o particular grão, as características formais do dispositivo, as texturas orgânicas evidentes nas margens, os *acidentes* e disrupções da imagem, são também eles desenho em sal, cartografia de *memórias-textura*, traços genealógicos.

No seu postulado nietzscheano (Nietzsche, 2016) e posterior recuperação foucauldeana (Foucault, 1966), a genealogia assume-se subversivo método de análise histórica, debruçando-se sobre as rupturas e descontinuidades da História e ameaçando, por conseguinte, o hegemónico esforço por ordenação cronológica - sucessiva e hierárquica - dos acontecimentos. Ontologia crítica do presente, a teorização foucauldeana re-introduz o corpo e a subjectividade aí onde tradicionalmente se concebia um omnipresente narrador (masculino), estrangeiro à matéria. Abordar *Insert* enquanto proposta genealógica é revelar a natureza sistémica e culturalmente construída da preponderante História através da introdução, aí, do corpo e desejo lésbicos. Perscrutando a margem e fazendo falar os silêncios, lacunas e paradoxos da história portuguesa do século XX, *Insert* produz pontos de tensão que concretizam uma abordagem afectiva, háptica e rizomática do tecido histórico e da memória colectiva. Modo não-determinista e não-linear de pensar a história e o sujeito, caminha das margens para o centro e desmonta, a um tempo, e por força da sua lógica interna, a dicotomia centro/margem ela mesma. O esforço genealógico em *Insert* existe, deste modo, num contínuo *entre*, *intermezzo* onde vive e se dissemina - porque só assim vive - o rizoma.

Por oposição não-absoluta a um modelo da raiz e da árvore, o modelo epistemológico avançado por Deleuze e Guattari (2004) na forma de rizoma, é criação e não reprodução - cartografia e não decalque. Libertando-se da permanência em pontos de sedentarização e da correspondência a modelo transcendental a que o decalque presta referência, o rizoma diz do desejo, afirmando-se resistência. Multiplicidade de agenciamentos que rejeitam o ímpeto unificador e centralizador, é

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

desterritorialização e, por conseguinte, redefinição última da actividade de pensar: a ideia como estado intensivo, activo, abrindo possibilidades à vida e à acção. De pontos livres de se conectar entre si, de modo não-hierárquico e em permanente mutação, *Insert*, porque rizoma, existe num *entre*, aí onde não se acha estratificantes início e fim, apenas *meios,* através dos quais a obra cresce e transborda, e tudo toma velocidade. Caminhando incessantemente entre pontos do rizoma, *Insert* existe *entre* documento histórico e ficção, contexto e objecto artístico, qual Castro Marim existe *entre* dentro e fora, paisagem e desejo, identidade-desejo e desterro-exclusão. *Memograma* e *Insert*, rizomático *quase-espelho*, sobrepostos na reflexão do acto de desterritorialização e reterritorialização de memória, são, não só exercício do uso da linguagem cinematográfica, de foco no princípio construtivo da montagem - explorando a justaposição de cenas e a sua potencialidade na construção de uma narrativa variável e plurívoca -, mas exercício de vivências. São possibilidade efectiva e afectiva.

3. *Lágrimas amargas*

A série fotográfica (Figura 3) do processo de censura de "As lágrimas amargas de Petra von Kant" de Fassbinder (1972) é, também ela, inscrição de uma *presença-limite*. As folhas do guião submetido ao processo de censura são fotografadas e expostas em conjunto, desvendando uma fragmentação, violento acto, a um tempo material e simbólico, de preponderantes consequências para o processo de significação. Paradigma do posicionamento do Regime, o relatório da censura ao filme de Fassbinder procedia a impaciente esforço por apagar qualquer vestígio de *desvio*, rasurando discurso e traços simbólicos de uma presença lésbica na película e na ordem social. Revelando, num esforço genealógico, as notas manuscritas nas margens e as rasuras do texto, a série de Filipa César é território de tensão e desassossego pois é enfim testemunho e inscrição dos corpos e desejos dali expulsos por mão da censura. Derradeira epistemologia da margem, a obra em questão é concretização dos dois vídeos que a precedem, estriando o espaço liso da história e desenhando-se *contra-memória* diametralmente oposta à reprodução e estratificação caras à hegemónica história.

Conclusão

A memória inscrita (*Memograma*) e a memória ficcionalizada (*Insert*) da prática do degredo nas salinas de Castro Marim, e da prática da censura em *Lágrimas amargas de Petra von Kant*, recuperam o peso simbólico do exílio e da censura fascistas gravados no imaginário colectivo. Cartografam ora um *patchwork* de texturas que inscreve, nos montes de sal (e, em última análise, na história

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Memograma* (2010), vídeo HD, cor, som, 40'. Fonte: Museu Colecção Berardo.
Figura 2 · *Insert* (2010), vídeo 16 mm transferidos para HD, p&b, s/som, 10''. Fonte: Museu Colecção Berardo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Instalação fotográfica (2010).
Fonte: Museu Colecção Berardo.

e na experiência do espectador), os corpos *outros* que os habitaram outrora e que os habitam ainda, em potência. Castro Marim é *vila-fronteira*, para *pessoas-fronteira*, um *intermezzo* a um tempo passado e presente, qual o guião censurado, inscrevendo a memória dos corpos dali violentamente expelidos. A partir da obra de Filipa César se experimenta, pois, a materialidade de uma *contra-memória* de resistência: do exílio-censura à inscrição, da salina à sala de cinema e do museu, do documental à ficção, da hegemónica história à rizomática genealogia, da memória à acção. Rizoma de paisagem e desejo, é topografia da transgressão e clandestinidade, entre corpo e espaço, obra e contexto, e entre as três componentes da obra instalada. Ultrapassando o carácter de (premente) registo histórico, de arquivo, *Memograma / Insert* situa a genealogia - cartografia de uma história da margem de um país sob uma brutal ditadura fascista - no presente, isto é, desenha pontos de contacto onde se pode situar o espectador e permitir que este se transforme e, por sua vez, transforme o que o rodeia. Os três *elementos-momentos* da obra desenrolam-se a velocidades distintas e relações múltiplas com o exterior, abrindo-se a um sentir háptico análogo à relação entre os corpos e os montes de sal. O necessário deambular do espectador pela sala, por forma a aceder aos três elementos da instalação, condu-lo a um entrar ritualístico *na* obra, aí onde todos os sentidos se abordam e onde um sentir háptico toma primazia, caminhando-se de ponto em ponto do rizoma.

Descobrem-se em *Memograma / Insert* essenciais coordenadas genealógicas da natureza específica e corporalizada (encarnada) de uma subjectividade lésbica - continuamente processo, em multiplicidade de variáveis e em permanente mutação - a atravessar, estriando e rompendo, o espaço liso de uma história *heteronormativa*, patriarcal e colonialista, e reequacionando, em última análise, as mulheres lésbicas e as suas experiências na produção de conhecimento.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Deleuze, Gilles e Guattari, Feliz (2004), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Derrida, Jacques (1998), *Limited Inc.*, Evanston: Northwestern Universiry Press.

Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.

Nietzsche, Friedrich (2016), *A Genealogia da Moral*, Lisboa: Guimarães Editores.

Rich, Adrienne (1980), "Compulsory heterosexuality and the lesbian existence", *Signs 5*(4), pp. 631-660 .

La memoria sólida de Carles Gabarró

The Solid Memory of Carles Gabarró

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista visual y profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal; Grado de Bellas Artes. Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, C/ Ciudad Escolar, s/n. E - 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: El artista español Carles Gabarró articula su trabajo en series para buscar en el sentido profundo de las cosas una respuesta al interrogante pictórico y existencial, al tiempo que su obra constituye una meditación sobre la fragilidad humana. Los motivos de su pintura muestran la continuidad poética tanto de la herencia del peso de la historia, como de la tradición moderna, e invitan a la reflexión personal, desde la libertad, la ética, la exigencia moral, y el impulso emocional de los discursos y formas del hecho pictórico.

Palabras clave: pintura / autoconocimiento / intemporalidad / alegoría / neometafísica.

Abstract: *The Spanish artist Carles Gabarró articulates his work in series to look in the deep sense of things for an answer to the pictorial and existential question, while his work constitutes a meditation on human fragility. The motifs for his painting show the poetic continuity of both the inheritance of the weight of history, and of modern tradition, and invite personal reflection, from freedom, ethics, moral demands, and the emotional impulse of speeches and forms of the pictorial fact.*

Keywords: *painting / self-knowledge / timelessness / allegory / neometaphysics.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La pintura asertiva. *Au-dessus de la mêlée*

Carles Gabarró (Barcelona, España, 1956) es un artista de una trayectoria larga e intensa, donde la pintura, en todos sus atributos, ha vertebrado unos postulados constates desde el inicio de su carrera a comienzos de los años ochenta. Habiéndose formado en la Facultad de Bellas Artes en Barcelona, precedieron a sus estudios una dilatada estancia en París. Esta ciudad y la cultura francesa dejaron huella en su personalidad artística —no en vano tiene a la obra de Georges Braque como modelo formal y poético perenne. También, con posterioridad, por afinidad, asimiló toda la avalancha del neoexpresionismo alemán y la trasvanguardia italiana en el clima fecundo de liberación del 'retorno a la pintura' y entusiasmo creativos en la década de su formación. Desde entonces, huyendo de la banalidad, su obra se caracteriza por una búsqueda de la profundidad, del sentido, que, al margen de las estrategias, muestra una dimensión existencial.

En este artículo se presenta el universo narrativo que se ha ido configurando en Carles Gabarró, pintor que trabaja por series, impulsado por la inquietud y las obsesiones en determinados períodos de tiempo. Las series jalonan un recorrido que, en la distancia, muestra una evolución coherente, evolución que va desde lo autorreferencial a relecturas de la historia, a menudo crípticas, bajo una visión humanista. Desde la mirada y la acción su 'activismo' es interior.

Su obra nunca abandona un mínimo armazón figurativo, que nace más de un croquis que de una planificación elaborada, para desplegar los motivos que protagonizan sus *series:* arquitecturas, *vanitas,* cráneos, nubes, paisajes, redes, figuras geométricas, bibliotecas, paletas de pintor, lechos, escaleras; combinación de ellos o en esporádicas citas de la historia del arte (ver Fig. 1, 2, 3, 4 y 5. Gabarró, s/d). También a la par que a su imaginario hay que destacar en su pintura el gesto y sobre todo la materialidad, que imprime a sus cuadros una fuerte presencia física. Constantes de su obra son la acumulación de lechos pictóricos —metáfora de una memoria solidificada— y el empleo de una paleta cromática de tonalidad grave. Con todo su pintura asume la herencia que parte del tronco de la tradición moderna, de la rama que asoma Courbet, Cézanne y Braque, ramificándose a su vez en epígonos como Philip Guston, Markus Lüpertz o Enzo Cucchi, entre otros. La pintura de Carles Gabarró es como cerrar el círculo de las derivas del ciclo visionario de pintura, estando al margen de las disputas, *au-dessus de la mêlée,* para reivindicar 'su' espacio de la pintura, su asertividad.

1. Vida y naufragios. *Journaux du peintre*

> *Y además sabía esto: la inteligencia olvida, la imaginación no olvida nunca.* [...] *Todos y cada uno de los momentos de mi vida encajan unos con otros, sin necesidad de*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Carles Gabarró, *Naufragio*, 2019. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista
Figura 2 · Carles Gabarró, *Biblioteca-vanitas # 20, el bou de Rembrandt*, 2007. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

elementos intermedios auxiliares. Existe una conexión inmediata; lo único que tengo que hacer es liberarla con la fantasía.
Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire* (Handkle, 2018: 100)

Carles Gabarró es un artista que no trata de sorprender, ni de especular, tampoco trabaja bajo unos preliminares, tan siquiera para un espacio expositivo determinado; es un artista que conforma su obra día a día, con una fidelidad absoluta al medio pictórico, asumiendo su dialéctica, su discurso y sus crisis. No es un artista que trabaja con la pintura, es un pintor que concibe el hecho de ser artista con la pintura. Hay firmeza, rebeldía en su posicionamiento, en el modelo del héroe pintor de Delacroix (Baudelaire, 2019: 60-96). También revela un espíritu melancólico volcado hacia el pasado, pero de irrupción contemporánea, que se manifiesta como en el pintor francés (Delacroix, 1999: 24). Pero sobre todo hay implícito un ideal de libertad de acción, tanto narrativa como pictórica, se trata en suma de 'la invención de un proyecto' creativo, es decir de la 'valentía' que constituye la liberación pictorica y de libertad de acción (Marina, 2006: 243-244).

Todo el recorrido de su obra tiene algo de autobiográfico, en su capacidad de asimilación de influencias y modelos históricos todo se adapta a sus mitos personales. Su quehacer diario, el diario de un pintor, constituye su "vida y trabajos", el peso de los días y el poso de la pintura. Se trata de la evolución de una obra que abarca más de tres décadas y media, donde su alegato queda difuminado en la selva del arte actual. Sin embargo pronto se adhirió al resurgir de la figuración simbolista, asimilando al mismo tiempo vanguardia y tradición para mostrar una enigmática visión cargada de subjetividad.

Sus cuadros constituyen alegorías sobre el arte, la vida y la fragilidad de la existencia humana, alegorías más o menos explícitas que se organizan escenas que condensan emblemas, símbolos; repertorios icónicos de temas que giran en torno a la metamorfosis, la vanidad, la mortalidad, la ausencia humana y el silencio (De Chirico, 1990: 42 y 109). Entre sus obras se detecta una genealogía de la solidez compositiva en la pintura, que arranca desde Poussin, Chardin, Courbet, Van Gogh, Cézanne; pasa por un cubismo revisitado, un Braque maduro e íntimo; y se extiende al surrealismo, a De Chirico y Carrà; atraviesa la École de Paris, el informalismo; y se aproxima cronológicamente a la obra figurativa de Philip Guston, al neoexpresionismo alemán y a la trasvanguardia italiana. Así mismo se hallan semejanzas con pintores más actuales: Gérard Garouste y Jean-Charles Blais, éste último de la misma edad que Carles Gabarró, un representante de la *figuration libre* francesa con el que comparte obsesiones, asociaciones de ideas y mestizaje.

2. Alegorías del enigma. Ciclos visionarios

> *Je ne peins des figures qui ne sont plus des personnages mais des objets ; Ce sont des accessoires qui appartiennent à ma peinture, au même titre que les chapeaux, les maisons, les arbres, les chiens... Le corps est devenu un morceau.*
> Jean-Charles Blais, [*Declaración (1984)*] (AAVV, 1984: 57)

Carles Gabarró afirma que "la pintura representa un intento de articular un sentido fuera del lenguaje. Tiene algo de preverbal, y si no, piensa en las pinturas rupestres" (Ros Blasco, 2010). Por eso su pintura elude la retórica, desvela emociones, impulsos del inconsciente, visiones que sirven de terapia. Para ello Carles Gabarró crea atmósferas, imágenes de un mundo que parten de experiencias reales. Estas experiencias se materializan en obras que se agrupan por *series* —series o ciclos de tres o cuatro años de duración. Son ciclos que narra el autor en primera persona, impregnados de un misterio de connotaciones psicológicas. Como en la obra titulada *Naufragio* (ver Fig. 1), en la que aparece un lecho sobre una almadía a la deriva en un mar tenebroso —en clara alusión al cuadro "La balsa de la medusa". Como en la obra de Géricault la cama sobre el océano sombrío semeja la tabla de un náufrago —o una mesa de disección—, y representaría un lamento de la deriva posmoderna del sujeto (Francalanci, 2010: 155-157). Aun estando ausente la figura humana en la pintura de Carles Gabarró a menudo aparece el cráneo como en las *vanitas* de la historia del arte. *Memento mori* que figura en una cita directa de la obra de Rembrandt: "El buey desollado", una representación que infiere el inevitable destino de todos los asuntos mundanos (ver Fig. 2).

La mayoría de los motivos que aparecen en sus obras siempre remiten a formas existenciales, del estado de las cosas a la contemplación de una realidad abandonada, enigmática, de tiempo eterno, o suspendido. Presente también en las escuetas arquitecturas, en las que reconocemos influencias surreales, metafísicas, de las representaciones urbanas de las *piazze* de De Chirico, de los austeros edificios de Carrà y las arcaicas construcciones de Sironi, que albergan un 'sentimiento trágico' (Carrà, 1999: 80). Evocación histórica de la angustiosa soledad, evidente en las arquitecturas de la serie *La Fábrica*: edificios, chimeneas, escaleras (ver Fig. 3). Ecos italianos y también influencia de las corrientes de la Alemania de entreguerras, donde aparece el género *architekturmalerei* [pintura de la arquitectura], un género entre el postexpresionismo, el realismo mágico y antesala de la 'nueva objetividad' (Marchán Fiz, 1986: 99-118).

También en su serie de *Paisajes* se comparte el mismo tratamiento tectónico y constructivo, son paisajes oscuros, a veces flanqueados de cipreses como

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Carles Gabarró, *Fábrica*, 2016. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Fuente: cortesía del artista
Figura 4 · Carles Gabarró, *Balzac à Fontainebleau #5*, 2016. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Fuente: cortesía del artista
Figura 5 · Carles Gabarró, *Serie poliedros*, 2003. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Fuente: cortesía del artist

llamas negras, con frecuentes evocaciones a un paisaje concreto, muy estimado por el pintor: el de la cordillera abrupta de Els Ports de Beseit, en el confín oriental de Aragón, el más mediterráneo. Paisaje por el que se deja perder a menudo, como Cézanne en su *route* por la Provenza, y como Petrarca en su ascensión al Mont Ventoux en 1336 —experiencia sublime de elevación y percepción estética de la naturaleza (Petrarca, 2019).

Hay que mencionar una serie distinta de su trabajo habitual, la titulada *Balzac à Fontainebleau* (ver Fig. 4), inspirada en el fortuito encuentro con unas esculturas envueltas por un ropaje en los jardines Castillo de Fontainebleau. Las telas blancas que las cubren les asignan una percepción nueva. Se trata del desplazamiento de sentido, turbador e inquietante, que se produce al contemplar estatuas o muebles fuera de su contexto, en un marco en el que no estamos acostumbrados a verlos, como se puede apreciar en algunas composiciones de De Chirico (De Chirico: 1990, 120-121.

Finalmente cabe reseñar la serie *Retículas* (ver Fig. 5), compuesta de motivos de construcciones geométricas, que no obstante están elaboradas con misma factura pictórica que las obras de las otras series. Estas obras se componen de variaciones de un enjambre de líneas que evocan tramas, enrejados y formas poliédricas —como las figuras ideales de los sólidos platónicos. Son obras donde la línea se erige en objeto, la corriente del trazo entre la mano y la mirada que cristaliza en formas diamantinas: secretos de la armonía del cosmos, o la pulsión interior donde conviven la libertad y la regla.

El espesor del tiempo. La pintura terrenal

> *La pintura sin embargo, nos llena con su carga material y artesanal tanto como los aspectos enigmáticos y turbadores del mundo y de la vida.*
> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (De Chirico, 1990: 123)

Más allá de la temática, las obras de Carles Gabarró se manifiestan desde la naturaleza material de la pintura, en este caso su densidad, lo que confiere una percepción de consistencia añadida en las marcas del pincel que 'viven' en la superficie del cuadro. La densidad de la materia pictórica es una constante en la evolución de la obra de Carles Gabarró, y un sello personal, en una entrevista afirma que "a veces veo que la pintura actual contiene un exceso de carga de imagen en detrimento de su carga pictórica. Creo que en la pintura operan unos mecanismos que trascienden la pura imagen. Todo es imagen, pero no todo es pintura" (Ros Blasco, 2010). Ciertamente la pintura no solo es 'imagen', también es 'materia', por esto esta obra se percibe como energía que nace de un

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

impulso vital, para fluir en un torrente de pinceladas que se colmatan en estratos pict**ó**ricos, visiones petrificadas que otorgan a sus cuadros una "opacidad impenetrable, densa y pastosa que ocupa el espacio pictórico con una intensidad tan preciosa como angustiante" —en palabras de Mercè Vila (Vila, 2013). Hay que señalar que la riqueza de su *pâte picturale* resulta también de la fabricación manual de las pinturas al óleo, en el ideal del verdadero *métier de peintre* del pasado (Watin, 2018: 86-89), que en Carles Gabarró quizás tendría que ver su formación en ciencias químicas.

Al modelado de su empaste, al los efectos mates y opacos de sus *frottis*, le acompañan los sonidos sordos de los colores que lo integran: una gama cromática matizada, austera, parca en apariencia, pero rica; en una clave total baja, amortiguada; de colores cuaternarios, dominada por pigmentos ocres, sienas, sombras, pardos, grises negros y verdes desaturados. Tonalidades armonizadas en gamas apagadas pero sutiles, humildes pero nobles. La raíz de la pintura de Carles Gabarró pertenece a uno de los 'dos dialectos de la pintura' que describía el historiador y crítico de arte Alexandre Cirici, al referirse a la "geografía y materiales" de la pintura catalana: a la policromía natural que se percibe de los materiales duros del paisaje fragmentado de la Cataluña accidentada, distinta de la otra, la luminosa y sensual de la planicie (Cirici, 1988: 210-211). Carles Gabarró pinta con los colores de la tierra, extraídos de ella, para volverla a representar, es la 'pintura terrenal'.

Conclusión

Carles Gabarró es un superviviente de todas las convulsiones del arte, de las que ha sido testigo, mediante un trabajo que muestra la vigencia de una poética narrativa desde la pintura, fiel a unos principios estilísticos y procesuales, que van desde la asimilación de mitos de la historia a la biografía personal. La pintura también como medio que discurre a través del autoconocimiento y sirve antídoto para afrontar las emociones, y también como un 'lugar' para pensar sobre la frágil existencia humana. En definitiva Carles Gabarró sería el pintor que describe Baudelaire que expresa de un modo más pleno el drama de la vida contemporánea.

Referencias

AAVV (1984) *Jean-Charles Blais*. Burdeos: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux [catálogo de la exposición: "Jean-Charles Blais" celebrada en el CAPC de Burdeos, del 27.11.84 al 06.11.85; y en la Kunsthalle de Basilea, del 19.01.85 al 24.02.85]. [S/n]

Baudelaire, Charles (2019) *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus; Penguin Random House. ISBN: 978-84-306-0725-9

Carrà, Carlo (1999) *Pintura metafísica*. Barcelona: El Acantilado. ISBN: 84-930657-3-0

Cirici Pellicer, Alexandre (1988) *El arte catalán*. Madrid; Barcelona: Alianza; Enciclopèdia Catalana. ISBN: 978-84-206-4516-8

De Chirico, Giorgio (1990) *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. ISBN: 84-600-7533-8

Delacroix, Eugène (1999) *Diccionario de Bellas Artes*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-773-8881-4

Francalanci, Ernesto L. (2010) *Estética de los objetos*. Madrid: La Balsa de la Medusa; Machado Libros. ISBN: 978-84-7774-697-3

Gabarró, Carles (s/d) *Carles Gabarró* sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: http://www.carlesgabarro.com/

Handke, Peter (2018) *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-9181-026-1

Marchán Fiz, Simón (1986) *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7055-3

Marina, José Antonio (2006) *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7354-2

Petrarca, Francesco (2019) *La ascensión al Mont Ventoux*. Madrid: La Línea del Horizonte. ISBN: 978-84-17594-15-2

Ros Blasco, Antoni (2010) *La Fábrica*. Entrevista realizada en París el 19.04.2010 para el catálogo de la exposición "La Fábrica. Carles Gabarró" en el Museo Juan Cabré, en Calaceite. Carles Gabarró (s/d) Carles Gabarró sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: http://www.carlesgabarro.com/

Vila, Mercè (2013) *Gabarró vs Pfaff*. Texto realizado en octubre de 2010 para el catálogo de la exposición "Gabarró vs Pfaff" en el Piramidón Centre d'Art Contemporani de Barcelona. Carles Gabarró (s/d) Carles Gabarró sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: http://www.carlesgabarro.com/

Watin, Jean-Félix (2018) *L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux artistes et aux amateurs (Éd. 1773)*. París: Hachette; Bibliothèque Nationale de France. ISBN: 978-20-125-6663-7

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O labor dos dias na obra de Vanessa Freitag: *Soft Sculptures*

The labor of the days in the work of Vanessa Freitag: Soft Sculptures

JOEDY MARINS*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista plástica, pesquisadora e professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista / Departamento de Artes e Representação Gráfica. Av. Eng. Luís Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa, Bauru - SP, 17033-360, Brasil. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

Resumo: A pesquisa plástica de Vanessa Freitag tem na arte popular mexicana e nas práticas artesanais tradicionais, suas principais referências. Por meio do crochê, do bordado e da costura, uma organicidade dá vida a esculturas repletas de cores, características observadas nas obras *Soft Sculptures*, eixo central do presente trabalho. Para tanto, os textos de Cecília Salles, Gaston Bachelard e Yi-Fu Tuan subsidiam o estudo da poética na arte têxtil contemporânea, a partir da intimidade do lar e da concepção de lugar.

Palavras chave: arte têxtil / processo criativo / arte contemporânea / escultura / Vanessa Freitag.

Abstract: *Vanessa Freitag's plastic research has its main references in Mexican folk art and traditional craft practices. Through crochet, embroidery and sewing, an organicity give life sculptures full of colors, characteristics observed in the works Soft Sculptures, central axis of the present work. To this end, the texts of Cecilia Salles, Gaston Bachelard and Yi-Fu Tuan subsidize the study of poetics in contemporary textile art, from the intimacy of home and the conception of place.*

Keywords: *textile art / creative process / contemporary art / sculpture / Vanessa Freitag.*

Introdução

Vanessa Freitag (1982-) é natural de Santa Rosa (Rio Grande do Sul, Brasil). Sua obra nasce da identificação com o fazer têxtil apreendido no contexto familiar aproximado às práticas escultóricas. Com formação em Desenho, Plástica e Poética Visual, é doutora em Ciências Sociais, tendo exposto em Porto Rico, México e Brasil. Desde 2012 é professora em tempo integral na Universidad de Guanajuato, onde pesquisa sobre a arte popular mexicana, com ênfase para a presença da cor nessa cultura.

Dentre a produção da artista, serão enfatizadas nas linhas a seguir, as obras *Soft Sculptures,* desenvolvidas entre 2018 e 2020 em tecidos e linhas, tramadas em crochê e formas compostas por enchimentos. O interesse do texto se volta para a urgência criativa e as "contaminações" que permitem o surgimento de uma criação artística, o que exige deslocamentos, esgarçamentos, muitas vezes íntimos e pessoais, outras empáticos e coletivos. O contexto nos traz uma proximidade entre técnicas tradicionais, artes visuais, ressignificação.

A abordagem está pautada nas teorias de Cecília Almeida Salles, que destaca a compreensão do processo criativo; de Gaston Bachelard, nos estudos sobre os espaços da intimidade aprofundados pelo filósofo francês em *La poétique de l'espace* (1957), em sua fase noturna; e nas pesquisas de Yi-Fu Tuan a respeito de Topofilia, o sensível voltado às concepções de espaço e lugar. Com esse aporte, pretende-se esmiuçar as reflexões entre obras tridimensionais, o têxtil artesanal, a permanência do imaginário e dos espaços recônditos na produção em questão.

O contexto das *Soft Sculptures*

Freitag tem em suas primeiras referências, a vida no campo, onde as brincadeiras estavam relacionadas à natureza e o aprendizado, vinculado aos fazeres tradicionais. Da infância, os desenhos a carvão e com pedaços de mandioca seca direcionaram à arte, mais especificamente à escultura e ao barro. Mais tarde, a docência a levou ao México, sua segunda terra natal. Ali, retomou suas criações, evocando temas que remetem a suas origens, no crochê, no bordado e na costura.

Ponto a ponto, a poética da artista foi delineada no questionamento ao seu trabalho como educadora e às opções de meios expressivos. No labor diário, em um período de imersão nas complexidades decorrentes de uma doença congênita do filho, as respostas surgiram de agulhas e linhas. Da necessidade em redirecionar sua vida, o têxtil manual foi a maneira de criar "(...) uma realidade alternativa a dos hospitais" (Freitag, 2019, www.freitagvanessa.com).

Gradativamente, as obras foram ganhando tridimensionalidade, conciliando interesses intrínsecos à poética. No reaproveitamento de materiais, os fios

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

entrelaçados no crochê foram integrados às tramas do tear, ampliando profundidades, recortes, texturas e relevos às composições. Dessa forma, o processo criativo deu origem a estruturas fofas e complexas, as *Soft Sculptures*.

Tais obras integram séries criadas entre 2018 e 2020, caracterizando a poética de Freitag. *Espaço interior III* (Figura 1), *Simbiosis I* (Figura 2), *Transbordar II* (Figura 3), *Flor para Marielle* (Figura 4) e *Nido Domesticado I* (Figura 5) são constituídas pela apropriação do fazer têxtil em esculturas. Têm em comum, o uso do crochê para envolver cordões; da costura para envolver materiais macios com tecidos de cores intensas; de nós para sustentar formas orgânicas suspensas, em complexas sinuosidades. Ao vê-las, temos a impressão de nos deparar com obras de grandes proporções, entretanto, surpreendemo-nos ao saber que várias delas são pequenas e delicadas, mas que por sua intensidade e expressão, envolvem-nos.

Para a artista, suas influências advêm (além do contexto de sua infância), do contato com artistas e artesãos têxteis do mundo todo, nas obras de Louise Bourgeois, Ruth Asawa, na produção das "(...) arpilleras chilenas, das artistas ñanduti do Paraguai, das bordadeiras de Goiânia, das bonequeiras do Ceará." (Idem). A expressividade do têxtil entre o final do século XX e início do XXI enfatiza a contextualização da produção de Freitag na atualidade, podendo remeter-nos a diversos artistas como o brasileiro Ernesto Neto ou à portuguesa Joana Vasconcelos, por exemplo. Entretanto, serão salientadas a seguir, características presentes nas *Soft Sculptures* afins a três outros artistas: Louise Bourgeois, Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário.

Louise Bourgeois, Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário

Soft Sculptures nascem da identificação de Freitag com o fazer manual apreendido no contexto familiar aproximada às práticas escultóricas. Nessas influências, os elementos compositivos trazem emoções, percepções e histórias, que por sua vez se encontram com o repertório de outros.

Ao aproximar os raciocínios plásticos de Bourgeois e Freitag, observa-se a presença da costura inserida nos espaços íntimos habitados pela mulher e mãe, em laços e composições afetivas ousados , que deslocam o tecido, a linha, as agulhas para a terceira dimensão (Figura 6).

As histórias das duas artistas parecem conduzir, das influências familiares, à materialização do tridimensional, colocando técnicas e funções tradicionais a serviço da expressão, sob um viés autobiográfico.

Nas proximidades entre ambas, destaca-se a maneira como o têxtil está atrelado à presença feminina no contexto familiar, o que pode ser observado,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Vanessa Freitag, *Interior III,* 2018. Crochê sobre fios e tecido (fios e tecido). 20x23x20cm . Coleção particular. Fonte: https://projetocuradoria.com/vanessa-freitag/.
Figura 2 · Vanessa Freitag, *Simbiosis I,* 2019. Crochê, tecido e alfinetes, 18x22x23cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.
Figura 3 · Vanessa Freitag, *Transbordar II,* 2018. Entramado em tear de prego, cadarços reciclados, 72x27x35cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

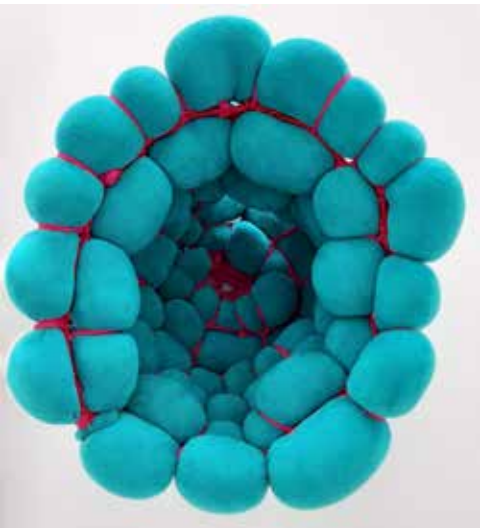




Figura 4 · Vanessa Freitag, *Flor para Marielle*, 2018. Costura, tecido e fios, 40x35x42 cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.
Figura 5 · Vanessa Freitag, *Nido domesticado I*, 2019. Costura em tecido e fios. 100 x 60 x 30cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

não somente nas vivências da artista brasileira, quanto nos depoimentos de Louise Bourgeois:

> *Quando eu estava crescendo, todas as mulheres em minha casa usavam agulhas. Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para consertas os danos. É um pedido de perdão. Nunca é agressiva, não é uma ponta perfurante.* (Bermadac, 2001: 222)

No caso de Hélio Oiticica, identifica-se a proximidade entre a artista investigada no presente texto e os valores do cotidiano de uma cultura específica. A exemplo do artista, que viveu nas favelas do Rio de Janeiro para vivenciar a organização e manifestações espontâneas características daquele contexto, Freitag dispõe-se a aprender com a cultura mexicana, local onde reside desde 2012. Em suas palavras: "É muito apaixonante o modo como esses criadores conseguem usar a cor em suas obras sem medo e de forma espontânea . Ou como a cor está relacionada com códigos culturais simbólicos de cada contexto deste país." (Freitag, 2018, https://projetocuradoria.com/vanessa-freitag/)

Nos dois artistas destaca-se a importância da experiência como geradora de interpretações, criações. No caso de Oiticica, as favelas foram tão importantes para dar origem aos Bólides, Parangolés (Figura 7) e Penetráveis e, no caso de Freitag, o contato com artesãos mexicanos é essencial para incorporar a cor a suas obras. Em ambos, o fazer é aguçado pela experiência, conforme Yi-Fu Tuan: (...) a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. (Tuan, 1983: 10)

Na aproximação de Arthur Bispo do Rosário e Vanessa Freitag, pontua-se as seguintes considerações a respeito do artista carioca: sua influência dentro da arte têxtil contemporânea brasileira, principalmente no que diz respeito à valorização da produção espontânea; o fazer enquanto ferramenta terapêutica. Nos dois criadores podem ser observados a potência da trama e do fio enquanto linguagem, assim como a influência da cultura tradicional e o fazer artístico como exercício curador. Para contextualizar essas identificações, cita-se texto de Cecília Salles a respeito de como são delineadas as regras nas redes de criação:

> *O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza.* (Salles, 2008: 33)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Louise Bourgeois, *Sem título*, 2001. Escultura em tecido e linha. Coleção particular. Fonte: https://wsimag.com/art/41679-louise-bourgeois.
Figura 7 · Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1967. Tecido e linha, dimensões variáveis. Coleção Fundação Hélio Oiticica. Fonte: http://www.edgarlisboa.com.br/parangoles-de-oiticica-fazem-sucesso-em-dublin/.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · Arthur Bispo do Rosário, *Manto da apresentação (detalhe)*. Costura e bordado (tecido, fio e corda), 219 x 130 cm, s.d. Coleção Museu Arthur Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. Fonte: 72x27x35cm 2019. Fonte: http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/

Figura 9 · Vanessa Freitag, *Mulher-semente*, 2018. Costura em tecido, crochê e fios. 15 x 18 x 19 cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No contexto mencionado, é possível compreender a importância do momento de realização da obra e do ímpeto que o guia, questões essenciais para os dois artistas.

Considerações finais

Nas obras de Vanessa Freitag, a atenção do espectador é desperta ao materializar um imaginário cheio de entranhas e organicidade, metáforas da introspecção em momentos de reflexão e renovação (Figura 9). Ao mesmo tempo, as obras nos instigam à compreensão do contexto das mãos femininas que tecem, dos lugares e ações onde o labor ocorre. Nos recônditos desse fazer, há um espaço de intimidade que integra o zelo, o afeto, ao mesmo tempo em que transcende a dor, a adversidade. A artista parece ter encontrado um refúgio, do qual pode emergir trazendo consigo generosidade em forma de cores expandidas. O tempo para o processo foi fértil e o acolhimento restabeleceu a vida ou, nas palavras de Gaston Bachelard:

> *A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho*. (...) *ninho, crisálida e roupa constituem apenas um momento de morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge daí é o ser de outro lugar, maior é a sua expansão* (Bachelard, 1993:78-9).

Referências

Bachelard, Gaston (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0.

Bernadac, Marie-Laurie. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. (2001). São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 978-8586374746.

Ferrari, Nini. *Projeto curadoria*. [Consult. 2019-12-26] . Disponível emURL: https://projetocuradoria.com/vanessa-freitag/.

Freitag, Vanessa. *Vanessa Freitag*. [Consult. 2019-12-03] . Disponível emURL: http://vanessafreitag.com/.

Museu Arthur Bispo do Rosário (2016). [Consult. 2019-12-29]. Disponível em URL: http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/.

Tuan, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015. ISBN: 978-85-7216-807-6.

Wall Street International. Louise Bourgeois. [Consult.2019-12-26]. Disponível em URL: https://wsimag.com/art/41679-louise-bourgeois.

Desejo Motivo: imagens do incorpóreo na obra de Carolina Paz

Desire Motive: images of the incorporeal in the work of Carolina Paz

JOEDY MARINS*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista plástica, pesquisadora e professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista / Departamento de Artes e Representação Gráfica. Av. Eng. Luís Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa, Bauru - SP, 17033-360, Brasil. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

Resumo: A intimidade e as relações humanas no cotidiano contemporâneo são os alicerces das obras de Carolina Paz. Dentre pinturas, vídeos ou objetos, o presente texto destaca a série "Desejo Motivo", respostas pictóricas a 44 cartas com narrativas pessoais de seus remetentes. Para a abordagem, a intangibilidade da arte contemporânea e o continuum no processo criativo foram priorizados, tendo como aportes teóricos Anne Cauquelin e Cecília Salles, respectivamente.

Palavras chave: processo criativo / arte contemporânea / pintura / incorpóreo / Carolina Paz.

Abstract: *Intimacy and human relations in contemporary daily life are the foundations of Carolina Paz's works. Among paintings, videos or objects, this text highlights the series "Desire Motive", pictorial responses to 44 senders of letters with personal narratives. For the approach, the intangibility of contemporary art and the continuum in the creative process were prioritized, having as theoretical contributions Anne Cauquelin and Cecília Salles, respectively.*

Keywords: *creative process / contemporary art / painting / incorporeal / Carolina Paz.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Natural da cidade de São Paulo (Brasil), Carolina Paz (1976-) é artista visual e cientista social, mestre em Conhecimento e Mídia (UFSC, Santa Catarina, Brasil). Atualmente reside em Nova Iorque, onde trabalha e desenvolve pesquisa de mestrado em Artes, na MFA – School of Visual Arts.

A produção de Paz tem nos detalhes do cotidiano, nos resquícios do dia a dia e nas ações dos espaços íntimos, o cerne de seus vídeos, objetos e pinturas. Seu pensamento aguçado e ousado pode estar em uma xícara transbordante de açúcar ou em pequenos retratos minuciosamente elaborados; em vídeos irônicos, questionadores ou em instalações conceituais. Obras essas, que estiveram em inúmeras exposições individuais e coletivas, além de programas de residência no Brasil, Estados Unidos e Europa.

Para a investigação em andamento, o objetivo terá o projeto "Desejo motivo" (2017) como principal viés. Neste, as relações humanas são a matéria-prima, histórias pessoais enviadas como cartas à artista, escritas especificamente para uma convocatória. A obra é pautada na compreensão do outro e na ressignificação do verbal e do não-verbal.

Para desenvolvimento do presente texto, o aporte teórico provém da obra *Fréquenter les incorporels, contribution à une théorie de l'art contemporain* tem, de Anne Cauquelin (2008) e de "Redes de Criação: a criação da obra de arte", de Cecília Almeida Salles (2008). Respectivamente, enfatiza-se a maneira como as autoras priorizam a leitura das reminiscências na arte contemporânea e da estruturação do processo criativo. O estudo dedica-se à poética da artista enquanto resultante de um fluxo de encontros e delicadezas, que enfatiza a co-autoria como exercício da sensibilidade na contemporaneidade.

1. Desejo Motivo

Imergir no universo das obras de Carolina Paz nos traz a impressão de estarmos tocando preciosidades, recônditos, cômodos restritos. Parecemos estar diante de elementos familiares, como se falassem de nós mesmos, como se nossos próprios subconscientes fossem expostos. Nessa delicada restrição, reconhecemos nossos próprios cômodos, nossas incertezas, expectativas.

Na produção da artista, a potência brota de uma sinceridade desconsertante, assim como nos cantos, gavetas e miniaturas de Bachelard (1996). A intimidade está nos encadeamentos da memória, levando-nos igualmente à compreensão do outro. No reconhecimento dessa pessoalidade, somos conduzidos a sentí-la.

No caso de Desejo Motivo, o interesse está na comunicação desperta entre



Figura 1 · Douglas Ferreira, *Frame do minidoc sobreDesejo Motivo* (leitura das cartas), 2016-17. Vídeo digital (Color, 8'49''). Fonte: https://carolinapaz.com/post/176064161328

o indivíduo narrador de sua própria história e a interpretação do texto por meio de imagens não literais em pequenas pinturas, trabalho ao qual Paz se propõe a fazer. Composta por 44 telas pintadas a óleo, a série desenvolvida entre 2016 e 2017, originou-se de uma chamada pública divulgada na fachada do ateliê da artista e na Web, por meio de site do projeto.

Das cartas escritas em papel, recebidas via correio ou em mãos, a produção das obras se deu conforme as palavras de Paz (Figura 1):

> *Em todos esses textos eu me proponho a devolver uma resposta em forma de pintura, não uma ilustração da carta (...) Fui buscar em meu repertório pessoal, quase como se eu fosse responder à carta, quase como se eu fosse devolver um texto. Então, envolve o meu imaginário, o meu repertório, envolve coisas que eu conheço, que eu sinto que disparam algo dentro de mim.* (Ferreira, 2017).

2. O incorpóreo exprimível

Na essência de Desejo Motivo, assim como ocorre em toda obra de arte, faz-se o registro de um fragmento do *continuum*, uma gestação resultante de espasmos, contrações. A nova criação, original, única surge de ruídos da técnica, do pré-concebido, de apropriações e ressignificações. A mente do artista é o receptáculo da permanência, da elaboração e pulsação de suas sinapses e, por esse motivo, sua produção é igualmente ininterrupta e feita de interrupções do outro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 2 · Obra da série "Desejo Motivo". Carolina Paz. Pintura a óleo, 21 x 15 x 3 cm, 2017. Acervo particular (Fonte: https://issuu.com/carolinapaz01/docs/desejomotivo_carolinapaz_2017_final)
Figura 3 · Obra da série "Desejo Motivo". Carolina Paz. Pintura a óleo, 15 x 21 x 3 cm, 2017. Acervo particular (Fonte: https://issuu.com/carolinapaz01/docs/desejomotivo_carolinapaz_2017_final)
Figura 4 · Obra da série "Desejo Motivo". Carolina Paz. Pintura a óleo, 15 x 21 x 3 cm, 2017. Acervo particular (Fonte: https://issuu.com/carolinapaz01/docs/desejomotivo_carolinapaz_2017_final)

Em uma troca de funções, significante e significado são transpostos, em "uma rede complexa em permanente construção." (Salles, 2008: 169).

Composta por esse processo ininterrupto, a obra de arte surge de novas formulações que se alimentam de contextos e os ressignificam. Ao trazer esses conteúdos para si, integrando-os a seu pensamento, o artista cria a partir de preenchimentos e vazios, simultaneamente. Nessas ambiguidades, aproximamo-nos das questões nas quais residem a pesquisa de Anne Cauquelin sobre os incorporais:

> *Se chegarmos a apreendê-lo em sua ambiguidade fundamental, o vazio pode nos servir para explorar os outros incorporais dos quais sabemos que fazem parte o lugar, o tempo e o exprimível (...) especialmente porque o conceito do vazio nos conduz diretamente às obras contemporâneas que o reivindicam, ou ao menos jogam com seus diferentes aspectos e formas.* (Cauquelin, 2008:33)

Dentre os incorporais mencionados e no processo de criação estabelecido por Paz - dos escritos enviados, às respostas aos remetentes - o exprimível surge. É o sutil espaço entre as palavras e as coisas, o *lekton* (exprimível). Nas palavras da artista e filósofa francesa:

> *(...) É exatamente o espaço de ligação, aquilo que torna possível a passagem do um ao outro. Então, mesmo que o termo significante permaneça como corporal, em estado bruto (é um som articulado), o sentido é o resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível (adelon). Feito de lembranças, de costumes, de classificações convencionadas, de ordenações, o sentido advém à palavra por um caminho de pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele é, incorporal.*(Cauquelin, 2008: 41)

Ao pintar, a artista define o novo lugar definido pelo exprimível (Figura 2).

3. O intangível na arte contemporânea: *adiaphoron* e *proegmena*

Para Cauquelin, em torno do vazio estão as ideias de existência e não-existência e do nada. Remetendo-se aos estóicos, os incorporais são mencionados como um terreno propício para a arte na atualidade (Figuras 3 e 4), no qual reside uma pergunta pertinente aos raciocínios transcritos nas presentes linhas: "Por que o corpo está ausente na arte contemporânea?" (p. 55).

A arte atual busca o intangível. A materialidade é uma ínfima fixação da ideia, de sentido, de lugar, do tempo. Está contida na articulação da própria vida que necessita ser soprada para acontecer, o fluxo de ar que atravessa a nós e ao que fazemos. Cada quadro de Desejo Motivo é receptáculo desse fluxo. E nesse aspecto, cita-se os incorporais sob o ponto de vista da ética na opção feita entre a indiferença (*to adiaphoron*) e os preferíveis *(proegmena*).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Douglas Ferreira, *Frame do minidoc sobreDesejo Motivo* (telas prontas para o acontecimento), 2016-17. Vídeo digital (Color, 8'49''). Fonte: https://carolinapaz.com/post/176064161328
Figura 2 · Douglas Ferreira, *Frame do minidoc sobreDesejo Motivo* (galeria após o acontecimento), 2016-17. Vídeo digital (Color, 8'49''). Fonte: https://carolinapaz.com/post/176064161328
Figura 3 · Douglas Ferreira, *Frame do minidoc sobreDesejo Motivo* (entrega de uma das telas), 2016-17. Vídeo digital (Color, 8'49''). Fonte: https://carolinapaz.com/post/176064161328

À medida que as pinturas foram realizadas, as "cartas-respostas" foram finalizadas (Figura 5). Cada uma das 44 cartas foi "devolvida"a seu remetente, em um evento que Paz denominou "acontecimento". O preferível foi eleito em detrimento da indiferença. Quando "A indiferença se encerra sobre si mesma e retorna à substância do vazio" (Cauquelin, 2008: 51), deixa sua marca no objeto de predileção, "a sombra de um acontecimento" (Figuras 5 e 6).

Na leitura de uma carta por vez, o texto foi absorvido, refletido, ressignificado. No toque das telas por seus donos finais, o intangível justificou a ausência do corpo na arte contemporânea (Figura 7).

Considerações finais

Com o "acontecimento", outro incorporal foi tocado no desvio do mercado de arte. O objetivo de todo um projeto foi alcançado sem, em momento algum, afastar-se da sustentação primordial da arte: tocar o intangível. Ao detectar lacunas, presentificou-se. Comunicou-se. Atuou como meio.

Na fluidez do tempo, na transposição do vazio, do lugar, do exprimível, o sensível se fez nas reminiscências, elaborou a partir do que é impalpável e assim ressignificou o que já não mais era. Ao tocar os fragmentos da memória, a experiência foi depurada como elo entre almas, onde o material se dissipou e se refez. No fluxo do sopro cálido do universo.

Referências

Bachelard, Gaston (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0.

Cauquelin, Anne (2008). *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoría da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-99102-74-9.

Ferreira, Douglas. (2017). *Desejo motivo*. Vídeo digital (Color, 8'49''). Disponível em: <https://carolinapaz.com/post/176064161328>. Consulta em: 26 dez 2019.

Paz, Carolina (2017). *Desejo motivo*. Disponível em: <https://issuu.com/carolinapaz01/docs/desejomotivo_carolinapaz_2017_final>. Consulta em: 26 dez 2019.

Paz, Carolina. *Carolina Paz* (site oficial). Disponível em: <https://carolinapaz.com/post>. Consulta em: 26 dez 2019.

Salles, Cecília A.(2008). *Redes de criação: a criação da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte. ISBN: 978-859-927-906-9.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge

What remains, the rest, as an articulating factor in the artwork of Rui Pedro Jorge

JON MACARENO RAMOS*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes Departamento de Escultura. Barrio de Sarriena, s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. Email: jon.macareno@ehu.eus.

Resumen: La trayectoria artística de Rui Pedro Jorge (1987) está ligada íntimamente a la preocupación por resolver la problemática pictórica, a través de una práctica en la que, aun sirviéndose inexorablemente de la representación, trata de desmontar los grandes significantes que devienen de la misma. Su insistencia e interés se localizan en la propia práctica pictórica, con el fin de dar solución a la infinidad de interrogantes que el proceso artístico suscita, coronado por un momento que podríamos determinar como *original*, esto es, cuando se hace presente el carácter germinal y novedoso que toda creación artística detenta.

Palabras clave: Pintura / espacio / naturaleza / paisaje / Rui Pedro Jorge.

Abstract: *The artistic career of Rui Pedro Jorge (1987) is closely linked to the concern to solve the pictorial problem, through a practice in which, even though inexorably using representation, tries to dismantle the great signifiers that come from it. His insistence and interest are located in the pictorial practice itself, in order to solve the infinite number of questions that the artistic process raises, concluded for a moment that we could determine as original, that is, when the germinal and novel character that every artistic creation holds emerges.*

Keywords: *Painting / space / nature / landscape / Rui Pedro Jorge.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El presente artículo se centrará especialmente en la exposición *From the inside out* (2015) que tuvo lugar en la Galería JosédelaFuente (Santander, España), por entender que se trata de un proyecto que condensa en mayor medida lo esencial de la obra del artista, Rui Pedro Jorge. De un lado, se constata cómo profundiza en la exploración de la ausencia de la figura humana en sus obras, reforzando así, por omisión, la presencia de esa humanidad intuida en el silencio, planteando en este caso, espacios relacionados con la ciudad y la arquitectura marginal. De otro lado, se muestran consecuencias espaciales de la intervención humana, de la acción contra el paisaje, contra la naturaleza y su posterior integración en un nuevo horizonte social.

Así mismo, nos servirá este texto para reflexionar, de la mano del trabajo de Rui, sobre aquellos límites que afronta el arte y la pintura, como es la necesidad de representación para, de alguna manera, auto boicotearla en pos de un encuentro con *lo real*.

1. Una construcción para la victoria

A la hora de enfrentarse al cometido del arte, Rui hace uso de constantes biográficas que le permiten introducir estructuralmente el factor de lo vital, trenzado entre las múltiples veladuras, contornos, superposiciones, figuras, etc. que van sucediéndose al encuentro de una forma que ingrese en los dominios de un tiempo detenido. Así, cuando introduce en sus pinturas ideas o referencias visuales, los emplea, técnicamente, como emplea una porción de pintura amarilla para mezclarla con otra mancha azul con el ánimo de hacer un verde, por ejemplo. Este nuevo verde oscuro configura entonces una hoja de *Platanero*, pero no es esta hoja tropical lo que le interesa fijar, sino la construcción de sentido desde los parámetros de la pintura como fenómeno. Todo su trabajo se ve atravesado por intereses que tienen fundamentalmente que ver con la construcción de espacio y la problemática de la figura/fondo.

En una entrevista mantenida con Ruí para la realización de este texto, se expresaba en éstos términos al referirse a dichas cuestiones:

> *Yo diría que la perspectiva es un problema para mí e intento superar esta limitación. (...) Trato de simplificar y, quizás, en momentos olvide que la perspectiva puede ser un problema, recurriendo al uso de planos de color y otras formas de trabajar la ilusión de profundidad en la pintura. Hay situaciones en las que tengo dificultades obvias, pero si consigo cierta lejanía, sobre la base de que la pintura no es fotografía ni tiene que ser representativa de nuestra percepción de las cosas, el problema se resolverá en beneficio de la pintura. Resulta ser un juego de volúmenes o formas, manchas y líneas.* (Rui Pedro Jorge, 2019)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Rui Pedro Jorge, *Untitled*, 2014. Óleo sobre lienzo, 19 x 27cm. *From the inside out*, 2015. Galería JosédelaFuente. Fuente: el autor.

Hay una voluntad constructiva en su proceso de trabajo, lo que en numerosas ocasiones le ha impulsado a experimentar a través de la escultura, con el ánimo de comprender qué es lo que sucede en sus lienzos a la hora de incorporar un plano en forma de tablero de madera okume. Esta tendencia a construir el espacio de forma aditiva pone de relieve la trascendencia de una problemática que le es intrínseca a la pintura; la configuración de diferentes niveles de profundidad con el fin de crear un espacio que, por la condición estrictamente bidimensional del lienzo, es una imposibilidad en sí misma, si bien una manipulación eficaz de la percepción y la emoción pude dar origen a la ilusión espacial (Figura 1). De hecho, se puede considerar, como indica Arnheim, que "no existe una imagen estrictamente plana, bidimensional" (Arnheim, 2005:228) ya que la psicología del individuo tiende a dar un contexto tridimensional a los objetos situados en un plano.

De esta manera, el hecho de ir incorporando diferentes planos pictóricos tiene el propósito de crear un espacio (pictórico también), lo que a su vez sólo puede darse a través de la creación de la ilusión de un volumen. En esta labor constructiva, el solapamiento constante de capas de pintura va generando, a

modo de concatenación, un artefacto al que se le incorpora en cada pliegue un instante de la experiencia del artista, insuflando, de este modo, de una dinámica vital a la materia/pigmento depositada sobre la superficie.

2. Herramientas para la representación

Como sabemos, el arte se sirve de la representación para construir, paradójicamente, formas que nos interpelan acerca de aquello que se escapa de la propia representación. En un intento de dar con lo que es irrepresentable, tratamos de ponerle forma con la esperanza de que, en esa búsqueda, lleguemos a dar cuenta de tal indeterminación. Sin representación, pues, no se podría articular la vida compleja.

En este sentido, a nivel narrativo y de lenguaje, dentro de las referencias recurrentes de Rui en su obra podemos encontrar, por un lado, motivos provenientes del mundo vegetal. Se repiten, concretamente, especies de origen tropical o subtropical como el *Platanero*, la *Palma* y la *Monstera deliciosa*. Por otro lado, introduce en sus composiciones estructuras y materiales que tienen que ver con el paisaje urbano y la arquitectura, como el cartón, tableros, hormigón, fachadas, verjas, ventanas (huecos) o puertas. De la combinación de estos dos ámbitos surge la multiplicación de imágenes que sugieren texturas emocionales e ideas que son habituales en su obra: su presencia propone conceptos unidos a la huella de la civilización en el entorno natural, o, de igual manera, a la huella de la civilización en la propia civilización.

Los escenarios que nos propone se sitúan en los límites de los efectos de la ocupación/desocupación del entorno por parte de la humanidad y sus diferentes culturas, inevitablemente invasivas (¿colonialistas?), presentando unos paisajes que sugieren desolación, vacío, el valor de lo recóndito, degradación, distopía, entre otras connotaciones. En definitiva, un planteamiento desde lo personal que responde a los dictados de la concepción de un estilo propio, en lo que podría enunciarse como:

> *A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación.* (Oteiza, 2004:25)

2.1. Más allá del Atlántico, la biología tropical

Existe en el trabajo de Rui, entre sus recursos inicialmente con carácter narrativo, una constante que muestra su interés por formas de vida asociadas a zonas con clima tropical. La impronta que causan estas plantas o animales en su

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería JosédelaFuente. Fuente: el autor.
Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. *From the inside out*, 2015. Galería JosédelaFuente. Fuente: el autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *A/manhã* 2011. Acrílico y óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. *Tempos de poeira*, 2011. Fundación Bilbaoarte Fundazioa.
Fuente: el autor.

imaginario es intenso y suponen, dentro de su proceso creativo, además de un fuerte estímulo, un recurso técnico fundamental. En numerosas ocasiones la incorporación de dichos elementos viene a cumplir una función estructural, es decir, la verticalidad que definen unas ramas (Figura 2), o la ocupación espacial que conlleva una hoja de platanero (Figura 3), le auxilian en su determinación para una resolución espacial.

Dicha preocupación por trabajar con elementos propios del mundo natural da cuenta de aquel intento por resolver la relación entre sujeto y paisaje, siendo este binomio un agente articulador crucial para el estímulo del anhelo y la pérdida.

> *Todos los hombres se sienten impresionados en uno u otro grado por el rostro del mundo. Otros sienten ese mismo amor hasta tal punto que, no contentos con admirar, intentan encarnarlo en formas nuevas. La producción de una obra de arte proyecta cierta luz sobre el misterio de la humanidad. La obra de arte es síntesis o epítome del mundo.* (Emerson, 2007:47)

El uso de estas referencias, aun respondiendo, como acabamos de mencionar, a una funcionalidad para el logro del espacio, generan líneas narrativas en un principio no deliberadas pero que son, al mismo tiempo, inevitablemente inductoras de lecturas e interpretaciones.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · *Blind Corner* 2014 Acrílico y óleo sobre lienzo, 100 x 80cm. *From the inside out*, 2015. Galería JosédelaFuente. Fuente: el autor.
Figura 6 · *Melody*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería JosédelaFuente. Fuente: el autor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Una de estas posibles narrativas hace referencia a dimensiones propias de la cultura transatlántica que define a Portugal, junto con su pasado colonial unido muy especialmente a países tropicales como Brasil. La presencia de estas plantas exóticas que, por otro lado, forman parte del paisaje luso, remiten a la experiencia colonizadora y al intercambio tanto cultural como de bienes (en este caso de especies) que tuvo lugar.

Nos podría ayudar a profundizar en la comprensión de esta particularidad en su trabajo su obra *A/manhã* (Figura 4), la cual propone una enorme *Medusa carabela portuguesa* (Phy*salia physalis*) levitando, inmensa y difuminada, en el fondo. El nombre de éste animal marino alude al tipo de embarcación portuguesa ideada en el siglo XV y que fue protagonista de la exploración naval iniciada en esa época, particularmente en la colonización americana. Lo cual nos abre toda una amplitud de referencias a la navegación de ultramar, la deriva, la ocupación, etc.

2.2 Recodos

Varias de las pinturas que forman parte del proyecto *From the inside out* describen callejones sin salida en los que alguien encontró refugio y seguridad. Las mantas plegadas, los cartones apilados, los tableros formando puntales, se organizan en forma de negativo de una experiencia de habitabilidad (Figura 5 y Figura 6). La impronta de una voluntad por encontrar lugar donde protegerse, aislado y, a la vez, integrado en la arquitectura que no previó este nuevo uso.

El sujeto, aquí desaparecido y recluido, se hace presente a través del testimonio formal de su supervivencia. El artista se inspira en los puntos ciegos de las edificaciones para desarrollar un ecosistema reducido tan solo a aquello que queda tras el encuentro descarnado con el paisaje y su intervención. Todo este volumen de escombro o escoria son objetos hechos de pensamiento sutil, rebabas arrojadas por el propio acto creativo, aparecidos dentro de la lógica de un proceso generador en el que las consecuencias formales, en este caso circunscritas a la pintura, no son sólo materia o trampantojo, sino también vestigios que detentan la íntima verdad del sujeto. Respondería así a aquella necesidad universal que nos lleva a manifestar la realidad interior a través de formas materiales, concluyendo que *todo hecho es la culminación o emisión última del espíritu* (Emerson, 2007:64)

Así mismo, pareciera que la inclemencia del hormigón desnudo tan solo puede ser combatida eficazmente desde la naturaleza, en una suerte de antídoto, haciendo uso en este caso de fragmentos extraídos de plantas o árboles (como si de la elaboración de una pócima mágica se tratase), insertándolos en

sus composiciones a modo de leve rescoldo de esperanza para la conciliación de lo que, hasta el momento, se nos ha mostrado como contrarios: el progreso y el respeto a los ecosistemas naturales. En este sentido, Adorno plantea en su teoría estética:

> *El progreso de la civilización engaña fácilmente a los hombres ocultándoles cuán desvalidos siguen siendo. El goce de la naturaleza se entremezcló con la concepción del sujeto como un para-sí y un infinito virtual: así se proyectaba sobre la naturaleza y, en cuanto escindido, se sentía cerca de ella; su impotencia en una sociedad petrificada como segunda naturaleza es la que le impulsa a huir hacia la que, aparentemente, es la primera.* (Adorno, 1986:91)

A modo de conclusión

Encarar la obra de Rui supone ser testigos de las diferentes soluciones técnicas dadas que, desde el saber propio del arte, van concretándose tras la acumulación de respuestas a las problemáticas que entran en juego en el hecho pictórico. Las decisiones emanadas de este deseo por revelar una estructura diáfana preñada de sentido deben, sin embargo, ser articuladas desde la fragilidad de no saber lo que se persigue.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Adorno, Theodor (1986), *Teoría estética*, Madrid: Taurus.

Arnheim, Rudolf (2005), *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza forma.

Emerson, Ralph Waldo (2007), *Naturaleza*, Palma de Mallorca: El barquero.

Montesano, Giuseppe (2008), "La ciudad metafísica", Catálogo: *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*. Valencia: Generalitat valenciana.

Oteiza, Jorge (1951), *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica.

Movimiento quieto. La pintura de Joseba Eskubi

Still Movement. *The painting of Joseba Eskubi*

JON MARTÍN COLORADO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual, profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad Pública del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU-UPV); Facultad de Bellas Artes, Campus de Leioa (Bizkaia); Departamento de Dibujo; Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia. E-mail: jon.martin@ehu.eus

Resumen: Joseba Eskubi trabaja de manera explosiva. Independientemente de soporte y técnica, sus obras no dejan de acumularse de manera incansable; ritmo vertiginoso que contrasta con el universo de quietud y silencio que sugieren sus imágenes. Pintar es un ejercicio diario basado en repetir y variar; el tema, la propia pintura. Ante la mirada atenta, esa especie de bodegones se vuelven pronto mixturas de figuras-paisaje, construcciones frágiles, olvidadas en el tiempo. Poética de la descomposición. Una explosión que, de lenta, se convierte en invisible.

Palabras clave: pintura / naturaleza muerta / paisaje.

Abstract: *Joseba Eskubi works intensely, explosively. Regardless of medium and technique his works never cease to accumulate massively. This dizzying rhythm contrasts with the still and silent universe that his images suggest. Painting is a daily exercise based on repeating and varying; the theme is the paint itself. Under the watchful eye, this kind of still lifes become mixtures of landscape-figures, fragile constructions, forgotten in time. Poetics of decomposition. An explosion, so slow, that grows invisible.*

Keywords: *painting / still life / landscape.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdución

Joseba Eskubi (Bilbao, 1967) trabaja de manera explosiva, incluso urgente. No importa el soporte ni el momento; sus trabajos no dejan de acumularse de manera incansable, proceso que ahora somos capaces de seguir casi en directo, gracias a la fotografía digital y la actualización constante de sus páginas web.

Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en el año 1991, pronto ingresó como profesor en el departamento de Pintura, donde continua a día de hoy. La visita a cualquiera de las aulas donde imparte clase es una muestra clarificadora respecto al compromiso y coherencia entre su actividad artística y docente. Un esfuerzo que empieza a dar sus frutos durante los últimos años, cuando sus exposiciones se han multiplicado en distintos países de Europa como Dinamarca, Alemania, Holanda o en los Estados Unidos, hasta el punto de ser más numerosas que las que realiza en la península ibérica.

Si bien se da principalmente en óleo sobre lienzo, su trabajo abarca diversos materiales, técnicas y soportes. Ya sea usando pintura acrílica, manipulando pequeños objetos o mediante el *collage*, y sobre soportes como papeles, tablas, catálogos impresos de arte o en la pantalla digital de una tableta gráfica, construye siempre *desde* la pintura. Encontramos así una conexión natural en su obra, que nos ayuda a apreciarla como un conjunto lleno de contrastes.

1. Insistencia

> *El estudio se suele encontrar saturado de cuadros a la vista. Me gusta esa atmósfera obsesiva y repetitiva, la zozobra de realmente no comprender lo que está sucediendo pero sin embargo sentir la necesidad de continuar encadenando imágenes como si nunca hubiese una definitiva. El pequeño formato me resulta operativo y eficaz a la hora de plantear esa acumulación visual. La proximidad de unas obras con otras produce una especie de continuidad temporal que vincula todas las obras a un único cuerpo.* Joseba Eskubi (Rómar, 2013: 25)

Situado en el último piso, el más alto de un edificio de viviendas, su estudio estaba originariamente destinado para uso y alojamiento del conserje. Joseba parece no tener un lugar concreto para pintar. Usa todas las habitaciones como pequeños estudios, con varios cuadros de pequeño formato colgados en cada una de sus paredes. Resulta curioso el paralelismo con este nuevo *custodio*, encargado de velar ahora por unos extraños *habitantes* (Figura 1).

Pintar es un ejercicio diario basado en repetir y variar. Más que de inspiración, prefiere hablar de insistencia; actividad constante, reflexiva, que tiene siempre algo de aventura y descubrimiento (Pal, 2015). Tampoco parece haber

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Detalle del estudio del artista, 2017. Fuente: Joseba Eskubi
Figura 2 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2009. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2014. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi
Figura 4 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2011. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mayor preocupación por el *tema*, tal y como muestra al manipular los objetos –preferiblemente pedazos o fragmentos de éstos– más comunes de nuestro uso diario (Figura 2); figuras de juguete, piezas de fruta, verdura o un papel arrugado, que por más simple que pueda parecer acaba siendo, como muchos dibujantes del natural comprueban a menudo, una excusa y un motivo enormemente sugerente y rico en matices desde el que empezar a trabajar.

En el grueso de su obra, sin embargo, no usa referente directo alguno del natural y la imagen va tomando forma según se añade pintura sobre el soporte. Los trazos se apilan cuidadosamente unos encima de otros, como ramas y palillos que apoyan su peso (Figura 3). La pincelada no se esconde, es huella del trazo y al mismo tiempo pilar de lo representado. Desde mi experiencia como pintor, el rastro de su pincelada se asocia con el ritmo y la frescura del dibujo; trazo limpio, rápido, constructivo. Actitud y resultado que podrían confundirse con cierta facilidad, si bien se trata de una facilidad disfrazada, que esconde un afán y una fe incansables.

2. Movimiento

> *There are many inspiring things. Small residues found in soil can hold an entire universe of sensations. Attention is the tool. I don't use natural models. The painting itself offers many paths and possibilities.*
> Joseba Eskubi (Jones & Janson, 2014: 79)

Sea cual sea la referencia que le ha servido de base para comenzar, el pintor la abandona y ya prácticamente solo se guía por la propia pintura. Entre las manchas busca referencias que alumbren su camino hacia la forma, y si bien lo hace rápidamente, no lo hace con menos cuidado, ya que sabe del peligro de acercarse demasiado a ellas. Por eso, tan pronto como son evidentes huye en otra dirección, las tacha o vuelve a deformarlas. Búsqueda y huida para llegar a una forma que se sostenga por sí misma.

La conexión con el bodegón –vía la carnosidad de Goya, las pastosas cabezas de Philip Guston o la suavidad de Morandi– parece en cualquier caso evidente; elementos normalmente centrados en medio de la composición, ordenados mediante el claroscuro –incluso con su correspondiente sombra proyectada– que al no incidir mayormente en su periferia conservan claramente el contraste con el fondo. Si existieran al natural podrían estar compuestas de partes de órganos de animales, despojos de carnicería, trapos usados y arrugados.

Efectivamente, el bodegón es algo que se *coloca*, se compone en el espacio y se prevé para servir a cierto punto de vista donde se sitúa el pintor; frutas,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

telas, calaveras... Se trata también de algo que se *encuentra*; una montaña de ropa desordenada, unos juguetes tirados en el suelo, el expositor de la carnicería del mercado; objetos de nuestra cotidianidad, apilados y dispersos, y en los que invariablemente encontramos conjuntos, relaciones y composiciones. Pero el bodegón es también algo que *surge* al pintar sin referente alguno delante de los ojos; una masa de materia que se organiza en el espacio. Joseba Eskubi parece moverse cómodamente en cualquiera de estas tres variantes, si bien cuando empieza a pintar las funde en una misma cosa; el bodegón es algo que *se mira*. Y es precisamente en esa *atención*, ese *cuidado*, donde surge un juego de escalas, y esta especie de bodegones se vuelven mixturas de figuras-paisaje, construcciones frágiles, casi precarias (Figura 4).

La imagen resulta de ese proceso de construcción en el tiempo, pincelada sobre pincelada. Es, por lo tanto, muestra de su propia génesis, no una construcción ajena a la materia. Comienza desde el fondo, dividido claramente en dos partes por una línea de horizonte. La superior y más grande recuerda al cielo y al aire. La inferior, más pequeña, remite al suelo, ya sea éste la superficie de una mesa o la de un desierto– madera, tierra, hierba, arena...– (Figura 5). Ése sería el escenario en el que se colocan las figuras, hibridas y ambiguas, que parecen muchas veces olvidadas en el tiempo, desgastadas por los procesos orgánicos –biológicos, geológicos...– (Figura 6).

3. Descomposición

> *I like to work in a frontier territory where the form might suggest a figure, but at the same time continues maintaining its intensity as something abstract, that causes an immediate sensory reaction. The scenic device of my painting tries to build a feeling that everything is real but all of this story is simultaneously decoded by gestures and strokes that cancel a concrete and figurative reading of the image. I generally work in a serial painting that creates a visual chain on which each piece is attached to the others, forming an insistent atmosphere, with different variations on the same theme.*
> Joseba Eskubi (Jones, 2017:)

Cuando aparece como telaraña o moho, la pintura cuelga como un hilo tan fino como el pincel que lo ha trazado. La mayoría de las veces, sin embargo, la pintura se convierte en una masa que se adhiere a una estructura, sedimentándose en sucesivos estratos; pintar es *cubrir*, enmascarar, reescribir. El ejemplo más ilustrativo de este hecho lo encontramos en la publicación impresa Insomnia (editorial Belleza Infinita. Bilbao, 2014), que recoge las intervenciones que el artista ha efectuado incidiendo con el pincel sobre reproducciones fotográficas de distintos catálogos de arte (Figura 7) y figuras decorativas (Figura 8). Eskubi

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Joseba Eskubi, *sin título,* 2011. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi
Figura 6 · Joseba Eskubi, *sin título,* 2013. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 7 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2010. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi
Figura 8 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2012. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi
Figura 9 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2012. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi

manipula esas imágenes, recortando fragmentos de las mismas o girándolas, y al pintar sobre ellas llega a lugares parecidos a los que acostumbra a visitar en sus óleos sobre lienzo –bodegones, cabezas, figuras, paisajes...–. Reafirma, así, su interés por el trabajo de la serie a través de la repetición y la variación. Los catálogos no están desde luego elegidos al azar, y las pinturas clásicas que mostraban originalmente guardan una fuerte afinidad con sus pinturas en cuanto a temática y sobre todo color dependiente del claroscuro.

Al trabajar con superficies impresas, el viaje de ida está prácticamente hecho; las fotografías funcionan como fondo y tan solo falta alejarse cuanto antes del referente. La pintura cubre figuras, objetos y estructuras con su manto sucio y pastoso. Capa a capa, el recuerdo de la imagen de base se va enturbiando y se profundiza en la *amnesia* de algo que renace; entrevemos, entonces, más o menos elementos figurativos –ojos, ramas, manos...– de las imágenes originales, resquicios que nos invitan a imaginar lo que éstas fueron en otro momento (Figura 9).

Mediante esa tensión entre figuración y abstracción parece huir de una narratividad al uso y preferir imágenes ambiguas, más evocativas y sugerentes. Su *insomnio* contrasta, paradójicamente, con lo onírico de sus figuras tumbadas y se conecta con la actitud del movimiento surrealista al subrayar la importancia del sueño y el inconsciente en la experiencia humana y el arte en particular –la escritura y dibujo *automáticos* de Breton y Masson, por ejemplo–. Las capas, veladuras y transparencias de sus pinceladas; los pliegues y arrugas del manto en el que se mece su pintura.

Conclusión

En un momento donde la imagen se mueve a velocidad de vértigo y en cantidades ingentes, Joseba Eskubi elige la pintura, y lo hace con esa naturalidad con la que los orientales funden tradición y vanguardia, sin complejos, sin sarcasmo. Lo nuevo y lo viejo, otra dualidad más que se derrumba. Una práctica con un carácter fuertemente experimental, donde la repetición trasciende la concepción negativa que solemos aplicarle en la actualidad –vía aburrimiento, falta de novedad, etc.–, para convertirse en el motor del fluir y la variación. Rápido y lento, luz y sombra, cielo y tierra, fondo y figura, memoria y amnesia, sueño e insomnio, figuración y abstracción, movimiento y quietud... la lista es interminable.

Kuo Hsi (1974: 67) habla del cambio infinito de la apariencia de una misma montaña, que acompaña a cada paso que damos. Nos advierte, al igual que David Bohm (2008: 28), sobre los peligros de la visión fragmentada, hasta cierto punto necesaria para desenvolverse en el mundo, pero engañosa si se aplica sistemáticamente al conjunto de nuestra experiencia. El punto de vista está

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Joseba Eskubi, *sin título*, 2008. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

siempre condicionado. Es nuestra posición en el espacio y el tiempo la que nos hace valorar algo como lento o rápido, vivo o muerto. El cambio de escala permite distinguir movimiento en lo aparentemente inerte. Una explosión que de lenta se vuelve invisible.

Una pincelada que *pesa*; una reafirmación de la gravedad. Cuerpos, tierra... materia que Eskubi no tiene reparos en mostrarnos tal y como son: corruptibles y constantemente cambiantes. Es el tiempo plácido y cruel de la carne; imperturbable respecto a cualquiera de nuestros pareceres, testigo mudo de lo que se pudre y renace sin descanso (Figura 10). Una poética de la descomposición como círculo constante, donde la vida es un testigo que pasa de mano a mano.

Referencias

Bohm, David (2008) *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós. ISBN: 9788472451780

Hsi, Kuo (1974) "Ensayo sobre pintura paisajística.", en *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barcelona: Barral editores. ISBN: 9788421174043

Jones, Emma E. K. (2017) "Joseba Eskubi – Amorphic Worlds." *Kalbut Magazine* [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: http://www.kaltblut-magazine.com/joseba-eskubi-amorphic-worlds/

Jones, Emma E. K. & Janson, Amanda M. (2014) "Joseba Eskubi. Ductility and its ability to créate shades." *Kalbut Magazine*. Collection 6: 76-79 [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: http://www.kaltblut-magazine.com/joseba-eskubi-amorphic-worlds/

Pal, Amrita (2015) "Joseba Eskubi. Magic in the Shadows" en *Metal Magazine* nº 33. Barcelona. ISSN: 1867-3440. [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: http://metalmagazine.eu/en/post/interview/joseba-eskubi-magic-in-the-shadows-amrita-pal

Rómar, Antonio (2013) entrevista a Joseba Eskubi. En *Hipnosia. Joseba Eskubi*. Catálogo de exposición. Galeria Paula Alonso. [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: http://issuu.com/paulaalonsogaleria/docs/hipnosia_joseba_eskubi_issu

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Pedres 3D: l'error d'anna dot i la còpia de Mercè Casanovas

3D stones: the error of anna dot and the copy of Mercè Casanovas

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Catalunya, Espanya, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny. C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: L'article ens acosta a dues artistes catalanes, Anna Dot i Mercè Casanovas, que han incorporat la tecnologia d'impressió en 3D com una eina més en els seus processos creatius. Coincideix, a més, que les pedres impreses són protagonistes en les seves obres: com a error, en El camí de les pedres (2017), de Dot, i com a còpia en Repensant Penone (2019), de Casanovas. Es conclou que aquestes pedres peculiars condensen, més que temps, un conjunt de dades, i que ens desvelen densitats conceptuals pròpies de les seves recerques artístiques.

Paraules clau: pedra / impressió en 3D / error / còpia / Anna Dot / Mercè Casanovas / processos artístics.

Abstract: *This paper brings us closer to two Catalan artists: Anna Dot and Mercè Casanovas, who have incorporated 3D printing technology as another tool in their creative processes. It also coincides with the fact that printed stones are the main character in their works: as an error in Dot's El camí de les pedres (2017), and as a copy in Casanovas's Repensant Penone (2019). In conclusion, these peculiar stones, more than time, condense data and reveal the conceptual densities of their artistic research.*

Keywords: *stone / 3D printing / error / copy / Anna Dot / Mercè Casanovas / artistic processes.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducció

Les pedres són anteriors a la història i des de sempre han captivat els artistes. De fet, quan observem pedres, contemplem temps i, alhora, ens parlen de temps (Caillois, 2011: 35). Però probablement aquesta idea s'esmicola quan tenim al davant unes «pedres rares»: produïdes amb tecnologia 3D i amb l'ombra de la immediatesa i la futilitat que caracteritza la nostra època.

Aquest article ens acosta a dues artistes catalanes, Anna Dot (Torelló, 1991) i Mercè Casanovas (Terrassa, 1955), que coincideixen a fer protagonistes unes pedres impreses en els seus corresponents projectes. Però, més enllà de l'ús de la tecnologia 3D, cada cop més present en diversos àmbits del nostre dia a dia, les dues artistes són amants de les pedres. Revisant les seves trajectòries artístiques, trobem diversos moments en què els donen veu: l'Anna, a pedres més urbanes i erràtiques, i la Mercè, a les sedimentades i prehistòriques. I fàcilment ens podem imaginar les dues artistes, cadascuna en els seus contextos i transitars, recollint aquests elements més o menys banals. L'objecte i l'acte de collir-lo (el gest) ens recorden el luxe doble que planteja Nuccio Ordine (2013: 17), que ens representa l'inútil i ens qüestiona el que és realment necessari i beneficiós.

1. Error

El setembre passat, l'artista Anna Dot es va doctorar en el marc del Programa de Doctorat en Traducció, Gènere i Estudis Culturals, del Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades de la Universitat de Vic. La seva recerca ha girat al voltant de la idea de la «posttraducció» i de l'encreuament de la disciplina mateixa de la traducció amb pràctiques artístiques contemporànies. De fet, aquest interès en el llenguatge i l'escriptura en el context digital és compartit amb la seva pràctica artística, i és especialment atent pel que fa a les múltiples cares en què apareix l'error en qualsevol intent de comunicació i d'interpretació.

> [...] *l'estranyesa i el desconcert que provoca l'error motiven l'activació d'altres discursos i relats. D'aquesta manera, l'equívoc esdevé una espècie de fissura, una escletxa que trenca amb les expectatives i els consensos, al mateix temps que obre tot un altre ventall de possibilitats. No estigmatitzar el fracàs, no descartar l'error, sinó més aviat el contrari, treballar a partir de la perplexitat que genera, per incorporar-lo, apropiar-se'l, pensar-lo i així aproximar-se al real des d'una altra perspectiva* (Andreu, 2017).

Anna Dot ens presenta unes «pedres-errors» en *Les pedres del camí* (2017) (figura 1). L'obra consta de deu pedres impreses en 3D amb LayBrick —un tipus de material en forma de filament que ofereix un aspecte similar a la pedra arenosa—, que es troben distribuïdes al terra de l'espai expositiu.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



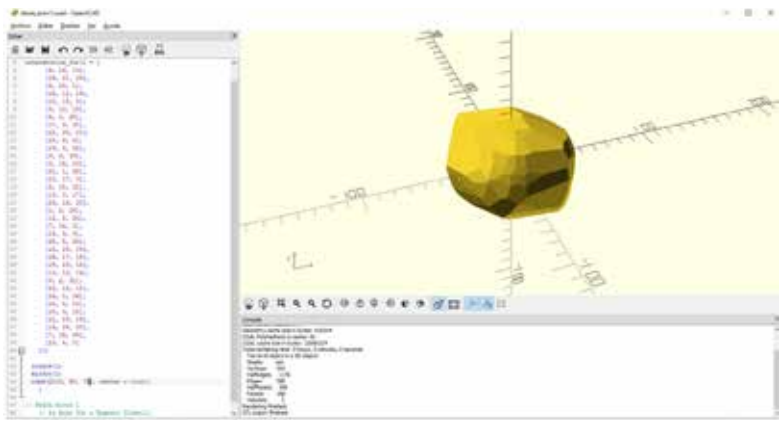


Figura 1 · Anna Dot, *Les pedres del camí* (2017), imatge de la instal·lació a La Capella (Barcelona). Font: Pep Herrero
Figura 2 · Captura de pantalla de la programació de la *Pedra error 1* amb l'aplicació lliure OpenSCAD.Font: Eugenio Tisselli

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Convé destacar que, per dur a terme aquesta proposta, l'artista parteix de la reflexió al voltant de l'error —entenent l'error com un imprevist en l'horitzó d'expectatives (Dot, 2017)— i ens explica com la pedra esdevé per a ella sinònim d'error, recordant-nos l'expressió popular «ensopegar dues vegades amb la mateixa pedra». Es pregunta, així mateix, sobre quina aparença tindrien els errors si fossin pedres.

Aquests elements de Dot que fàcilment reconeixem com a pedres són el resultat d'una traducció, la traducció d'una sèrie de càlculs d'errors que l'artista va detectar en la lectura de diferents passatges de les aventures del Quixot, de Miguel de Cervantes, i als quals va donar forma i produir en col·laboració amb l'artista digital i programador Eugenio Tisselli.

> *En l'obra* [Don Quijote de la Mancha]*, el protagonista, pensant-se cavaller i buscant viure aquelles aventures que ha llegit en els llibres de cavalleries, comet tota una sèrie d'errors que no fan sinó parlar-nos de la diferència entre les seves expectatives i la realitat* (Dot, 2017).

Anna Dot acompanya habitualment aquesta obra amb la realització d'una conferència performativa (Dot, 2019*a*). A través de les hipòtesis i suposicions que han guiat l'artista a prendre decisions, es fa evident la seva complexitat en els diversos nivells de la proposta, com per exemple: detectar unes situacions erràtiques i contrastar-les amb unes de correctes o utilitzar un codi com a *interlingua* (Dot, 2019*a*) —que funcioni com una llengua auxiliar per poder tenir en el mateix codi dues llengües diferents. Així, exposa de manera transparent i sincera el procés de recerca i els passos que ha seguit fins a arribar a l'objecte. Ofereix a l'espectador una sèrie de dades, amb un to acadèmic, i de decisions que ens interpel·len sobre el mateix sentit (o «sense-sentit») de la proposta, i sobre la seva utilitat o el seu fracàs.

Les pedres-error d'Anna Dot són estranyes, i en l'exposició funcionen com pedres erràtiques que, malgrat les seves dimensions i característiques, ens recorden la imatge utilitzada pel filòsof alemany Peter Sloterdijk per acostar-nos a la idea d'estranyesa: «quan topem amb alguna cosa que està fora de lloc» (Sloterdijk, 2008: 27).

El mes de maig passat, Dot va presentar *El juny de les pedres* (2019), una intervenció a l'(A)parador (Llibreria 22, Girona). L'artista ens explicava el fet d'errar d'una pedra que es va trobar en el seu trajecte durant el juny de 2017, coincidint en el temps amb el desenvolupament de les «pedres-error». D'aquesta manera, Dot enllaça *error* i *errar* no només en un sentit etimològic dels termes, sinó també en el literal, a través d'una pedra que deambula «fora de lloc», erràtica.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

L'artista ens narra, en forma de diari, el desplaçament que pateix la pedra fins a acabar creuant un pas subterrani de la seva localitat i, en definitiva, el seu «ensopegar amb la mateixa pedra».

> [...] *No vaig poder sortir al carrer fins al dia 19, que vaig caminar, a poc a poc, fins a la consulta del fisioterapeuta, al centre del poble, a l'altra banda de les vies del tren. Quan vaig creuar el pas subterrani, la pedra encara era allà: sota terra, però a l'altra banda. Havia creuat tot el túnel i semblava que esperés l'embranzida necessària per enfilar, rampa amunt, el camí que la portaria a la superfície* [...] (Dot, 2019*b*).

2. Còpia

L'artista i docent Mercè Casanovas, especialista en processos litogràfics i en llibres d'artista, forma part del projecte d'investigació d'I+D+i Matèria Impresa, del Departament d'Arts Visuals i Disseny de la Universitat de Barcelona. Aquest projecte explora específicament l'ús de les tecnologies d'impressió i escaneig en 3D i la seva repercussió en els llenguatges de l'art contemporani.

Darrerament, Casanovas ha participat en l'exposició «Matèria impresa: la virtualitat física», a la Casa de la Paraula (Santa Coloma de Farners), juntament amb Quim Cantalozella, Marta Negre, Javier Lozano, Cristina Pastó, Albert Valera i Àngels Viladomiu, artistes i investigadors implicats també en el projecte.

En la proposta de Mercè Casanovas *Repensant Penone* (2019) (figures 3 i 4), hi trobem la «pedra-còpia». I, com la resta d'investigadors, Casanovas ha incorporat dins del seu procés creatiu la tecnologia digital i la fabricació additiva (3D). L'obra exposada està composta de diverses parts, en les quals es relacionen pedres naturals i les seves rèpliques prefabricades, acompanyades d'una sèrie d'imatges digitals impreses del procés d'escaneig de les mateixes pedres (figura 5).

L'artista ens recorda, amb aquest treball, la sèrie *Essere fiume* (1981-1982), de Giuseppe Penone, en la qual l'artista italià va recollir una pedra natural del riu i la duplicà escrupolosament en una altra pedra de característiques similars extreta de la muntanya. Mentre que Penone, amb aquest gest, volia «esdevenir riu», com el que va modelar l'original, Casanovas deixa pas a la màquina, que construeixi capa a capa la seva pedra. L'artista ens explica que el seu punt de partida per repensar l'obra de Penone i extrapolar-la al llenguatge de la impressió en 3D és «la subtilesa de la similitud imperfecta», així com «la ficció del mimetisme» que comporta la duplicitat del procés natural (Casanovas, 2019).

En certa manera, Casanovas continua, per mitjà de tècniques i materials actuals, repensant qüestions presents al llarg de la seva trajectòria com a gravadora, com són el procés de serialitat i el de reproducció automàtica de l'obra.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Font: M. Casanovas
Figura 4 · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Imatge general de l'obra exposada. Font: M. Casanovas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

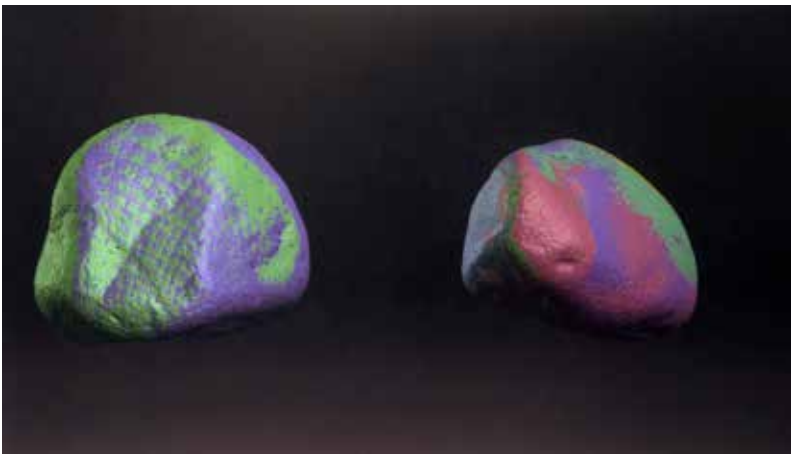


Figura 5 · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Impressió digital d'alta resolució del procés d'escaneig de les pedres. Font: M. Casanovas

Curiosament, les pedres també han tingut un paper rellevant al llarg de la història dels processos d'estampació.

Tot i això, l'ambivalència a l'hora de distingir l'original de la còpia la trobem clarament, des de l'inici, en l'obra anterior: *On és l'original?* (2016), una altra «pedra-còpia» de Casanovas, ja que es tracta d'una reproducció mimètica d'un fòssil. L'element resultant esdevé una mena de pedra amb l'empremta d'un peix ossi (Osteïcti), pròpia dels museus d'història natural.

> *Que* [M. Casanovas] *haya escogido un fósil como punto de partida no es arbitrario; éste funciona como impronta de algo que alguna vez existió: a modo de grabado, es la representación de la forma exterior de un animal o un vegetal. Por lo tanto, la obra se convierte en un simulacro no del original, sino de su copia, impresa por la naturaleza durante siglos en la piedra* (Cantalozella; Negre, 2018: 75).

Conclusions

En el pròleg de la traducció catalana de *Pedres*, de Roger Caillois, el físic i divulgador científic Jorge Wagensberg ens diu que totes les propietats d'una pedra pertanyen a una història i a una geografia (forma, estructura, composició, color, mesura, diversitat, intel·ligibilitat, etc.) (Caillois, 2011: 11). En certa manera, les peces que hem vist en aquest article —l'error de Dot i la còpia de Casanovas— també tenen vincles amb unes històries i unes geografies, tot i no ser pròpiament pedres.

Aquestes històries i geografies no només són definides per la fisicitat d'uns materials sintetitzats o per la temporalitat de la producció, amb unes tècniques cada cop més àgils, sinó per uns processos creatius i de treball, amb els seus encerts i errors, que guien les artistes per tirar endavant les corresponents idees. Probablement és per aquesta raó que, amb la voluntat de reivindicar el mateix procés, les artistes acompanyen les obres amb explicacions tècniques i conceptuals, en forma de conferència performativa com proposa Dot, o bé amb un seguit d'imatges impreses dels arxius digitals, productes de l'escaneig de la pedra original. Així, en els dos casos, l'ús de la impressió en 3D i d'altres tecnologies té una doble naturalesa: com a mitjà instrumental i com a mitjà cultural (Fàbregas, 2017: 25).

Ras i curt, les obres artístiques tractades en l'article se serveixen de la impressió en 3D com a eina de representació. Per a Casanovas, la mateixa tecnologia i els seus límits esdevenen l'objecte de reflexió —mentre ens qüestiona sobre el binomi original-còpia o simplement deixa pas a la màquina, que construeix capa a capa el seu objecte. En el cas de Dot, li serveix per donar forma i textura a unes idees, o imprevistos, del nostre marc mental.

Referències

Andreu, Rita (comp.) (2017) *Sortir-se de la línia*. Girona: Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Text disponible en línia a: <http://www.bolit.cat/cat/arxiu-i-fons/arxiu/sortir-se-de-la-linia/presentacio.html/>. [Consulta: 5 desembre 2019]

Caillois, Roger (2011) *Pedres*. Barcelona: Días Contados. ISBN: 978-84-939638-1-1

Cantalozella, Joaquim; Negre, Marta (2018) «Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual». *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol. 6, (11): 74-82.

Casanovas, Mercè (2016) «On és l'original? Matèria impresa: de la pedra al plàstic». A Valera, A.; Viladomiu, A. (coord.) (2017) *Materia impresa*. Barcelona: Comanegra. ISBN 978-84-16605-63-7

Casanovas, Mercè (2019) *Repensant Penone*. Text exposició disponible en línia a: <https://www.culturascf.cat/ca/programacio/c/1859-materia-impresa-la-virtualitat-fisica.html> [Consulta: 30 desembre 2019]

Dot, Anna (2017) *Les pedres del camí*. Text i imatges disponibles en línia a: <https://www.annadot.net/les-pedres-del-cami/> [Consulta: 5 desembre 2019]

Dot, Anna (2019*a*) *De l'error a la pedra o de la literatura a l'objecte*. Conferència performativa disponible en línia a: <https://vimeo.com/353723497> [Consulta: 31 desembre 2019]

Dot, Anna (2019*b*) *El juny de les pedres*. Text i imatges disponibles en línia a: <http://www.aparador22.org/> [Consulta: 31 desembre 2019]

Fàbregas, Ariadna (2017) «Impacte de les tecnologies de fabricació additiva (3D) en els processos creatius». A Valera, A.; Viladomiu, A. (coord.) (2017) *Materia impresa*. Barcelona: Comanegra. ISBN 978-84-16605-63-7

Ordine, Nuccio (2013) *La utilitat de l'inútil*. Barcelona: Quaderns Crema. ISBN: 978-84-7727-553-4

Sloterdijk, Peter (2008) *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-213-5

Albert Marquet: pincel que ri

Albert Marquet: the smiling brush

JORGE LEAL*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual (Desenho).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: jrgleal@gmail.com

Resumo: Os desenhos a tinta da China e pincel oriental de Albert Marquet foram realizados, aparentemente, sem conhecer o trabalho de Bada Shanren. A partir da análise da produção gráfica de ambos e pesquisa bibliográfica, o texto evidencia as semelhanças e aparente relação conceptual para construir uma hipótese de trabalho, ainda em desenvolvimento, que possa vir a estabelecer definitivamente a verdadeira natureza das afinidades identificadas entre os dois artistas.

Palavras chave: desenho / pincel / tinta da China.

Abstract: *Albert Marquet's China ink and oriental brush drawings were apparently made without knowing the work of Bada Shanren. From the analysis of the graphic production of both and bibliographic research, the text highlights the similarities and apparent conceptual relationship to construct a work hypothesis, still under development, that can definitively establish the true nature of the affinities identified between the two artists.*

Keywords: *drawing / brush / Indian ink.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Circunstâncias

O facto de a tinta da China e o pincel chinês terem uma presença destacada no meu desenho, faz com que esteja particularmente atento ao trabalho que outros artistas desenvolveram ou desenvolvem com esses materiais. Por outro lado, tenho vindo a reflectir na relação entre a produção artística ocidental e oriental utilizando esses materiais. Conheci o desenho de Albert Marquet (1875-1947) através de um catálogo sobre desenhos *fauves* (Serrano & Grammont, 2002) onde descobri os seus desenhos a tinta da China com que imediatamente senti uma forte afinidade. A qualidade das linhas desses desenhos parecia indicar que teriam sido realizados com pincel oriental, facto confirmado numa carta de Marquet a Matisse (1869-1954), datada de Março de 1899, onde refere usar pincel japonês (Grammont, 2008: 24), em tudo semelhante ao chinês.

1. O Pincel e o Gesto

O desenho de Marquet é simultaneamente ofuscado pela sua pintura e pela popularidade de alguns dos seus contemporâneos, com Matisse à cabeça. No entanto, o seu contributo para o desenho figurativo a tinta da China utilizando o pincel oriental parece-me de extrema relevância por haver um número reduzido de artistas ocidentais que o utilizaram de um modo tão original e abundante. Por outro lado, é interessante perceber que uma ferramenta tão culturalmente estereotipada como o pincel oriental pode ser adoptada para o uso ocidental e produzir resultados que articulam duas culturas aparentemente irreconciliáveis.

A maioria dos desenhos a tinta da China e pincel de Marquet foram realizados sensivelmente entre os últimos anos do século XIX e a actividade *fauve* na primeira década do século XX, facto confirmado pela datação dos desenhos. Eles serviram como exercícios de síntese de figuras e das suas atitudes, assim como de situações urbanas, e tinham como objectivo disciplinar a linha do desenho (Matisse, 1972: 71), entre o tempo de estudante e o princípio da carreira profissional.

Deste corpo de trabalho é possível identificar um conjunto de desenhos que partilham algumas características comuns: exploração do tema da figura humana; o pequeno formato como plataforma portátil de desenho; o prazer pelo desenho rápido e sintético; a linha de contorno como arabesco; a exploração do manuseamento do pincel na capacidade de transição fluida entre linha e mancha; a deformação caricatural como consequência da velocidade do gesto; a total ausência de um propósito decorativo; e o carácter abstractizante da representação.

No desenho *Homme de Profil au Pantalon Gondolant* (Figura 1), o transeunte é tratado por Marquet como uma presença fugidia, apressada, cheia de uma

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Albert Marquet, *Homme de Profil au Pantalon Gondolant*, s.d. Tinta da China sobre papel, 32,5x20,5 cm. Colecção particular. Fonte: Quelque Chose de plus que la Couleur, p. 125.
Figura 2 · Albert Marquet, *Couple Dansant*, 1903. Tinta da China sobre papel, 15,5x11 cm. Colecção Museu de Belas Artes, Bordéus. Fonte: http://musba-bordeaux.opacweb.fr/fr/search-notice/detail/q5ng20c2fdb51835qx4a6kbjh9lkkcn8zyagx6qk1ecx4ld4xh
Figura 3 · Albert Marquet, *Un Homme Heureux*, 1904. Tinta da China sobre papel, 15x9 cm. Colecção Museu de Belas Artes, Bordéus. Fonte: http://musba-bordeaux.opacweb.fr/fr/search-notice/detail/6ws35h3axtb1gejnd9bhfo58hdjn67j4q1vj8i2vygm257ca

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Albert Marquet, *La Servante en Course*, s.d. Tinta da China sobre papel, 15x8,5 cm. Colecção Museu de Belas Artes, Besançon. Fonte: Quelque Chose de plus que la Couleur, p. 75.
Figura 5 · Albert Marquet, *Dandy*, s.d. Tinta da China sobre papel, 18,5x11 cm. Colecção particular. Fonte: http://www.artnet.com/artists/albert-marquet/dandy-mO-iMUblL2-Xj7fF7LQbfQ2

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

energia urbana que ele capta com uma restrição de gestos notável. A silhueta é estabelecida com cerca de doze traços que evidenciam que cada linha é desenhada com o olhar no homem que passa, para depois localizar rapidamente o início da próxima linha na folha e voltar a fixar-se na figura para desenhar. As características do pincel oriental permitem reter uma quantidade de tinta tal que possibilitam uma maior fluidez do desenho, sem necessidade de constantemente reabastecer os seus pelos, ao contrário do que acontece com aparo ou cana. É possível perceber que o pincel estava mais carregado de tinta no momento em que Marquet desenhou o tronco do corpo, e que no nariz e virilha a linha produziu um efeito involuntário em que existem brancos no seu interior, como consequência de haver menos tinta no pincel no momento em que essas zonas foram desenhadas. O desenho ocupa a totalidade da folha de papel, criando uma sensação de extrema proximidade com a figura.

A mesma estratégia de desenho através da silhueta é desenvolvida em *Couple Dansant* (Figura 2), mas neste caso aproveitando a capacidade do pincel poder produzir linhas mais grossas. A figura feminina, apesar da espessura das linhas, continua a ser uma representação configurada por uma silhueta. Mas na figura masculina o interior do corpo é preenchido pela espessura das linhas que se metamorfoseiam em manchas criando uma presença visual com densidade. É interessante que a forma vazia feminina e a forma opaca masculina, à partida conceitos de desenho antagónicos, funcionam em conjunto ao veicular um diálogo entre o diáfano do vestido e a formalidade do fato que se adivinha escuro. O desenho tem alguma respiração na folha, permitindo a sua activação ao ser definido o plano do solo pelos pés do homem e a fímbria do vestido, ao mesmo tempo que existe a construção de espaço entre nós e o par.

Marquet ensaiou a combinação de diferentes espessuras de linhas em *Un Homme Heureux* (Figura 3). Existe a delimitação da silhueta com uma linha fina e muito solta que não fecha a forma como no primeiro exemplo. Sobre este esqueleto, Marquet desenhou linhas grossas que preencheram o interior da figura deixando, no entanto, espaços em branco de respiração pontual quer da linha de silhueta quer das formas. Deste modo a figura veicula uma ideia visual de volume em movimento, uma vez que esses brancos interiores ajudam a caracterizar as diferentes partes. Como no exemplo anterior, temos a definição do plano horizontal, neste caso perspectivado, através da indicação sumária dos pés que constroem espaço por detrás da personagem.

A mancha construída como uma entidade contínua, embora com diferentes intensidades, encontramo-la em *La Servante en Course* (Figura 4). Como no exemplo anterior, o desenho é construído com a delimitação da silhueta

e algumas linhas de dintorno, nomeadamente na definição do braço e bolsa. Sobre esta plataforma, Marquet preencheu a forma do vestido aproveitando a consistência da tinta para criar diferentes negros, caracterizando o material do vestido e o seu comportamento. O branco deixado dentro da mancha permite reconhecer o braço e a bolsa e obter volume. Mais uma vez, o plano da rua é definido pelos pés que nos informam sobre o peso dos passos da empregada, ao contrário do exemplo anterior em que os passos eram leves e elegantes.

No caso de *Dandy* (Figura 5), Marquet adicionou, a uma linha de contorno fechada e manchas de enchimento, linhas de dintorno que constituem praticamente uma trama de preenchimento. Esta estratégia de definição do interior de uma forma é utilizada por ele várias vezes, com a mesma velocidade de execução e perfeitamente integrada na gramática do desenho. Apesar de esta caracterização aparentar ser mais minuciosa, uma vez que representa o padrão do tecido, Marquet evita qualquer efeito decorativo, dando apenas a indicação visual necessária e suficiente para que possamos entender perfeitamente a função visual dessas linhas.

Uma das características transversais destes desenhos de Marquet consiste na investigação gráfica sobre o registo desenhado na fronteira entre o reconhecível e o abstracto, na absoluta confiança de que apenas algumas linhas e manchas são suficientes para que sejamos capazes de reconhecer o referente. Este modo de pensar o desenho retira à marca gráfica a responsabilidade de garantir a verosimilhança do representado, dando origem a um desenho em que os seus elementos constitutivos são os protagonistas.

O interesse pela vida quotidiana, para além da disponibilidade, proporcionou uma variedade de temas de trabalho que estimularam a capacidade gráfica de Marquet. Esse movimento urbano encontrou um equivalente na movimentação desenvolta do pincel oriental sobre o papel, fomentando a exploração da plasticidade da linha e mancha.

Por último, é importante referir o carácter caricatural dos desenhos que tem origem na rapidez da mão e que evidencia o prazer na acção de os fazer. As linhas e as manchas parecem fixar um profundo divertimento do olhar e da capacidade de improvisar um léxico gráfico que propõe uma alternativa à realidade através do signo de uma presença (Serrano e Grammont, 2002:41).

2. Afinidade Oriental

A observação do desenho de Marquet levou-me a pensar na possibilidade de existir uma afinidade com a arte oriental, uma vez que os materiais são os mesmos e a estética visual parecia indicar essa hipótese.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 6 · Zhu Da, *Peixe* (detalhe), 1694. Tinta da China sobre papel, 69x27 cm. Colecção particular, China. Fonte: *Chu Ta*, 1626-1705: *Le Génie du Trait*, p. 129.
Figura 7 · Zhu Da, *Guarda-Rios sobre uma Folha de Lótus*, s.d. Tinta da China sobre papel, 31,7x27,5 cm. Colecção Sumitomo, Japão. Fonte: *Chu Ta*, 1626-1705: *Le Génie du Trait*, p. 45.
Figura 8 · Zhu Da, *Peixe*, s.d. Tinta da China sobre papel, 30x30 cm. Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/556616835175554150/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Na literatura sobre Fauvismo são referidas apenas as influências japonesas através das estampas que os artistas coleccionavam (Selz, 1996: 464; Matisse, 1972: 73), e no caso de Marquet o estudo do desenho japonês (Giry, 1981: 54). Hokusai (1760-1849) é a principal referência para o desenho a tinta da China de Marquet, o que justifica que Matisse dissesse que Marquet era o Hokusai do grupo *fauve* (Giry, 1981: 70). No entanto, ao observar a obra gráfica de Hokusai não encontro uma similitude de técnica ou do seu carácter geral com os desenhos de Marquet.

Na bibliografia consultada até ao momento não encontrei nenhuma confirmação de que Marquet estava em contacto com arte chinesa, embora exemplares de arte oriental fossem vendidos em Paris pelo menos desde meados do século XIX (Sullivan, 1967: 294; Floyd, 1996: 440). No entanto, parece-me de particular interesse reflectir na semelhança de atitude dos seus desenhos com os desenhos do artista chinês Bada Shanren (Zhu Da, Chu Ta, Tchou Ta ou Pa-Ta Shan-Jen nas grafias alternativas) (1626-1705), sobretudo nos que têm animais como tema.

A capacidade de síntese de Zhu Da é evidente no desenho do *Peixe* (Figura 6) realizado com treze marcas de pincel que exploram a capacidade deste de produzir linhas de contorno com diferentes configurações, entre a marca linear e a mancha, incluindo o aproveitamento do branco do papel dentro da linha. A folha é activada pelo movimento curvilíneo do animal, que nos informa, desse modo, do carácter líquido do espaço que o rodeia, sem a necessidade de o representar. O desenho, análogo morfologicamente ao da Figura 1, afasta-se do naturalismo e assume francamente uma presença humorística através das marcas sumárias dos olhos e do desenho da boca que parece sorrir, ignorando os lugares comuns da representação (Cheng, 1986:36).

No seu *Guarda-Rios sobre uma Folha de Lótus* (Figura 7) as linhas representam a planta numa estratégia semelhante a Marquet na figura masculina da Figura 2. Neste desenho é também notável o carácter abstractizante da planta, representada através de algumas linhas e manchas sem qualquer pretenção naturalista, a que apenas o pássaro confere significado. O espaço em branco é activado pelo desenho que toca os limites físicos da folha, remetendo-nos para uma aproximação física da cena representada.

A verosimilhança do *Peixe* (Figura 8) é definida vagamente por algumas linhas de contorno no ventre e umas manchas informes no dorso. Apenas o olho do animal torna a imagem definitivamente compreensível, como acontece na cabeça da Figura 3. É também esse olho que caricatura a imagem, característica comum a todos os animais de Bada Shanren. O espaço pictórico existe na

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

articulação entre o peixe e o nosso entendimento de que o branco que o rodeia significa água, sendo deste modo activada a superfície do papel.

Estes três exemplos do trabalho de Bada Shanren, permitem verificar características comuns com o trabalho de Marquet. As linhas de ambos são precisas e fluidas, produzem um desenho onde apenas está presente o estritamente necessário. As manchas são tratadas pelo francês como enchimento de formas, enquanto para Bada Shanren a mancha longilínea também define as formas em parceria com as linhas. As linhas e manchas de ambos têm variedade gráfica e são genericamente abstractas, ganhando significado visual apenas através do contexto do desenho e de pormenores de representação.

Todos os elementos presentes no desenho de ambos são os necessários e suficientes para garantir a eficácia do desenho, sem lugar a elementos supérfluos ou decorativos. A exploração do vazio da página é estratégia e consequência de um desenho rápido e sintético. No entanto, o branco é activado e integrado na narrativa da representação através de um posicionamento do desenho que permite construir, descrever e caracterizar o espaço pictórico.

Notas Finais

É provável que Marquet nunca tenha visto um desenho de Zhu Da. Existe, no entanto, uma afinidade e continuidade plausíveis difícil de ignorar entre o trabalho de ambos, mesmo que não comprovado por factos históricos. Os animais de Bada Shanren partilham com as figuras humanas de Marquet uma interpretação fortemente pessoal e caricatural da realidade, através de um léxico gráfico relativamente coincidente. Marquet parece ter actualizado graficamente o desenho de Zhu Da ao mesmo tempo que o ocidentalizou, apropriando-se e reinterpretando-o segundo uma sensibilidade europeia. As suas linhas são menos complexas, as manchas têm um campo de acção mais restrito e o papel europeu não permite a expansão atmosférica da tinta da China como o papel de arroz utilizado por Zhu Da. Ambos exploram o branco do papel como espaço que se constrói através da ocupação pela tinta, definindo plano horizontal, profundidade de campo e afastamento em relação ao referente. Por todas estas razões, que o trabalho de Marquet tenha ocorrido sem o conhecimento do seu predecessor é uma circunstância histórica surpreendente que me interessa aprofundar e esclarecer.

Referências

Cheng, François (1986) *Chu Ta, 1626-1705: Le Génie du Trait*. Paris: Phébus. ISBN: 2-85940-070-2

Cheng, François (2004) *Toute Beauté est Singulière, Peintres Chinois de la Voie Excentrique*. Paris: Phébus. ISBN: 2-7529-0029-5

Floyd, Phylis (1996). Japonisme. Em: Turner, Jane (ed.) *The Dictionary of Art* (volume 17). New York: Grove. ISBN: 1-884446-00-0

Giry, Marcel (1981) *Le Fauvisme, ses Origines, son Évolution*. Neuchâtel: Ides et Calendes. ISBN: 2-8258-0004-X

Grammont, Claudine (ed.) (2008) *Henri Matisse-Albert Marquet: Correspondance 1898-1947*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts. ISBN: 978-2-88453-148-1

Matisse, Henri (1972) *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.

Selz, Jean (1996). Albert Marquet. Em: Turner, Jane (ed.) *The Dictionary of Art* (volume 20). New York: Grove. ISBN: 1-884446-00-0

Serrano, Véronique e Grammont, Claudine (eds.) (2002) *Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908*. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN: 2-7118-4358-0

Sullivan, Michael (1967) *The Book of Art: Chinese and Japanese Art* (volume 9). New York: Grolier Incorporated.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Anamorphoses: projeções cíclicas, deformações geradoras: plasticidade sonora em Anamorphoses V e VII de Isabel Soveral

Anamorphoses: cyclic projections, generating deformations: sound plasticity in Isabel Soveral's Anamorphoses V and VII

JOSÉ LUÍS POSTIGA*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 janeiro 2020

*Portugal, compositor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte; Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. E-mail: luispostiga@ua.pt

Resumo: O ciclo Anamorphoses assume-se como um dos mais importantes da atividade criativa de Isabel Soveral. Nele, a compositora vai manipulando o conceito que lhe dá nome, como princípio para a transformação e desenvolvimento sonoros. Através de diferentes estratégias de análise musical, procura-se desvendar como o conceito de plasticidade é importado do domínio visual, pela sua formulação matemática, para o da organização sonora, focando-se nas variações melódicas e projeções nas obras V e VII do ciclo. Reforça-se, assim, a importação de conceitos das artes visuais no processo criativo da compositora.

Palavras chave: Anamorfose / Plasticidade / Composição Musical.

Abstract: *The Anamorphoses cycle is one of the most important of Isabel Soveral's creative activity. In it, the composer manipulates the concept that gives it name, as a principle for sound transformation and development. Through different strategies of musical analysis, we seek to unveil how plasticity, as a concept, is imported from the visual domain, by it's mathematic formulation, to that of the sound organization, focusing on the melodic variations and projections in the works V and VII of the cycle. Thus, it reinforces the importation of concepts from visual arts to the creative process of the composer.*

Keywords: *Anamorphose / Plasticity / Musical Composition.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Iniciado com Anamorphoses I, para clarinete e eletrónica, realizada em 1993, o ciclo de peças tem como elemento mais recente Anamorphoses IX, para violoncelo e orquestra, composta em 2017. Ao longo deste, Soveral vai integrando parâmetros de alteração anamórfica às seis frases melódicas escritas para a parte instrumental de Anamorphoses I. As deformações aplicadas a um ou múltiplos parâmetros musicais assumem-se como gerador de novas situações sonoras, reflexos de originais que ora se vão opondo, ora se complementado, e que Rosa (1996), sobre Anamorphoses III, para violino e eletrónica, descreve como um processo que permite uma dialética entre o original e a cópia, cuja identidade contraria, atrai, repulsa, mas que de tão opostos parecem desejar-se.

Em Anamorphoses V, para quarteto de cordas, o plano onde a projeção do material original é realizada, conduz à dimensão instrumental o elemento de quarto de tom, um conceito até então apresentado apenas na eletrónica. Tal deformação transporta a linguagem ao diálogo entre textura e melodia de contorno bem definido (MIC.PT, 2017). Ao fazê-lo, possibilita uma nova projeção no plano instrumental mais alargado, a orquestra de câmara e o violoncelo, em Anamorphoses VII. Sendo ambas as obras compostas por um elenco integralmente acústico, dá-se uma incorporação de elementos trabalhados do domínio da eletrónica de I, II e III, na prática uma nova morfose no âmbito conceptual da textura sonora.

Na busca do processo criativo, que leva pela deformação à geração de novos materiais sonoros, surge a necessidade de perceber um pouco do conceito basilar do ciclo, a anamorfose, procurando a sua origem teórica e fundamentação estética, sua funcionalidade e suas variantes. Segue-se a representação das diferentes dimensões de aplicação do conceito em Anamorphoses V e VII, procurando a demonstração da plasticidade sonora implícita na perceção dos elementos, entretanto gerados por deformação. Nesse sentido, utilizam-se estratégias de análise comparada, usando a *gestalt* na observação formal de cada elemento gerador e transformado, buscando referências processuais entre eles.

1. Da Perspetiva à definição de Anamorfose

Baltrušaitis (1976) afirma que o conceito de perspetiva é associado à restauração de um fator de realidade, a terceira dimensão de uma representação. Ao invés disso, a anamorfose projeta para fora dos seus limites as formas da sua representatividade, distorcendo-as de maneira a que só num determinado ponto seja passível de reconhecimento. Sendo uma técnica sobejamente conhecida já no século XVI, Lazzaro et al (2019: 353), apresenta o termo *anamorfose* como um

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

neologismo de um termo grego do século XVII, anamòrfo$is que pode ser traduzido como "dando nova forma a uma figura", ou "moldando-o ao contrário". Os mesmos autores definem:

> *Anamorphosis is a drawing intencionally distorted such that it can be reformed in the proper proportion when the observer stands at a given distance from the plane of the image, in a single, fixed and eccentric point* (Lazzaro et al, 2019: 353).

O nível de deformação do original está diretamente relacionado com o espelho que projeta o contrário referido pelos autores. Nesse sentido, deve-se mencionar a diferença apresentada entre a denominada anamorfose perspetiva, correspondente a uma projeção resultante da alteração dimensional numa superfície reflexiva plana, e a anamorfose catrópica, cujas projeções são resultantes de reflexos em superfícies especiais, como as cónicas, piramidais, prismas, etc. A junção de ambas as abordagens resultam num processo de deformação multidimensional, através de formas livres, que permitem projeções diferenciadas, consoante a localização do ponto de observação. (Figura 1). (Sanchéz--Reyes & Chacón: 2016).

Mas o conceito não é apenas explorado sobre o ponto de vista da representatividade visual. Se, por um lado, Baltrušaitis (1976: I) defende que na história, a anamorfose, ao distorcer a perspetiva, a ordem e representatividade de mecanismos que governam as formas da vida, era associada ao contacto com o oculto e com teorias relacionadas com a dúvida, por outro, ela era vista como:

> *'art of wonder' that exploits its manipulation of the visual field in order to excite the viewer's curiosity and insist on her dynamic contribution to the process of constructing meaning [...] an act of veiling, a deliberate attempt to conceal hidden knowledges from the uninitiated gaze* (Cheetham, 2012: 2).

A anamorfose assume assim a capacidade de gerar multi-significados a um mesmo material, revelando estruturas de subjetividade à qual alude a teoria psicoanalítica de Jacques Lacan, nomeadamente à publicação "Le stade du mirroir comme formateur de la fonction du JE", de 1949 (Cheetham, 2012: 21). Aí, "anamorphosis is indicative of a symbolic castration in the visual field, as it causes the imaginary perfection of geometric perspective to break down" (Cheetham, 2012: 28), sendo a castração entendida por Lacan como um processo organizado, através do qual as identificações imaginárias são substituídas pela função simbólica. Entende-se assim que as deformações anamórficas são geradoras de materiais entendidos como novos, visto a sua perceção visual ser adquirida de acordo com a subjetividade do seu plano de observação. A reflexão

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

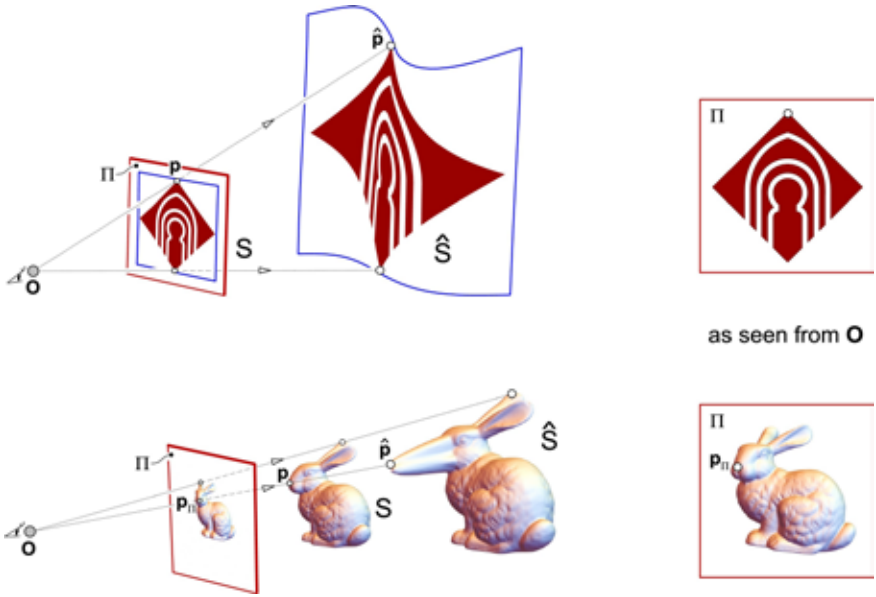


Figura 1 · Anamorfose de representação bidimensional (em cima) e tridimensional (em baixo). https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0167839616300826?via%3Dihub#baep-article-footnote-id11

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

provoca então novos entendimentos, fundados no que Lacan diz ser uma identidade assente numa ilusão, em que a coerência da unidade se atribui pela recusa do conceito de fragmentação e alienação. O espelho, elemento essencial no desenvolvimento da teoria, assume o papel central na desmistificação do objeto imaginário, na desconstrução do subjetivo e identificação da forma na sua totalidade pela validação posterior da junção de todas as partes. Assim, Lacan (2006: 570) define anamorfose como "existential divorce in which body vanishes in spatiality...artifices that instate in the very prop of perspective a hidden image, reevoking the substance that was lost there". Neste contexto, a subjetividade é considerada pelo autor como uma auto-incerteza, uma negação dada como contorno figurativo pela anamorfose, cuja instabilidade inerente suporta a sua negação de auto-retrato espelhado, referente ao conceito *Cogito* da teoria Cartesiana (Cheetham, 2012).
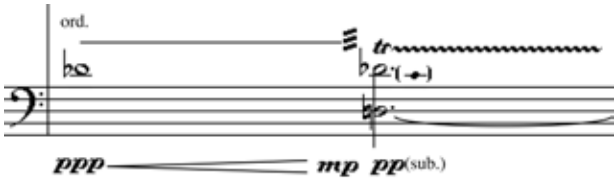
Mais do que um resultado de operações aritméticas que alteram a estrutura geométrica de uma determinada entidade, a anamorfose é vista então como uma deformação geradora de novas unidades que completam e alimentam a identidade da sua forma inicial, um princípio de subjetividade aproveitada por, entre outros, Salvador Dali, não necessariamente na técnica de projeção das formas, mas antes pelo ensejo de, através delas, atingir a profundeza do subconsciente humano.

2. Anamorphoses V e VII: do ponto à trama

Ao longo do ciclo Anamorphoses, Soveral torna claro o seu intento de colocar no plano de criação de cada obra a dialética entre o original e seus reflexos. Dada a multidimensionalidade do objeto musical, estas versões alternativas do material gerador surgem nas diferentes dimensões do discurso musical: da linearidade à verticalidade, da clareza à densidade, da métrica frásica à forma global.

Anamorphoses V propõe ao ouvinte uma primeira descodificação: textura ou algo mais? Ao iniciar sob a forma de uma massa sonora no registo sobreagudo, em harmónicos, em deslocação por glissando, a sonoridade apresenta-se como um plano textural, onde se vão sobressaindo três momentos importantes para o discurso musical: o glissando, o trémulo progressivo e o trilo. Apresentados por esta ordem no violoncelo, a abertura em harmónico sul ponticello e entrada similar quase canónica nos restantes instrumentos, promove o som de trémulo progressivo seguido de trilo (Figura 2) para o elemento de condução do diálogo, surgindo novamente neste instrumento no compasso 5 (c.5), depois no violino II, ainda no c.5 (3º tempo) e violino I no c.6.

Esta entrada é desde logo exemplificativa de um processo anamórfico, nos
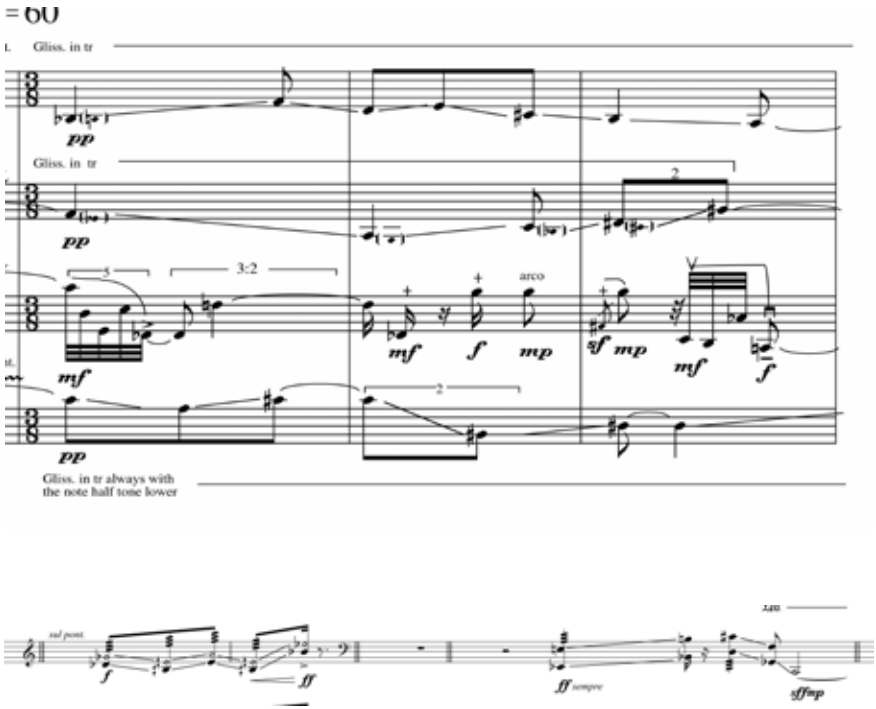




Figura 2 · Anamorphoses V – violoncelo: c.2
Figura 3 · Anamorphoses V – c. 40 a 42
Figura 4 · Anamorphoses VII – c. 12 a 15

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

domínios métricos e intervalares. No primeiro caso, a figura 2 mostra uma duração total de movimento de 7 semínimas (4 trémulo + 3 trilo), mas no violino II a duração do movimento é de 5,5 semínimas (3,5+ 2) e no violino I dura 2,5 semínimas (1,5 + 1). Trata-se assim de uma compressão horizontal e progressiva do objeto, subentendendo-se uma 'visualização' sob anamorfose perspetiva. No que diz respeito ao conteúdo intervalar, a deformação aproxima-se da abordagem catrópica, pois o intervalo que surge no trilo do violoncelo é de 11 meios-tons, alargando ainda neste instrumento (c.5) a 15, chegando a 23 no violino II (c.5). Verifica-se depois uma rotação de direccionalidade no intervalo 13 do violoncelo no c.8, e completo alargamento de âmbito de alturas na primeira vez que surge na viola, no c.8 (6º tempo), assumindo-se o Lá do violino I (c.6), ao não possuir nenhum intervalo vertical na articulação de trilo, como ponto de equilíbrio de todo o processo.

Esta sequência, enquanto gesto musical, volta a ser usado na viola (c.26 e 27) como ponto de transformação do material apresentado até então: textura criada pelos movimentos em glissando; articulação em trémulo; articulação em trilo. Este último, até então estático em termos de alturas, funde-se com o glissando na criação de um efeito sonoro descrito na partitura como *whispered* e vai revelando uma trama contrapontística de melodias expandidas temporalmente, iniciando no violino II no c. 31, passando para violoncelo e violino I no c.35, juntando-se os três no c.40 (Figura 3), para criar um dos primeiros pontos de rutura no c.48. A articulação ganha então um contorno, uma identidade melódica que se multiplica em diferentes linhas sobrepostas, projetando-se depois novamente para o domínio da textura, em virtude do desenho apresentado pela viola.

Noutra dimensão encontra-se a transformação operada ao uso da articulação trémulo. O seu surgimento progressivo sobre uma única altura ganha nova dimensão ainda na secção inicial, no c.10, ao ser aplicada ao domínio dos sons harmónicos em glissando e antecedendo a importante entrada do primeiro elemento de maior recorte melódico até então (no c.11). A sua reentrada no c.28, nos violinos, atribui-lhe nova identidade, resultado da projeção do intervalo 11, central no gesto anterior, como elemento tímbrico e ao uso de sons fundamentais. A transformação operada a este 'objeto' assume maior relevância em Anamorphoses VII, com grande relevância no papel do violoncelo solo, como acontece nos c.12 a 15 (Figura 4).

Este recurso assume ainda nova transformação nesta obra, dadas as suas características percussivas. Trata-se de uma perda de identidade em termos de altura, que ocorre quer nas cordas como nos sopros, com recurso ao *legno* contra as cordas, ou nos sopros sem vibração. São disso exemplo as passagens dos

c.32, 39 e 41, funcionando plasticamente como a sombra do elemento original executado pelo violoncelo solo, ora ressoando (c.39) ora dando a articulação ao solista (c.41).

3. Anamorphoses V e VII: linhas e recortes

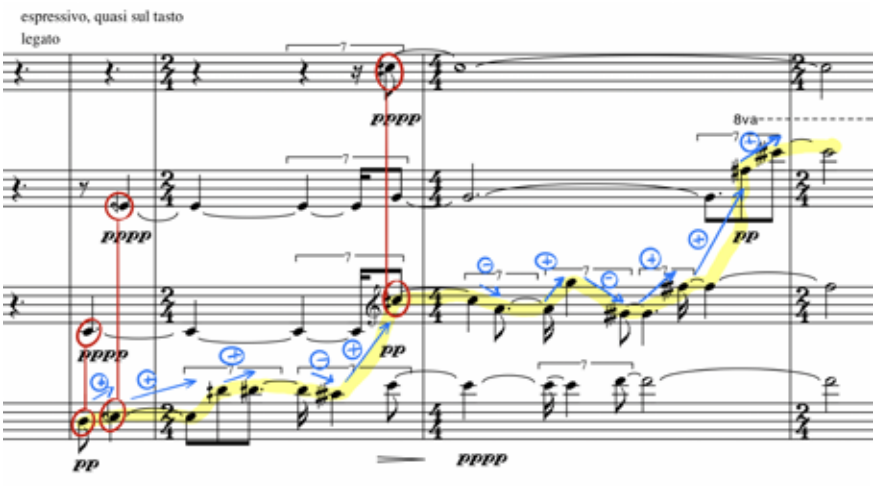
Sobre o c.22 da partitura de Anamorphoses V, Soveral escreve *expressivo*, indicação que reforça ao longo da obra em diversas passagens onde a linearidade sobressai no todo. Esse momento conclui a primeira secção da peça e distribui pelos quatro instrumentos um dos elementos melódicos mais importantes da mesma (Figura 5).

Com efeito, o elemento apresentado na figura 5 é um dos reflexos de um gesto melódico, cuja apresentação surge pela primeira vez no c.11, num movimento de oscilação rítmica, que condensa informação no centro e alarga nos extremos, aproximando-se 'visualmente' de uma anamorfose gerada por uma alteração côncava da superfície (Figura 6). A linha melódica apresentada aqui é refletida: no c.13, no violino I, desta feita apenas em accelerando rítmico; no c.15, na viola, em andamento mais lento e assumindo um papel melódico; no mesmo c.15, alargado ritmicamente à melodia representada na figura 5, e, antecedendo essa projeção, apresentada multi-instrumentalmente entre o violoncelo (c.15 e 16), violino II (c.16 e 17) e violino I (c.18).

Das diferentes projeções que o gesto possui, mantém-se inicialmente como um movimento único e completo, sofrendo deformações ao nível do alargamento ou encurtamento do intervalo que separa cada altura, respeitando nesta fase a direccionalidade do mesmo. No quadro 1 verifica-se o seu comportamento do ponto de vista intervalar, realçando-se a variação para o quarto de tom concretizada no movimento multi-instrumental referido no c.15. A variação da primeira para a segunda projeção do movimento indica uma variação regular de um meio tom, ascendente ou descendente, mantendo alturas idênticas de duas em duas notas, até à 9ª, sugerindo um plano regular de projeção anamórfica. Nas seguintes, a dinâmica de variação intervalar é maior, com alargamento no movimento ascendente inicial do c.15 da viola (intervalo 15), enquanto a entrada do violoncelo reduz a meio o intervalo inicial do gesto apresentado no c.11.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



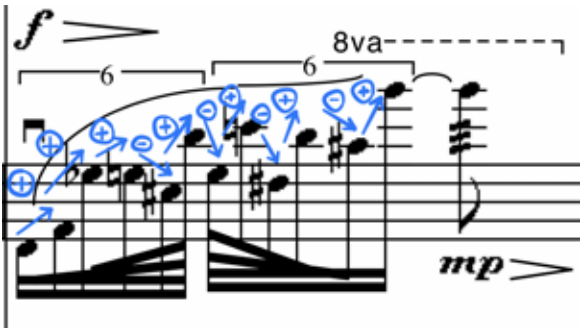


Figura 5 · Anamorphoses V – c.22
Figura 6 · Anamorphoses V – violino II: c.11

Quadro 1 · Análise comparativa ao conteúdo intervalar

	classe intervalar											
c.11	3	10	1	-3	10	-7	8	-9	8	11	9	
c.13	4	9	2	-4	9	-6	7	-8	7	10	8	-8
c.15	7	4	4	-7	6	-7	11	-3	11			
c.15	1,5	11	0,5	-1,5	10,5	-3	10	-10,5	9,5			

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Da difração criada no c.15, e mais tarde afirmada no c.22, com a condução melódica a ser estratificada pelo elenco instrumental, resulta a projeção de novas situações melódicas que são afirmadas como novas identidades. É disso exemplo o c.31 de Anamorphoses VII. O desenho melódico do violoncelo solo e o do violoncelo orquestral correspondem na íntegra aos do violoncelo e viola no c.15 de Anamorphoses V (Figura 7). Contudo, quer a articulação como a dinâmica empregue nestes instrumentos, como a orquestração usada, conduzem à identificação de ambas como novas projeções, cujos processos criativos resultarão noutras situações de enorme expressividade e lirismo da obra orquestral (é disso exemplo a passagem do c. 45 ao 53).

As reflexões criadas pelo espelhamento anamórfico dos diferentes materiais da obra criam estratificações que se multiplicam noutras tantas projeções. O processo reflexivo acontece quer no domínio do intervalo como da própria frase, ou até secção de música. No c.72, de Anamorphoses VII, por exemplo, o violoncelo solo apresenta sozinho uma frase globalmente descendente, *sul tasto e legato* que corresponde ao retrógrado gestual da melodia referida nos exemplos anteriores. Por outro lado, a reflexão cria também o próprio gesto, como é o caso do c.57 no violino II, enquanto a deformação altera a ordem de surgimento dos seus elementos (c.54 a 56 do violino II) (figura 8).

Observando o resultado de uma anamorfose catrópica com uso de uma superfície exterior cilíndrica, constata-se que a reflexão é cíclica, isto é, a sua deformação é menor nos limites exteriores da projeção, passando por um espaço de maior afastamento do elemento que lhe dá origem. No caso de Anamorphoses VII, podemos constatar esse momento entre o c.53 e 57, onde a textura orquestral atinge o seu ponto de maior densidade, chegando à dinâmica *ffff*. Nesta secção o contraponto que se verificava dá origem à projeção do gesto do c.11, com uma direccionalidade ascendente mais acentuada e com conteúdo intervalar reduzido ao âmbito do quarto de tom, que alterna entre o violino I

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6
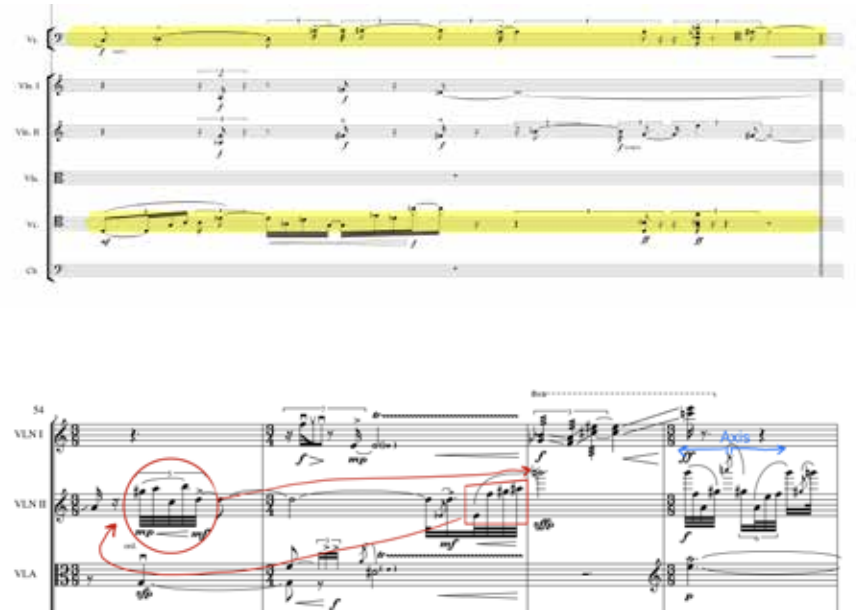


Figura 7 · Anamorphoses VII – cordas: c.31
Figura 8 · Anamorphoses V – c.54 a 57

e o violoncelo, conduzindo a uma descida homorrítmica liderada pelo violoncelo solo, num gesto retrógrado do anterior, com articulação bem marcada e acentuada, chamando ao movimento a unidade de todas as projeções até então. Nesta obra, esta é uma secção central, enquanto que em Anamorphoses V é com a mesma textura que termina, realçando-se assim a interligação entre os diferentes momentos sonoros nas suas diferentes dimensões de entendimento.

Conclusão

Isabel Soveral (2018) descreve anamorfose, de forma muito simples e sucinta, como um processo físico que acontece porque um espelho possui um corte que permite a correção da deformação do objeto que espelha. Neste processo, as diferentes reflexões espelhadas, enquanto não encontram o corte que as corrige vão-se assumindo como verdadeiros opostos, que se moldam noutras projeções e, na busca da sua identidade, criam uma dialética com o objeto refletido. A análise feita a Anamorphoses V e VII, expõem esse diálogo entre a textura e o gesto, comparando o tratamento dado a diferentes projeções do mesmo material a conceitos de plasticidade, sujeitados a deformações que originam novos objetos: por um lado, o processo que conduz micro-elementos à definição de macro-estruturas – no caso da articulação à secção formal; por outro, o recorte do gesto melódico, a sua estruturação e deformação – a geração de novos materiais pela alteração gradual de parâmetros já existentes.

A multidimensionalidade de aplicação do processo permite seguir procedimentos semelhantes e contrastantes em duas obras geneticamente próximas mas musicalmente distintas, constatando a estratificação do objeto em diferentes projeções, que são soprepostos, sucedidos, interrompidos, intercalados, afastados, fundidos. No meio desta trama, é o conteúdo expressivo de cada elemento que conduz o processo criativo.

Sendo parte de um ciclo, a abordagem feita pela compositora ao conceito de que lhe dá nome é de per si cíclico: não no sentido de um fim que corresponda ao retorno a um ponto de partida, mas antes da capacidade do processo anamórfico concretizado permitir a reorganização sucessiva de novas ideias, novos gestos, novas secções.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Rosa, António Chagas (1996) *Para uma audição de "Anamorphoses III" de Isabel Soveral*. Lisboa: Musicoteca.

MIC.PT (2017) "Isabel Soveral" *Dossiers. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI – nº15*. Lisboa: Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa.

Baltrušaitis, Jurgis (1976) *Anamorphic art*. Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd.

Lazzaro, Paolo di, Murra, Daniele & Vitelli, Pietro (2019) "The interdisciplinar nature of anamorphic images in a journey through art, history and geometry" *Journal of Mathematics and the Arts*, 13:4, 353-368. DOI: 10.1080/17513472.2018.1506627.

Sanchéz-Reyes, Javier & Chacón, Jesús M. (2016) "Anamorphic Free-Form Deformation" *Computer Aided Geometric Design* 46 (2016) 30-42. http://dx.doi.org/10.1016/j.cagd.2016.06.002.

Cheetham, April (2012) *A veiling of identity: Anamorphosis as double vision in contemporary art practice*. Doctoral thesis, Liverpool John Moores University. Disponível URL: http://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/6127.

Lacan, Jacques (2006) *Écrits*. New York: W.W. Norton & Company.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El Paisaje alegórico en Amaya González Reyes, el proceso creativo a través de la acumulación y lo cotidiano

The allegorical landscape in Amaya González Reyes, the creative process through accumulation and everyday life

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista.

AFILIAÇÃO: artista independente. E-mail: jmvidalv@yahoo.e

Resumen: Este artículo presenta un recorrido por la obra de la artista Amaya González Reyes, deteniéndonos en aquellas piezas que nos resultan más significativas para abordar las cuestiones del paisaje alegórico, abordando cómo los recursos empleados para ello son parte de la actividad cotidiana de la artista, actos repetitivos, conscientes e inconscientes son requeridos para materializar su practica artística, haciendo hincapié en su uso de la acumulación.

Palabras clave: acumulación / paisaje / Amaya González Reyes.

Abstract: *This article presents a tour of the work of the artist Amaya González Reyes, stopping at those pieces that are most significant for us to address the allegorical landscape issues, addressing how the resources used for it are part of the daily activity of the artist, acts Repetitive, conscious and unconscious are required to materialize your artistic practice, emphasizing your use of accumulation.*

Keywords: *accumulation / landscape / Amaya González Reyes.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Para el presente artículo me he acercado al proceso creativo del artista Amaya González Reyes (Sanxenxo, 1979) para, mediante algunas de sus obras, realizar un acercamiento a su modo de hacer a través de lo cotidiano.

Amaya González Reyes es una artista gallega que realizó estudios de Bellas Artes en la Facultad de Pontevedra, donde continuó cursando un programa de doctorado y comenzar su carrera como investigadora. Actualmente, desarrolla su labor investigadora en las artes escénicas, pues sus intereses son amplios e indefinidos, como su obra, en la que podemos encontrar piezas de, casi, cualquier disciplina artística.

He seleccionado obras en las que Amaya utiliza el recurso de la acumulación y a través de él construye piezas en las que se desvelan paisajes con un contenido alegórico, pues me ha resultado llamativo este curioso método de trabajo. Veremos pues cómo, a través de obras muy diferentes, la artista recurre a la acumulación como punto de partida para su trabajo.

1. *Alegoría y Transportador de sueño e ilusiones*

La primera obra que vamos a nombrar para trabajar en relación al trabajo de Amaya González Reyes es una performance, que tiene por título *Alegoría*. Esta obra fue presentada por la artista en las X Jornadas de Performance Chámalle X, en el año 2013, en Pontevedra. En el programa se citaba a los asistentes a una hora y en un lugar concreto. Tomando como escenario la calle Michelena, a la hora citada y bajo la puntualidad del reloj de la torre de la iglesia de La Peregrina, llegó Amaya vestida de riguroso negro, portando una carreta de aspecto envejecido y herrumbroso estado, que contrastaba con el deslumbrante brillo dorado que emanaba de una gran cantidad de objetos variados que transportaba en la carreta; al acercarse, despertaba la atención y el interés de las personas que se cruzaba, desconcertados por la escena, algunos más curiosos la siguieron con cierto recelo, pues aquello que parecía perturbador al mismo tiempo era deslumbrante y seductor. Al llegar a la plaza se detuvo y descansó la carreta, al mismo tiempo que los asistentes se acercaban, Amaya fijó su atención en los objetos que portaba para poco a poco recoger alguno tras otro y mirarlos con interés para interactuar con ellos (un monedero, cadenas, polvo dorado, una bola de adorno navideño de gran tamaño, una pinza del pelo, una pieza de una gramola, etc...)

Para esta performance Amaya reutiliza una pieza suya, una escultura que ya había expuesto con anterioridad. La carreta oxidada que contiene y porta una gran cantidad de objetos variados, todos de color dorado, es una antigua pieza

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Amaya González Reyes, Fotografía de la acción *Alegoría* 2013. Cortesía de la artista.

titulada *Transportador de sueños y desgracias,* que en *Alegoría* saca a la calle, a la plaza, para mostrar toda esa cantidad de tesoros acumulados durante años.

> *Más aún que la casa, la ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intricado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. Sin duda el artefacto humano más complejo y significativo, la ciudad controla y atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Las ciudades son excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social.* (Pallasmaa 2016:47)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Ella interactúa con objetos que han sido recopilados y guardados durante años, para ahora lucirlos con elegancia ante la cuidad, sin dosificación; los tesoros reunidos son parte de su ser, la complementan y definen su carácter, es un ser social que saca a la calle la obsesión en exceso de reunir alhajas, un hábito que comenzó por reconocimiento social dentro de una cultura de consumo y se convierte en un trastorno.

Uno de los objetos que sacó de la carretilla para interactuar con él fue una esfera dorada de superficie pulida en la que se reflejaba todo el escenario, Amaya era el centro de las miradas y al mismo tiempo tenía en sus manos la imagen del contexto y podía jugar con ello, todo condensado en una escala que la engrandecía. *En una palabra,* "la imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja en una gota de agua". *(Tarkovski, 2008: 134 y135)*

Tras depositar la bola continuó sacando elementos variados y fue haciendo una minuciosa selección modificando al mismo tiempo su aspecto. Comenzó a colocarse alguno de ellos: cadenas que colgó del cuello como collares, una bocina de gramófono como sombrero, pegatinas doradas que adhirió a su rostro para, poco a poco y junto con una pinza en forma de pico, hacerse un antifaz que enmascara su auténtica personalidad, transformándose, asumiendo su rol construido dentro de una sociedad que ahora la observa y la juzga. Tras haber cambiado su apariencia sustancialmente Amaya cesa su acicalamiento, se agarra a la carretilla y cuando parece que se dispone a tomar el camino de ida, vuelca rápida e inesperadamente el contenido de la carretilla, creando un gran estruendo con la caída de las múltiples cosas. El contenido queda esparcido y ella abandona el lugar. La reacción de la mayoría de los que estaban allí presentes e incluso de los que transitaban la calle, fue abalanzarse sobre los restos, para conseguir alguna de esas cosas doradas a la que la artista había renunciado.

Lo singular de ver a una mujer elegante trasportando una gran cantidad y variedad de objetos dorados despertó la atención y curiosidad de las personas que por allí pasaron, se sintieron atraídas y a medida que transcurría la acción la empatía y el deseo se hacía palpable, para acabar despertando en los presentes el sentimiento de codicia por aquello que veían, confirmando que, tal y como enunciaba Aníbal Lecter en *El silencio de los Corderos*: "*Codiciamos lo que vemos, Clarice*".

> *Ella diseña un espacio lúdico a su propia escala, toma las medidas de lo que tiene delante y acciona la estética de una metodología. ¿Qué se puede hacer con...?. Sería, podría... expresarse en subjuntivo o condicional o hipotético. ¿Y si hago esto...? ¿lo otro...? Propositiva y expansiva, entrópica y retroalimentada, acumula conceptos, gestos, objetos, a veces cree que el síndrome de Diógenes va pisándole los talones y otras veces limpia tanto la página que se le queda en blanco. Cualquier cosa que dure*

demasiado la obstina y si se aburre piensa algo para hacer con el aburrimiento. Pasar las hojas de una libreta, llamar a las cosas por su nombre, clasificar alfabéticamente los verbos, coleccionar coleccionistas, empaquetar regalos vacíos o empapelar la ciudad, las farolas y los tablones de anuncios con necesidades imposibles de cubrir. Reunir piezas inservibles para mecanismos poéticos, perderse en un buzón lleno de correo comercial o en las estanterías de souvenires importados de China y en un arrebato de austeridad entusiasmarse con el mailart. (Diaz, 2008)

2. *Yo gasto*

Yo gasto es una acumulación, fruto casual de otra acumulación anterior. El origen está en el hecho de guardar los tickets de gastos que la artista había hecho, si bien la causa de tener que guardar un ticket es que te digan en un establecimiento "para devoluciones o cambios guarde el ticket", o "la garantía es el ticket de compra", guardar la totalidad de los tickets no es necesario, pero en caso de hacerlo sabes cual es la cuantía de los gastos que has tenido en un momento determinado.

Coincidiendo con el período de la beca Montehemoso en el que Amaya estaba trabajando en el proyecto *Quiero ser un poco como On Kawara*, (2007-2008), y teniendo como referente la rigurosa rutina de On Kawara, y además el hecho de tener que justificar los gastos generados durante el período de beca, la acumulación de tickets se convirtió en una prioridad. Unos meses más tarde el volumen de gastos se trasladó a reproducciones ampliadas hechas a mano, sobre lienzo, de los tickets guardados, un total de 719, que se vendieron al precio que figuraba en el ticket reproducido. De este modo se vuelve a representar el gasto ocasionado anteriormente por el mismo importe, pero esta vez la mercancía es metafórica, como un fetiche que posibilita la experiencia ya vivida y recuperada por otro.

3. *En efectivo* (2006)

En efectivo fue una exposición realizada por la artista con el dinero como tema vertebral. Las piezas tenían diferentes técnicas y soportes, destacando la fotografía y el vídeo como las que mayor relevancia adquirían.

El dinero en esta exposición se ha banalizado de tal modo que en las imágenes aparecían monedas y billetes pero lo realmente destacado no era el valor del dinero mostrado, sino la plasticidad que un material tan frívolo puede alcanzar. El dinero de por sí reúne unas cualidades estéticas exquisitas, en un pequeño pedazo de papel o metal se condensa un cuantía de información bastante abrumadora, fruto de la experiencia de un minucioso oficio que diseña un producto en masa, un producto con alta demanda, capaz de lo incapaz, desde las más generosas de las bondades hasta la más superlativa de las desgracias, tal vez por ello maldito.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Amaya González Reyes, Yo gasto, Dibujo a grafito sobre lienzo, plástico. 2008. Cortesía de la artista.
Figura 3 · Amaya González Reyes, Yo gasto, Vista de la instalación en ARCO. 2009. Madrid. Cortesía de la artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Poética polimorfa del dinero. Obsérvese que podríamos hablar incluso de un cierto tipo de arte religioso. En la medida en que el dinero ha venido a sustituir a las religiones ancestrales, por lo menos en la sociedad abiertamente mercantil de Occidente. Pero hablar de él supone todavía una profanación, acaso una infamia, al menos en lo que aún hoy en día se entiende como la dimensión sublime y kantiana (desinteresada) de la obra de arte moderna. Por tanto: aquí está la única transgresión posible. Mostrar la usura como el valor más secreto y preciado que sostiene el circuito social. Este discurso es sin duda la base de la transgresión mayor, la que pone en su contra a todo el mundo: los cristianos, los marxistas, los freudianos, el hombre bienintencionado de la calle. Pues qué duda cabe que para todos ellos el dinero sigue siendo un material condenado, en el mejor de los casos un fetiche, en el peor: sublimación de lo excrementicio.¿No hay una fábula sobre la venta y la adquisición de Dios gracias a una moneda?* (Samaniego, 2006:17 y18)

Sin título (Paisaje) es la fotografía que hemos seleccionado, entre las que formaron parte de la exposición, en la que quizá de forma más evidente se puede hablar de la creación de un paisaje a través de la acumulación. La acumulación, en este caso, abandona las connotaciones del objeto retratado para hablar de profundidad, de luz y cromática, de apilamiento y estrato, de superficie y forma. Hay que fijarse en los cantos de los billetes para reconocer lo que son, pues en una primera vista vemos estratos, capas, en las que el color y la forma nos trasladan hacia otra realidad.

4. *No hay nada tan importante*

No hay nada tan importante es el título de la exposición que Amaya realizó en el MAS de Santander, en ella estaba definido el estado de uno de los momentos más importantes que le había tocado vivir hasta la fecha, el nacimiento de su hija. En el centro de la sala una acumulación de cajas cerradas de embalajes guardan todas las obras que había realizado hasta el nacimiento de su hija y que aún tenía en su haber, presentes e inexcusables como esa parte genética de la identidad. En todo el perímetro una dilatada serie de retratos de su hija, realizados en la intimidad, a oscuras, sin ver, con la única orientación del sentir, del ser uno.

No hay nada tan importante es un punto de inflexión en el camino, que coincide con una breve pausa de descanso, para alzar la mirada y comprobar que los pasos dados permanecen firmes y seguros, mientras vemos al futuro con la certeza de seguir en el camino afortunado.

> *Colecho (2015-2016) es una serie de dibujos que surge como un trabajo de campo a partir de pequeñas libretas de apuntes. Vida y arte cohabitan como una solución metodológica operativa, pero también como consecuencia de un instinto que se alimenta de obsesión y ternura. En estas piezas la mirada se vuelve háptica, deseosa de alcanzar el corazón vivo de las cosas, de perseguir su esencia. Su escritura se vuelve tacto en un sentido deleuziano, estableciendo una nueva categoría: el dibujo-caricia.* (Covelo, 2016)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Amaya González Reyes, Sin título (paisaje), 2006. Colección MICA. Vigo. Cortesía de la artista.
Figura 5 · Amaya González Reyes, *No hay nada tan importante*, 2016. MAS. Santander. Cortesía de la artista.

Figura 6 · Amaya González Reyes, *Colecho*, 2016. MAS. Santander. Cortesía de la artista

Conclusiones

Tras esta pequeña revisión de algunas de sus obras hemos podido advertir que la artista recurre a la cumulación como mecanismo de producción, como germen o como modo de existencia. Su gesto acumulativo está presente en varios niveles, por un lado, nos encontramos con su acumulación de objetos y de acciones en la performance, por otro, en la rutina de gasto, y en el modo de presentarnos sus tickets, también en su juego con el dinero, como si de elementos modulares se tratase, y en su memoria a través de toda su obra almacenada, enfrentada en la sala de exposiciones con los dibujos que cada noche hace, de forma casi obsesiva, mientras mira a su bebé dormir. Se trata de acumulaciones vitales, pasionales, pero también espaciales y rítmicas.

Referencias

Covelo, María (2016) "Cómo voy a mirar (al dibujo) teniéndote a mi lado". Catálogo de la exposición *No hay nada tan importante*. Museo MAS. Santander.

Díaz, Vanesa (2008). "Ensayo sobre lo impredecible. Por arte de Amaya." Visto en www.amayagonzalezreyes.com/wp-content/uploads/5-POR-ARTE-DE-AMAYA.pdf [Consul: 2020-01-03]

Pallasmaa, Juhani (2016) *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, ISBN: 978-84-252-2923-7

Samaniego, Alberto R. de (2006). *En efectivo*. Fundación Laxeiro.Vigo.ISBN: 978-84-933756-5-2

Tarkovski, Andrei (2008). *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid. ISBN: 978-84-321-2791-5

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Um olhar sobre mundo de Jia Zhang-Ke sob a ótica de Walter Salles

A look at Jia Zhang-Ke's world from the perspective of Walter Salles

JOSÉ UMBELINO BRASIL*

Artigo submetido em 20 dezembro 2019 e aprovado a 20 de janeiro de 2020

*Brasil, documentarista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação. E-mail: umbelino@ufba.br

Resumo: Em "Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang", realizado em 2014, Walter Salles penetrou num universo peculiar de propriedade estética única, e por sua vez reforçou de maneira sutil como olhares se compõem e recompõem na atmosfera cinematográfica
Palavras chave: Walter Salles / Jia Zhang-Ke / Documentário / Poesia / Vida / Memória.

Abstract: *Jia Zhang-Ke, Fenyang's Man ", conducted in 2014, Walter Salles has entered a peculiar universe of unique aesthetic property, and in turn subtly reinforced how looks compose and recompose themselves in the cinematic atmosphere.*
Keywords: *Walter Salles / Jia Zhang-Ke / Documentary / Poetry / Life / Memory.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução — A viagem ao Jardim Chinês

Um olhar pode ser regido no sentido da aspereza contida na feição contraída de quem observa e, ao mesmo tempo, dissolve-se dessa suposta crueza se tornado terno, aconchegante, tomando para si a feição meiga exposta pelo outro observado, aquele que não é seu semelhante e parece oposto. Embora, os opostos se atraem e se traem. Nesse sentido, o olhar de Walter Salles, realizador brasileiro, vai de encontro ao olhar do cineasta chinês Jia Zhang-Ke. São homens que empunham suas câmeras criando um cinema, tanto na forma ficcional, quanto no modelo documental. Jia Zhang-Ke molda uma China, que ultrapassou do cajado comunista de Mao Tsé Tung ao xadrez socialista/capitalista de Deng Xiaoping, retratando-a dos meados do século XX ao início do conturbado século XXI, esfacelando com a sua câmera uma sociedade que usa da bigorna do capital para sufocar os resquícios do socialismo. Walter Salles, por sua vez, expôs o seu olhar num país despedaçado, o Brasil. Adentrou numa terra estrangeira na velocidade de uma motocicleta guevarista, atropelando os valores retrógados do capitalismo arcaico e devastador enraizado não somente em seu país, ícone terceiro mundista, mas por toda a América Latina.

1. A porta do jardim chinês

Walter Salles refletiu, de forma delicada e sútil, sobre a maneira de como olhar para dissecar e penetrar num universo tão particular, e próprio, do seu admirado cineasta chinês Jia Zhang-Ke, afirmando: "Como falar de um cineasta que me é tão fundamental? Talvez relatando a experiência que tive vendo aqueles filmes de Jia que voltam incessantemente à memória" (Salles, 2014:45). O percurso escolhido por Salles é genealógico, segue os traços da vida e da personalidade de Jia: cores, sons e formas são indicados pela bússola dos seus filmes, configurando-se num trajeto sinuoso, cujo deslocamento requer de quem nele navega a habilidade de se locomover em espaços desconhecidos. Nesse campo, Walter Salles tem a destreza cinematográfica acumulada, muito antes, nos seus filmes plasmados em outros territórios: "*Terra Estrangeira*" (Portugal, 1996), "*Diários de Motocicleta*" (América Latina, 2004), "*Água Negra*" (EUA, 2005), "*Paris, je t'aime* (França, 2006), "*On The Rood* (EUA, 2012).

Em "*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*", a câmera conduzida por Salles estabelece uma cumplicidade à de Jia compartilhando no sentido metalinguístico de um cinema de desejo único, o da natureza errante dos seus personagens. Tanto nos filmes realizados por Walter Salles, a exemplo de *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicleta*, quantos nos elaborados por Jia, a característica vagante torna-se um traço comum. Cecília Mello aponta o percurso dos personagens elaborados por Jia:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Walter Salles e Jia Zhang-Ke. Fonte: Divulgação do filme.

> *"Seus filmes apresentam figuras que vagam pelo espaço urbano, a exemplo, do anti-herói Xiao Wu em suas andanças por Fenyang; os artistas da trupe itinerante em Plataforma; migrantes da chamada 'geração flutuante' chinesa, vistos em O Mundo. Em busca da vida e Um toque de pecado; bem como aqueles movidos por um desejo frustrado de mudança, como os jovens de Datong em Prazeres desconhecidos"* (Mello, 2004: 300).

É evidente que se tratam de cinemas que são antagônicos no rígido sentido estético – o brasileiro e o chinês – mas, também, são opostos complementares, ou seja, são cinemas cuja prioridade é a de ter como alimento aspectos essenciais da vida humana, vistos num sentido poético do deslocamento da viagem, do estado permanente de se viver em trânsito, das incertezas de encontrar um destino ou, por fim, do elemento humano somente localizar-se, apenas, nos destroços do acúmulo insano dos restos do capitalismo, no qual os seus personagens, geridos na forma fílmica, são condenados a viver e morrer na e da síndrome da natureza errante: um estado crônico do mundo moderno.

Reforçando o estado de causas próprias da construção do seu cinema, que vive em permanente processo de ebulição, Jia Zhang-Ke traçou um paralelo entre a tradição poética chinesa e a sua forma de cinema: "No passado, os poetas chineses tinham o hábito de compor poemas na estrada. Do mesmo modo, eu também amo viajar, ir a pequenas cidades ou vilarejos desconhecidos" (Mello, 2014:299). Por sua vez, Salles comentando que quando Jia se propõe a compor sequências, as quais se tornam memoráveis ao espectador e, enquanto admirador dos filmes do cineasta chinês, reflete que essas imagens se fixam definitivamente na mente de quem se predispõe a viajar num mundo coreografado, asseverando:

> *"Se isso é possível é pela coexistência de aparentes contrários: o cinema de Jia Zhange-Ke é, ao mesmo tempo, de uma extrema inventividade e descrição. É essa posição do diretor que permite sequências de uma ordem poética raramente igualada (...) A ação do tempo na vida dos personagens é muitas vezes silenciosa. Em outros momentos, é brutal"* (Salles, 2014: 47).

Walter Salles e Jia Zhang-Ke ao que tudo indica partilham das mesmas proposições de elaborar uma poética que não perde a sua densidade lírica, mesmo que o lirismo poético seja a custa de uma brutalidade feita de forma estúpida na transformação dos seus espaços cênicos, mas que são reprocessadas nos seus filmes de maneira antagônica, pois seus trabalhos carregam nas composições evidentes traços de ternura refletidos nos closes dos seus personagens. Lembrando que ambos ocupam territórios devastados pelo acentuado modelo da capitalização contemporânea, aspecto universal de uma geopolítica predatória colocada em prática nos dois países de proporções gigantescas. Embora distintos em suas culturas, Brasil e China, se assemelham irmanados na destruição dos seus aglomerados urbanos, enaltecendo, segundo a trilha poética de Caetano Veloso, composta na canção Sampa, "a grana que ergue e destrói coisas belas" (Veloso, 1978).

1.1 O passeio no jardim chinês

O primeiro passo a se destacar em "*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*" é o ato da direção, ou seja, da condução do filme. Quem dirige? Quem é o autor do filme? Salles coloca Jia no volante de um autocarro sugerindo que ele aponte e indique o rumo a ser trilhado, pondo em xeque-mate o conceito de cinema de autor. Nesse sentido, o espectador é induzido numa bifurcação, uma via de mão dupla na qual trafegam no mesmo tempo e espaço dois processos de construção; o proposto por Walter Salles e o que já havia sido elaborado por Jia Zhang-Ke através dos seus filmes elaborados ao longo do final do século XX e início da primeira década do XXI .

A narrativa do filme "*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*" segue carregada dessa intensa subjetividade, Salles enxerga através do olhar de Jia e expõe os traços mais significativos da existência da sua vida e dos seus filmes, enfatizando a memória que armazenou e codificou nas cenas construídas por Jia:

> *"Não há filmes de Zhang-Ke que não tenha me transportado para territórios que eu desconhecia. Assim como não há filmes de Jia que não reverberem muitos anos depois da primeira projeção ou sobrevivam a uma releitura. Se um filme começa quando a luz do cinema se acende, como sugere Amos Gitai, então os filmes de Jia são aqueles que, para mim, nunca terminam"* (Salles, 2014:45).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

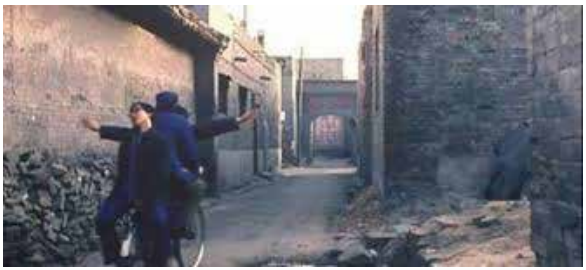






Figura 2 · Cena do filme Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme
Figura 3 · Cena do filme Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.
Figura 4 · Cena de Jia Zang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Os dois diretores compartilham com afeto e paixão de uma densidade documental que descreve minuciosamente os percursos de um passado que se faz presente, já que Salles opta por caminhar ao lado de Jia por espaços urbanos desmoronados de maneira avassaladora. O núcleo narrativo do filme é o de andar por lugares sobre os quais Jia filmou e registrá-los refletindo sobre eles. Numa das cenas tocante, vemos um palco de um teatro público, agora abandonado, que serviu de cenário no filme *Plataforma* (Jia Zhang-Ke, 2000). Jia se posiciona na frente do que lhe fora outrora cenário. Podemos assegurar nessa cena o que se denomina de dramaturgia natural, ou seja, quando a encenação dramática no documentário é caraterizada pelo próprio personagem, processo subjetivo contido no filme documental desde o momento da adoção do som direto – gravação simultânea do som e imagem – que permitiu aos retratados se expressarem, também, por sua própria voz e que essa expressão aparecesse integrada e mutuamente comentada, o som criticando a imagem e vice-versa.

Dessa maneira, o efeito da cena transcorrida no palco teatral quase totalmente destruído transborda no momento em que são projetadas as imagens criadas, anteriormente, por Jia, evidenciando ao espectador, através da montagem simultânea, o contraste entre o mesmo espaço: o que já fora e o que restou. Walter Salles enfatiza o método dramático de Jia Zhang-Ke:

> *"O que mais me surpreendeu de início em Plataforma foi a maneira como Jia Zhang-Ke trata cada um dos seus personagens com um misto de pudor e afeto, e também sem nenhum sentimentalismo – algo que se torna cada vez mais incomum no cinema. Sente-se o quanto a matéria filmada lhe é próxima: cada situação parece vivida, ter uma alta espessura dramática, e muitas vezes nos leva para caminhos inesperados. Os momentos de silêncios são plenos e expressivos. Estamos em face a evidência, o surgimento de um grande cineasta"* (Salles, 2014:46).

Observamos, nós espectadores, um Jia Zhang-Ke, ator de si mesmo, contido e silencioso da mesma forma dramática exigida por ele aos seus atores/personagens. A sua face será sempre contida, dando a impressão da não-existência de sinais de emoção, a qual só é revelada na intensidade vocal nas cenas em que descreve a história da família e, particularmente, a do pai, figura ímpar na sua formação de vida e na adoção da profissão de fé: o cinema. A família fora atingida pela Grande Revolução Cultural Proletária posta em prática pelo líder Mao Tsé-Tung entre os anos de 1966-1976. O pai de Jia Zhang-Ke, educador e intelectual, foi vítima da perseguição executada pela Guarda Vermelha e enviado a um campo de reeducação.

A respeito do *Plataforma* o pai de Jia após uma projeção privada falou para o filho, depois de passar uma noite em silêncio: "se este seu filme tivesse sido

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

realizado durante a Revolução Cultural você estaria preso". Jia não foi detido pelo regime chinês, mas é evidente que a censura e a repressão, hoje, impostas pelo estado repercutem na sua trajetória de vida, acrescentada a ausência da liberdade de expressão, são traços reproduzidos, constantemente, nas suas películas. Jia exprime a sua reflexão do árduo contexto político que transformou bruscamente a sua vida e das pessoas:

> *"A Revolução Cultural terminou no ano anterior à minha entrada na escola primária. Assim que um movimento termina outro é criado. Os adultos ficaram ocupados então em reprimir os distúrbios revolucionários em suas unidades de trabalho. (...) Naquela época, acho que nas ruas só havia jovens, nós, as crianças e os jovens desempregados de uns vinte anos, que vinham dos assentamentos camponeses florestais. Flanávamos para passar o tempo. Naquele momento, com exceção do cinema, não podíamos ir a lugar nenhum"* (Zhang-Ke, 2014:183).

A memória fere a sensibilidade de Jia Zhang-Ke da mesma forma que o seu ato artístico se esbarra na censura estatal. Numa conversa com os seus pares – fotógrafo e produtor - em determinada cena, quase ao final do documentário, Jia ao receber a notícia de que o seu filme *Um toque de pecado* (Jia Zhang-Ke, 2013), inspirado em fatos reais que explora o custo humano da ascensão econômica da China havia sido censurado, reage demonstrando cansaço e desilusão para continuar filmando. Trata-se de um momento aonde angústia e a incerteza atingem frontalmente o criador. Somos levados a uma situação de extrema realidade, incomum num documentário, Jia parece se desmoronar como as paredes da antiga casa em que habitava quando jovem, postas ao chão para dar vez às novas configurações do reordenamento urbano. Também, nos comovem as cenas do seu reencontro com os familiares e amigos, Jia não é mais o mesmo menino cuja imagem ficará armazenada na lembrança dos que ficaram para sempre, para atrás, eternamente na Fenyang, quase não mais reconhecida ao olhar de Jia Zhang-Ke.

Conclusão — As flores do jardim do homem de Fenyang

O homem de Fenyang visita a Academia de Cinema de Beijing aclamado por professores e participantes. Jia fala aos jovens alunos e alunas, respondendo perguntas e tentado amenizar a ansiedade daqueles que pretendem seguir a árdua carreia no campo cinematográfico. Sua história e seu percurso acadêmico são assim, por ele, descritos:

> *"Eu estava com 23 anos quando entrei para a Academia de Cinema de Pequim. A maioria dos meus colegas de turma eram adolescentes que tinham acabado de sair do colégio. Eu era cinco anos mais velho e, ao contrário deles, não tinha tempo a*



Figura 5 · Cena de Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.

> *perder (...) Os outros acreditavam que eu tinha me tornado uma pessoa tranquila e sábia, mas, na verdade, eu estava esgotado pela realidade e angustiado com o futuro"* (Zhang-Ke, 2014: 187).

Nessa sequência, deslocada da narrativa do roteiro original do documentário protagonizado por Walter Salles, Jia tem o seu momento reflexivo sobre o ato de criar, traçando um vínculo entre a arte e a resistência, aproximando-se, involuntariamente, ao pensamento esboçado pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Para estreitar um vínculo a afirmação de Jia, recorremos ao texto de Alain Badiou no qual disseca os conceitos de Deleuze, formulados sobre filosofia e cinema:

> "*A primeira questão que Deleuze formula aqui é o que é uma ideia de cinema, e a última é qual é o vínculo entre arte e resistência, como pode uma arte se constituir em uma resistência contra a sociedade de controle"* (Badiou, 2015:83).

O que se sabe e é reconhecido de Jia Zhang-Ke são os seus atos de agitador cultural que ultrapassa as suas funções de criador de obras de arte. Jia proibido de acessar as salas de cinemas da China recorreu, sistematicamente, a transgressões que são proporcionadas pelo advento da tecnologia. Os seus filmes foram os primeiros a serem distribuídos em cópias piratas de DVD no território chinês, projetados em espaços alternativos e posteriormente disponibilizados em redes e sites da internet, ampliando o círculo de cinéfilos admiradores do seu exponente trabalho. O fato é que logo, Jia Zhang-Ke foi reconhecido no seu país e em festivais internacionais que o consagram mundialmente.

Sobre o fato de ser glorificado como o diretor mais importante do cinema chinês do século XXI e um dos mais significativos do cinema mundial, uma vez

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

que o seu destaque no cenário internacional é fruto de um eterno e permanente trabalho em constante progresso, o critico Jean-Michel Frondon é enfático:

> *"Jia Zhang-Ke ocupa um lugar a um só tempo essencial e difícil de ser definido na história do cinema chinês, e na história do cinema em geral. O primeiro motivo dessa dificuldade é, certamente, o fato da obra desse cineasta, que nasceu em 1970, estar muito longe de ter chegado ao fim. Se entre 1995 (o curta metragem Volta para casa) e 2013 (Um toque de pecado), ele assinou dez longas metragens e o mesmo número de curtas, mostrando uma grande diversidade de inspiração, de meios técnicos e de estilos, podemos esperar uma continuação e uma renovação igualmente rica nas próximas décadas"* (Frondon, 2014:32).

O texto de Frondon, citado, é datado de 2014. No transcurso desses cinco anos passados, os trabalhos de Jia Zhang-Ke se prologaram como era esperado: "*Amor até as cinzas*" (2018); "*Em tempo em que vivemos*" (2017); "*The Hedonists*" (2016); *As montanhas Separam*" (2015); "*Song Journeys*" (2015) e "*Ciquing Shidai*" (2014) são os mais recentes filmes de longa metragens dirigidos pelo cineasta, afora um outro considerável número de filmes nos quais assumiu a produção e, também, a função de ator. Tanto para críticos e cinéfilos acompanharem e seguirem a viagem coreografada por Jia Zhang-Ke nesse trem de alta velocidade que atravessa tempo, espaço e jardins de forma estonteante, associado à transformação tecnológica que modificou visceralmente o cinema, transpondo os filmes do modelo tecnológico analógico ao digital, é uma tarefa de Sísifo, ou seja, somos nós condenados a elevar uma pedra ao alto da montanha e vê-la despencar até o seu topo, ou seria, então a de caminhar pelo jardim chinês? Como faz Walter Salles perdendo-se e achando-se, no sentido lispectoriano, "um bicho conhece a sua floresta e mesmo que se perca, perder-se também é caminho" (Lispector, 2019:129). Salles, conclui o seu percurso estético traçado em cenas líricas e árduas oriundas da brutalidade poética de "*Jia Zhang-ke, o homem de Fenyang*".

Referências

Badiou, Alain. (2015) "Sobre 'O ato da criação: o que é ter uma ideia em cinema?', de Gilles Deleuze" in: Pensar o Cinema - Imagem, Ética e Filosofia. YOEL, Gerardo (Org.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540508699

Frondon, Jean-Michel, "Para além das gerações" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON Jean-Michel, (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Lispector, Clarice (2019). A cidade Sitiada - Edição Comemorativa - Rio de Janeiro: Editora Rocco ISBN 9788532531612.

Mello, Cecília (2014) "A arquitetura de Jardins Chinesa" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Salles, Walter (2014), "Em busca de Ulan Baton" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Veloso, Caetano (1978) "Sampa" in: Muito -Dentro da Estrela Azulada. Rio de Janeiro: CBD Phonogram.

Zhange-Ke, Jia (2014) "Minha Cidade Desolada" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON Jean-Michel, (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Zhange-Ke, Jia (2014) "Quantas árvores são necessárias para cobrir a Praça Tianamen?" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Filmografia

SALLES, Walter. (2014). Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang (Jia Zhang-Ke Fenyang's Man). Documentário Duração 105 minutos – Produção VideoFilmes – Brasil, China , França.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La interacción individuo--sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga

The interaction between the individual and the social in the conceptual projects of the Peruvian artist Teresa Burga

JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA*

Artigo submetido a 8 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Perú, comunicadora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: judith.huancas@pucp.pe

Resumen: La interacción entre el individuo y la sociedad en la obra de Teresa Burga es el objeto de estudio de este artículo. Su variada obra - pinturas y instalaciones Pop, dibujos conceptuales, objetos e instalaciones cibernéticas – aborda esta interacción, enfocando al ser humano como ser social presionado por el entorno pero con la capacidad de resistencia, reflexión y autodeterminación necesaria para enfrentar las presiones.

Palabras clave: arte no objetual / conceptualismo / experimento / tecnología.

Abstract: *The interaction between the individual and society in the work of Teresa Burga is the object of study of this article. Her varied work - Pop paintings and installations, conceptual drawings, objects and cyber installations - addresses this interaction, focusing on the human being as a social being pressed by the environment but with the capacity for resistance, reflection and self-determination necessary to face the pressures.*

Keywords: *non-object art / conceptualism / experiment / technology.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

En los años 60 surge en el Perú el grupo Arte Nuevo (Jorge E. Eielson, Mario Acha, Rafael Hastings, Emilio Hernández Saavedra, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez e Yvonne Von Mollendorf, entre otros) que opta por la estética pop, el happening y las ambientaciones, en un contexto básicamente expresionista, con búsquedas hacia lo abstracto. Sus propuestas de arte no objetual que prefiere la comunicación del acto artístico antes que la producción de obras provocaron en la época polémicas, disputas y disconformidad, contrarrestadas por los artículos publicados por el crítico Juan Acha en el principal periódico del país, El Comercio, a favor de crear nuevas formas de arte.

Teresa Burga (Iquitos, 1935) fue un miembro activo del grupo por dos años y continuó renovando su concepto y modo de enfocar el arte luego de haberse separado del grupo. Actualmente es considerada no solo una artista pionera del arte no objetual en América Latina, sino también una artista vigente y significativa, con producción reciente y una presencia impactante en eventos como la edición 56 de la Bienal de Venecia "Todos los futuros del mundo" (2015) , en la curaduría del nigeriano Okwui Enwezor; las exposiciones en Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, en Sculpture Center de Nueva York, en Barbara Thumm de Berlín, en Migros Museum für Gegenwartskunst de Hannover ; la exposición individual "Estructuras de aire" en el MALBA de Buenos Aires, uno de los museos más importantes de América Latina, con la curaduría del peruano Miguel López y del argentino Agustín Pérez Rubio (2015), para mencionar solo algunos. En 2016, ha sido distinguida como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana.

En el catálogo de la exposición "Estructuras de aire" (Burga. 2015) , Teresa Burga menciona la diferente percepción de su arte en el mundo ante el rechazo a su obra en Perú, desde el momento en que se alejó de las artes tradicionales, de lo que ella llamaba su "expresionismo contenido " y de lo figurativo para emplear papeles, recortes de periódico pegados en el lienzo y armar piezas pop caladas al estilo de afiches recortados, en la época en la cual pertenecía al grupo Arte Nuevo (1968-1967). El viaje a Chicago en 1968 y la estancia en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago como becada de la Fundación Fullbright (obtuvo una maestría en 1970) le abrió nuevos campos de experimentación tanto en el arte conceptual como en el arte no objetual. De vuelta al Perú en 1971 desarrolló proyectos como "Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72 "(1972), en el cual presenta un análisis médico de sí misma: el proyecto multimedia "4 mensajes" (1974) , jugando con el lenguaje y sus significados en referencia a la expropiación de los canales luego del golpe militar del general Velasco; el

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

proyecto de arte sociológico "Perfil de la mujer peruana" , en colaboración con Marie-France Cathelat (1981), sobre la participación de la mujer de clase media en la vida sociopolítica y cultural del Perú. Paulatinamente, la artista desarrolló el concepto de no-obra, dejando atrás el propósito de producir obra a favor de investigar fenómenos sociales y culturales, comenzando por los efectos del entorno en su propia persona.

1. Arte e Investigación

La mirada investigadora es fundamental, comenzando por el estátus del arte y lo que el arte propone al observador. Es el primero objeto de investigación, cuyo tratamiento es constante en todos los proyectos de Teresa Burga. Su enfoque amplia el territorio de la recepción desde el punto de vista actancial, referencial y modal, otorgándose un interés primordial a la intención creativa y a la presentación del proceso de generación de sentido y mensaje en el cual el observador está integrado de manera activa y funcional. El objeto artístico se diluye en una primera instancia y se impone la exposición de sus bases conceptuales, presentadas en esquemas y estructuras, planos e instrucciones, imágenes en serie, dibujos donde se miden tiempos y dimensiones, informes, etc. Entre 1969 y 1971 produce, por ejemplo, unos diez trabajos experimentales, de los cuales algunos solo se dan a conocer en textos tipeados en papel A4, mientras que otros incluyen planos arquitectónicos o de ingeniería, que combinan diseños lineales con diagramas de árbol, en papel cuadriculado. Luego, el proyecto " Autorretrato" (1972) y el proyecto "4 mensajes" (1974) introducen la idea de materialización: son instalaciones de grandes dimensiones que incluyen textos, documentos, fotografías, diapositivas, películas, esculturas lumínicas y de sonido. Materializar información abstracta de maneta numérica o lingüística, con objetos y medios tecnológicos, es prueba que los proyectos no se reducen al conceptualismo como vocación reformuladora del arte, privilegiando las modalidades de presentación, con descripciones gráficas e instrucciones verbales en vez de las modalidades de expresión: son proyectos que pretenden construir una experencia, ubicando su territorio de convergencia y coherencia en la mente del observador, en tanto que discurso orientado y estructurado por las matrices infográficas que interpretan una realidad intencionalmente enfocada por los problemas que experimenta y cuyas consecuencias las analiza desde su propia percepción, con la finalidad de compartirlos y fomentar un diálogo entre la obra y el observador. Por ende, la realidad inmediata es su segundo gran objeto de investigación. Finalmente, un tercer objeto de investigación sería el carácter interdisciplinario del arte, particularmente la relación con los medios, las ciencias sociales, la medicina, la tecnología,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

etc. Arte y tecnología fusionan en un planteamiento arquitectónico del display informativo (Burga estudió inicialmente arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, antes de estudiar Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la que se graduó en 1965). La tecnología electrónica le proporcionó recursos de conceptualización para desmaterializar la obra de arte, a la vez que fortaleció el vínculo con el observador, cuya participación resulta esencial en la configuración del sentido y del mensaje de los proyectos. En el marco de la exploración interdisciplinaria, Teresa Burga aborda también el azar desde el encuentro no programado con signos y métodos.

Enfocando la progresión cronológica de su obra queda evidente que la mirada crítica social con la cual construye sus obras pop (pinturas, collages y objetos escultóricos producidos entre 1965 y 1968) se desarrolla – después de las estancias en Chicago (1969) y Hamburgo (1971) – en una investigación documental que explora no solo las relaciones del individuo con la sociedad sino también las maneras experimentales en las cuales al arte puede expresarlas, haciendo del observador un actante físico y conceptual de los proyectos. Es relevante también que varios de los proyectos tuvieron más de una presentación. Por ejemplo"Estructuras del Aire" y "Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse" se presentaron primero en 1970, luego fueron rediseñados y expuestos en 1978; luego formaron parte de diferentes exposiciones retrospectivas, siempre con modificaciones, destacándose de este modo el caracter dinámico y vital de los proyectos que se alimentan de sus nuevos entornos.

2. El género como objeto de estudio

Teresa Burga es autora de proyectos de arte que dialogan con las realidades sociales de su tiempo, con referencias a la condición de la mujer, las imágenes de la cultura popular, la disparidad social y cultural que afecta los grupos étnicos peruanos (abordada por ejemplo en los dibujos del mercado de los años 2016-2017 y los dibujos de atuendos tradicionales peruanos de 2017).

Dentro de la compleja problemática sociocultural peruana que Teresa Burga enfoca, está el tema del género, presente en sus dos etapas, pop y conceptual. La mujer aparece en el universo pop generado por la artista como una presencia construida en medio de las estructuras sociales patriarcales, con aparentes ventajas (capacidad seductora, en primer lugar) que remiten más bien a los limites de su empoderamiento dentro del sistema y a la falta, y por lo consiguiente, la necesidad de auto-determinación en un mundo donde el poder es masculino y la mujer es reducida a sus funciones domésticas, particularmente a la de satisfacer al hombre (figura 1).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El quehacer masculino dominante es reforzado por el poder de los medios, por las imágenes que promueven una percepción manipulada y reductora de la mujer. Entre 1974 y 1978, Teresa Burga dibujó copias de portadas de revistas y recortes de periódicos que mostraban a la mujer en la sociedad: el recurso de la reproducción manual de imágenes de medios pone de manifiesto esta realidad y es un recurso que vuelve a usar para reproducir una serie de extractos de periódicos (2012 - 2014).

Incluso los proyectos interdisciplinarios, por su estructura y recursos, aluden al posible y necesario empoderamiento de la mujer – artista , desafiando lo establecido, en cuanto al uso de lenguajes experimentales por parte de artistas hombres, no mujeres. Es una manera más de resistir y atacar la hegemonía masculina.

Hay dos proyectos relevantes para el análisis de la condición de la mujer.

El primero es "Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72": es una instalación conceptual que exhibe un conjunto de documentos cuya presencia actante va en contra del concepto tradicional de autoría y , respectivamente, de la subjetividad del artista, mostrando la incorporación de la información en la esfera del arte. Al mismo tiempo, enfoca los sistemas estandarizados, regulados y burocráticos, propios de un sistema que oprime y controla, desde la perspectiva de la mujer. Teresa Burga documenta su propio cuerpo, a partir de un examen fisiológico detallado, y muestra su transformación en una compilación de datos analíticos, expuestos a través de información gráfica y numérica. Es una instalación compuesta por dibujos, fotografías, registros médicos y grabaciones sonoras y visuales (como el sonido de su corazón) capturadas en el transcurso de un solo día, el 9 de junio de 1972 (figuras 2, 3, 4) . La instalación tiene tres secciones: "Informe Rostro" (Informe facial), "Informe Corazón" (Informe cardíaco) e "Informe Sangre" (Informe de sangre). Los informes participan en una narrativa; la narratividad, como propiedad del sistema generador de sentido es un modo de poner en movimiento la significación (Fabbri, 2000). La tecnología interviene también; la frecuencia cardíaca de la artista, además de la reproducción del sonido, se visualiza con una luz roja parpadeante en un haz horizontal. El mismo rostro es presentado como un mapa topográfico. El arte, la ciencia y la tecnología colaboran en la construcción de un mensaje que toma como base el cuerpo femenino para advertir sobre la estandarización y control de la gente por parte del sistema.

El segundo proyecto es "Perfil de la mujer peruana" , producto de una investigación multidisciplinaria de índole sociológica de Teresa Burga y la psicóloga Marie France Cathelat (1980 – 1981) en la cual retoma lo que Teresa Burga







Figura 1 · Teresa Burga. Sin título.
Figura 2 · Teresa Burga. " Autorretrato".
Figura 3 · Teresa Burga. " Autorretrato".

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

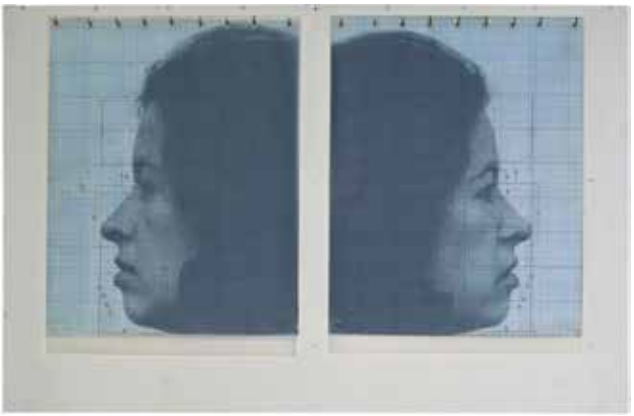




Figura 4 · Teresa Burga. " Autorretrato".
Figura 5 · Teresa Burga. Perfil de la mujer peruana Propuesta II.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

llamaba el desarrollo formal, a través de esquemas, planos, instalaciones, etc., para armar una presentación de datos recolectados de más de cien mujeres anónimas de la clase media peruana (entre los 25 y 29 años), en torno a su rol y oportunidades de participación en la vida social y política del país. Se trataba de poner a la vista el tratamiento desigual que la sociedad asignaba a las mujeres; se hizo a través de encuestas, diagramas, informes y cuadros sinópticos, que organizaban datos referentes a estados afectivos, psicológicos, sexuales, sociales, educativos, culturales, lingüísticos, religiosos, profesionales, económicos, políticos y jurídicos. La muestra incluía la producción escultórica de una esquematización de los órganos reproductores femeninos.

Este proyecto fue presentado por primera vez en 1981 durante el Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; luego fue expuesto en la galería del Banco Continental entre 1980 y 1981. La investigación completa se publicó como libro: Marie-France Cathelat; Teresa Burga (1981). Perfil de la mujer peruana, 1980-1981. Investigaciones Sociales Artísticas.En 2017 se realizó en la galería 80M2 Livia Benavides, de Lima, una nueva edición: "Perfil de la mujer peruana Propuesta II". En esta oportunidad se definieron 12 perfiles: el perfil fisiológico, el perfil psicológico, el perfil afectivo, el perfil social, el perfil educativo, el perfil cultural, el perfil religioso, el perfil profesional, el perfil laboral, el perfil económico, el perfil jurídico legal, el perfil político. Cada perfil materializó una estructura de datos, con algunas modificaciones en la recodificación de los datos estadísticos con respecto a la primera edición. Por ejemplo, la artista usó siete urnas con papeletas de colores —en referencia al voto y al "color " político - para el "Perfil político"; dos recipientes de vidrio en una vitrina, con agua (bendita) y con sal, para el "Perfil religioso"; un rompecabezas pop con forma de cerebro para el "Perfil educativo", apelando a lo lúdico, lo iconográfico y lo matemático de la educación. En el "Perfil psicológico" hay posibles diagramas de barras hechas de mayólicas, implicando signos de la sociedad de consumo y de la competencia, traducidos en imágenes simbólicas de juego de mesa y muestrario de colores. En el "Perfil antropométrico y fisiológico", hay un maniquí en una urna de vidrio sobre la cual se trazan la silueta y medidas (estándar) de la mujer (figura 5).

3. La participación del observador

La relación de la obra con el observador incluye rasgos lúdicos y críticos, pero al mismo tiempo incluye el factor azar: el observador participa al tomar una postura ante los proyectos y las denuncias o desafíos que significan, pero no se trata de una construcción argumentada con una finalidad conductivista. El

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

observador tiene de su lado su propia postura y reflexión ante los problemas abordados, sea que se trata del estatus del arte o de las realidades expuestas.

Observemos como se construye la matriz de la relación de la obra con el observador en dos instalaciones de los 70, época en la cual Teresa Burga desarrolló un enfoque lúdico-irónico sobre el tema de la desmaterialización de la obra, a la cual pretendía reemplazar por una experiencia generadora de ideas. Una es "Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse", que comenzó con una pieza mecanografiada, fechada el 10 de abril de 1970 (la obra volvió a presentarse en

MALBA , en 2006). El " objeto de arte" ofrecido y luego suprimido ante la mirada del observador es una escultura lumínica al final de un espacio por recorrer, que va apagándose a medida que el visitante intenta aproximarse. La iluminación cambia en función del desplazamiento del observador. Hay focos de colores que se encienden y apagan de manera aleatoria. Hay también una descripción de la estructura y el funcionamiento de la obra. El observador ingresa y avanza hacia un panel cuadriculado de luces parpadeantes y a medida de su avance, la iluminación de la habitación y los focos de colores van apagándose. A medida que el observador se acerca, la obra desaparece y el observador queda en la oscuridad. Es una experiencia háptica latente en un ambiente interactivo con un objeto elusivo, que termina disolviéndose ante la mirada del observador, que parte de la suposición que el observador desea acercarse a la obra. Se fracturan relaciones supuestas entre el objeto de arte y el observador, que implica la visibilidad objetual de la obra, su permanencia y su posibilidad de ser conocida. Recordemos lo indicado por Paul Virirlio en su libro "La estética de la desaparición": la ausencia es la disolución del espacio-tiempo (Virilio, 1998), con lo cual podemos decir que no solo desaparece el objeto artístico sino también el espacio conceptual que lo ubica en el centro de la experiencia artística.

Otro proyecto que ilustra este tratamiento del observador es "Estructuras de aire"(pieza adquirida en 2014 por el Comité de Adquisiciones de MALBA) cuyo dibujo y propuesta mecanografiada tienen la fecha de 27 de marzo de 1970. Fue pensado como una instalación o un ambiente interactivo: una habitación oscura con estructuras invisibles generadas por corrientes de aire dirigidas, que salen de aperturas en las paredes. Son esculturas de aire que el observador puede percibir en su cuerpo, al transitar por el espacio, pero que cambian al mismo tiempo, debido al desplazamiento del observador. No hay experiencia visual pero si hay información : el diagrama de las estructuras se ubica a la entrada de la instalación, sugiriendo una totalidad como marco de la experiencia de interacción. El observador asume una función integradora y crítica, dedicada a

hallar sentido a las formas de hallar sentido al mundo, según lo indica Umberto Eco al enfocar la construcción crítica como un metadiscurso (Eco, 2013). La lectura es siempre una construcción, y una lectura vivencial, experimentada como momento vivido, como experiencia, implica, según lo explica T. Todorov en " Los géneros del discurso", toda una diversidad histórica y social, colectiva e individual; implica al observador – actor como personaje, rol en el cual tendría que integrarse e interpretar a su manera (Todorov, 2014).

Conclusiones

El análisis de los proyectos artísticos de Teresa Burga ha puesto de relieve nuevas interacciones que el arte establece con su entorno y el público observador, a nivel conceptual y a nivel de replanteamiento de ideas y puntos de vista. Es significativo el rol de la interdisciplinariedad y la exposición de los datos de las investigaciones como parte esencial del proyecto artístico, concebido con intervención cultural, tomando en cuenta los aspectos críticos del contexto de la producción y del funcionamiento de la obra.

Referencias

Burga, T. (2015).Estructuras de aire (Catálogo). Buenos Aires: MALBA.

Eco, U. (2013). Interpretación y sobreinterpretación. Madrid: AKAL.

Fabbri, P. (2000). El giro semiótico. Barcelona: GEDISA Editorial.

Todorov, T.(2014). Los géneros del discurso. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Virilio, P. (1998). Estética de la desaparición. Bercelona: Anagrama.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La resistencia del cuerpo en la obra escultórica de Johanna Hamann

The resistance of the body in the sculptural work of Johanna Hamann

JUDITH LEONOR AYALA MARTINEZ*

Artigo submetido a 2 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Perú, Escultora.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Escultura. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: jlayala@pucp.pe

Resumen: La ponencia enfoca un tema central en la obra de la escultora peruana Johanna Hamann, el cuerpo como reflexión sobre la condición humana en determinado tiempo-espacio. El análisis destaca la dinámica de la identidad, teniendo como fuente la interacción entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno. Los cuerpos se construyen en torno a significaciones que los relacionan con la sociedad, poniendo de manifiesto la fragilidad y la resistencia del cuerpo, al mismo tiempo, ante las condiciones adversas.

Palabras clave: cuerpo / identidad / contexto / resistencia.

Abstract: *The paper focuses on a central theme in the work of the Peruvian sculptor Johanna Hamann, the body as a reflection on the human condition in a given time-space. The analysis highlights the dynamics of identity, having as its source the interaction between the inside and the outside, the own and the other. Bodies are constructed around meanings that relate them to society, showing the fragility and resistance of the body, at the same time, to adverse conditions.*

Keywords: *body / identity / context / resistance.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdución

La obra de la escultora peruana Johanna Hamann (1954-2017) se construye alrededor del cuerpo, símbolo de la resistencia ante lo impuesto y lo establecido, de enfrentamiento abierto a las amenazas en tiempos de riesgo e incertidumbre. La intensidad que exaltan los cuerpos de sus esculturas remite a una lógica de la urgencia desde la cual se tejen sentidos que participan en una contrucción afectiva de la condición humana de la mujer, enfocada desde diferentes ángulos, la presión de las imagenes culturales que la definen en su contexto, la temporalidad y la fragilidad del cuerpo en el mundo y el reconocimiento de la mujer hacia si misma desde su instancia corporal. El cuerpo se vuelve expresión de esta lógica de la urgencia que exije cambios, exponiendo los problemas, simbólicamente; se revela como una fuente de significaciones para las cuales es soporte y matriz discursiva. Con este propósito, la escultora va tras las huellas que el pensamiento deja en el cuerpo, para manifestar su percepción de la fragmentación, la deformación o la alteración de la identidad, con efectos severos que dará a conocer a través de las modificaciones corporales, que reducen su complejidad natural y la someten a las exigencias amputadoras de la sociedad. Hay un irrefrenable deseo de saber y de capturar en rasgos metafóricos las consecuencias del contexto en el ser humano, particularmente de la mujer . La fuerza subversiva de este discurso que nutre la obra de Johanna Hamann se da a conocer a través de una representación figurativa alterada, con rasgos expresionistas y experimentales.

1. Imagen en contexto

Waltar Benjamin se refería en "La obra de arte en la época de la reproducción técnica" (Benjamin, 1989) al sentimiento estético que debe su existencia a su surgimiento en un aquí-ahora, como expresión de la interioridad del artista en la cual se elabora una respuesta a las condiciones externas, sociales y culturales. El encuentro entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno es lo que confiere el caracter único a la obra artística, su profundidad e intensidad, así como su capacidad de llegar a lo esencial. La obra de Johanna Hamann, con sus cuerpos abiertos, incompletos, fragmentados, tiene su origen en una epoca de muchas tensiones en el Perú, los 80 y los 90, años de violencia y perdidas, de valores humanos ignorados, con grandes problemas por resolver en un contexto de enfrentamientos y marginación. El ser humano se veía expuesto en un universo que se descomponía pero donde aun no se definía un nuevo horizonte de sentidos y valores. Vivir en el Perú en los 80 y 90 fue, para Johanna Hamann, el punto de partida para una poética del cuerpo que resiste, haciendo puente

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Johanna Hamann: "Cuerpo IV" (Transición), 1997. Resina, fibra de vidrio, hueso, madera de pino oregón, látex y cera de abeja, 300 x 110 x 40 cm.
Figura 2 · Johanna Hamann: "Cuerpo II" (Libertad), 1994-1997. Madera de olivo, 250 x 190 x 90 cm.

entre la historia vivida y la reflexión sobre la vida y muerte del cuerpo, como condición inherente (fig.1).

El arte de Johanna Hamann , con su impulso analítivo-metafórico, abordó – siguiendo un enfoque dialógico entre el deseo o voluntad de ser y las imposiciones del contexto - una nueva práctica de representación y signficación de la identidad de la mujer, en tiempos adversos con límites visibles, para expresar las consecuencias de la vulnerabilidad, pero sin plantear inseguridad o miedo. Las esculturas son presencias discursivas afirmativas, llenas de ímpetu y fuerza, que optan por una composición vertical orientada dinámicamente hacia arriba. La energía esencial que confiere a los cuerpos resistencia, permanencia y proyecciones hacia nuevas posibilidades, emerge del cuerpo - envoltura intervenido y modificado, básicamente por fracturas y reducciones, dejando a la vista el sufrimiento del cuerpo-carne y la resistencia del cuerpo-esqueleto: son trazas, inscripciones de los efectos que el entorno de su existencia ha dejado en el cuerpo, que exigen respuestas y cambios, con una violencia intrínseca que afecta la percepción del observador y lo encamina tanto hacia la autoreflexión, como ser en el contexto, como hacia el desciframiento del misterio de la vida y de la muerte y de los efectos que este misterio tiene en la percepción de sí mismo del ser humano. En este proceso, la resistencia que los cuerpos exiben asume un rol sobversivo en contra de lo impuesto o establecido, generando al mismo tiempo una semiótica de las huellas (Fontanille, 2008).

2. El cuerpo de la mujer

Es significativo en este contexto el modo en que la artista abordó el cuerpo femenino, desde la convergencia de lo emocional con lo espiritual en la materialidad de las creaciones. Son figuras – cuerpo (Fontanille, 2008) en las cuales hay que buscar las huellas de un entorno que traza historias. Son cuerpos desnudos, cuerpos sin órganos, en el sentido que Deleuze y Gauttari asignaban a este termino para diferenciarlo del cuerpo organismo, el cuerpo natural y vital. El cuerpo sin órganos en la obra de Johanna Hamann se vuelve esencial y conceptual, sin perder el poder sensorial de la existencia corporal. Denuncia y expone la existencia de un mundo de perdidas y fracturaciones del ser, en la intersección entre la cultura en la cual vive inmerso y su condición humana.

El modo de tratar la figuratividad de los cuerpos los transforma en signos complejos, por el caracter relevante de cada una de las modificaciones que sufren para llegar a mostrarse fragmentados e incompletos. Hay una evidente coherencia en el conjunto de la obra cuyo núcleo semántico sería la reducción, inspiradora de resistencias y levantamientos compositivos de la corporeidad / espiritualidad

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Johanna Hamann: Barrigas" (1978-1983)
Figura 4 · Johanna Hamann: "Mujer de papel", 1994. Resina, papel craft, y papel periódico, 173 x 40 x 35 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

afectada. Para Jacques Fontanille (2014) este enfoque corresponde al principio de inmanencia, aociado a la esencialización y modelización dinámica interna de los objetos semióticos. La transformación del cuerpo como receptáculo de la realidad, sufriendo las consecuencias del modo de internalizarla y expresarla, produce una coagulación del sentido, producto de las huellas, capaz de sustentar un discurso complejo en el cual convergen las supresiones y las adiciones, como en el caso de cuerpo sin brazos ni cabeza, pero con alas que se depliegan a manera de un árbol (Fig.2). Hay en esta figura – cuerpo el proceso complejo de la reacción ante las amputaciones que la sociedad opera en sus miembros, particularmente en las mujeres: ante las perdidas, referentes al hacer y pensar de las mujeres, se produce un levantamiento, alas que comienzan a alzarse, que coronan el cuerpo y lo extienden hacia arriba, derecha e izquierda.

Hay, en este mismo espacio conceptual y estético, cuerpos "reventados", reducidos a una presencia incompleta, abiertos, comenzando con "Barrigas" (1978-1983), una pieza escultórica instalacionista sobre el embarazo, donde el cuerpo, tras el parto, se muestra fragmentado y vacío. Es una lectura particular de la maternidad, de la mujer como fuente de vida y de la interacción ausencia – presencia en el ritmo de la existencia (fig.3).

Seguirán otros cuerpos que expondrán el desgarro de la existencia y la fragilidad del ser humano pero al mismo tiempo harán un homenaje al cuerpo como última resistencia obstinada ante la fragilidad y lo transitorio de la vida. Es así como el cuerpo se hace expresión del ímpetu de trascendencia espiritual del ser, dejando atrás su materialidad, su carne, como en "Espinazo" (1985), donde el esqueleto se enfrenta al tiempo y expande su humanidad más allá de su presencia carnal. O en las obras que recogen y exponen las memorias del sufrimiento unido al anhelo de superación, de la enfermedad y la muerte (fig.4), ante las cuales el cuerpo se proyecta desafiante y luchador, superando las pérdidas sufridas.

Los referentes icónicos con los cuales se construyen los cuerpos contribuyen con au particular tratamiento de la presencia y la ausencia al surgimiento de una dinámica de la resistencia y del ímpetu de superar las dificultades. La presencia del cuerpo fragmentado o incompleto es imperante, focalizada desde la ausencia de otras partes del cuerpo, hasta la multiplicación de elementos, a veces en la construcción del mismo cuerpo-figura. Hay un "demasiado", que altera la condición natural del cuerpo, que se impone con su dinámica de supresiones y adiciones cuya composición tridimensional, en cuya estructuración participan, aporta ritmos y sentidos en la recepción interpretativa del discurso emergente, donde requiere del reconocimiento de contenidos por parte del observador, participe en la generación de sentido a través de su interpretación. Los referentes con los

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

cuales Johanna Hamann trabajó dejan entrever un proyecto conceptual y sensorial al mismo tiempo, de contextualización y de diálogo con el observador. Es relevante el poder de integrar concepto, afectividad y sensaciones: la escultora , al incorporar signos en base a sus significados, para darles forma en significantes escultóricos, generó en la composición tridimensional la posibilidad de acusar y destruir estereotipos, reemplazados por nuevas lecturas que implican la sensibilidad ante lo particular, lo vivido y lo diferente a la vez que advierten sobre las amenazas a las cuales el ser humano, la mujer en particular, se enfrenta . Para generar sentido, su escultura dio al cuerpo una estructura narrativa, una discursiva y una expresiva, que interactúan y se sostienen recíprocamente. Los cuerpos cuentan sus historias, desde un discurso de la resistencia, que relaciona la obra de la escultora con otras obras de artistas mujeres que reflexionaron y plasmaron en arte su propia condición. Si profundizamos en este discurso encontraremos no solo huellas y reacciones, sino también rasgos que lo vinculan al imaginario humano y cultural, así como a diferentes contextos, histórico, geográfico, artístico, cultural, social, etc. El universo creado por su obra, su semiosfera (Lotman, 2018), es un espacio artístico, imaginario y metafórico, de investigación y reflexión, un laboratorio cuyo objeto es el ser humano, visto desde adentro, desde sus deseos y temores, sus perdidas y sus aspiraciones; un laboratorio – escenario que nos pone frente a nuestra propia existencia.

Conclusiones

Johanna Hamann, quien formó parte de la generación de escultoras peruanas de los años 80, junto a Sonia Prager, Susana Roselló, Margarita Checa y Martha Cisneros, intervino en la historia del arte peruano con una exploración intensa de la humanidad del ser, enfrentado al tiempo y al espacio, al dolor y a las perdidas, reducido a su cuerpo pero persistente en el vuelo de su ímpetu vital. La presión del contexto, la inherente vulnerabilidad del cuerpo y su atormentada existencia son objetos de reflexión y creación metafórica que valora más allá del aquí-ahora , la conciencia que la mujer toma de sí misma y la expresa en su visión del cuerpo.

Referencias

Benjamin, W.(1989). *Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus.

Deleuze G. y F. Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: PRE-TEXTOS:

Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo.* Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas.* Lima. Universidad de Lima,Fondo Editorial.

Lotman, Y.(2018). La semiosfera. Lima: Universidad de Lima.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Espectador e a cena em *E se elas fossem para Moscou*? de Christiane Jatahy: o limiar entre o real e o ficcional

Spectator and the scene in What if they went to Moscow? from Christiane Jatahy: the threshold between real and fictional

JULIA SANT'ANNA DOS SANTOS VERAS*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020.

*Brasil, diretora teatral.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Ouro Preto. R. Diogo de Vasconcelos, 122, Pilar - Ouro Preto, Minas Gerais CEP 35400-000 Brasil.

Resumo: A presente pesquisa pretende articular conceitos da encenação teatral com a obra E se elas fossem para Moscou? da encenadora Christiane Jatahy. A obra é uma peça-filme, na qual metade dos espectadores assistem a parte teatral, enquanto a outra metade assiste a parte cinematográfica. Ao fim da primeira sessão, os espectadores trocam de lugar e quem foi espectador teatral passa a ser espectador cinematográfico e vice e versa. Jatahy demonstra ser um exemplo potente de teatralidade contemporânea que favorece ao espectador um território ambíguo de construção narrativa. A encenadora tem resistido artisticamente com obras que não se revelam em oposição à formalização, mas traçam as-

Abstract: *This research aims to articulate concepts of theatrical staging with the work What if they went to Moscow? by director Christiane Jatahy. The work is a piece of film, in which half of the spectators watch the theatrical part, while the other half watches the cinematic part. At the end of the first session, the spectators change places and who was theatrical spectator becomes cinematic spectator and vice versa. Jatahy proves to be a potent example of contemporary theatricality that favors the viewer an ambiguous territory of narrative construction. The director has artistically resisted with works that do not reveal themselves in opposition to formalization, but trace aspects of a kind of theatricality permeated by performativity. Works that move*

pectos de um tipo de teatralidade permeada pela performatividade. Obras que transitam entre limiares da teatralidade e a performatividade, entre o ficcional e o real, entre performance e teatro.
Palavras chave: Christiane Jatahy / Espectador / Teatralidade contemporânea.

between theatrical thresholds and performativity, between fictional and real, between performance and theater.
Keywords: *Christiane Jatahy / Spectator / Contemporary theatricality.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A encenadora Christiane Jatahy é autora, diretora de teatro e cineasta. Nasceu em 1968, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Formada em teatro e jornalismo com pós-graduação em Arte e Filosofia. Desde 2003 dialoga com distintas áreas artísticas. Em teatro escreveu e dirigiu algumas peças que transitavam entre as fronteiras da realidade e da ficção, do ator e do personagem, do teatro e do audiovisual. Estreou em 2014 "E se elas fossem para Moscou?" e segue até hoje viajando para festivais na Europa e nas Américas. Atualmente, é artista associada do *Odéon-Théâtre de L'Europe,* do *CENTQUATRE-PARIS,* do *Théâtre National Wallonie-Bruxelles,* da *Comédie de Genève* e do *Schauspielhaus Zürich.*

Para estabelecer as relações que este artigo pretende com o estado atual dos estudos no campo cênico, faz-se necessário destacar inicialmente que esse tipo de experimentação "pós-dramática" (contemporânea) também pode acontecer a partir de inspirações "dramáticas", como é o caso doo objeto de estudo escolhido. Espetáculo este que faz parte de um conjunto de práticas empreendidas pela arte teatral para ultrapassar os limites impostos historicamente pela tradição dramática. Essa perspectiva deu início a um novo entendimento acerca do texto no teatro, atribuindo-lhe uma condição de instabilidade.

Este artigo deseja lançar um olhar sobre a narrativa cênica contemporânea, a partir da encenação de Jatahy. *E se elas fossem para Moscou?* é uma obra de livre inspiração da peça *As três irmãs* do dramaturgo russo Anton Tchekhov, um drama de quatro atos escrito em 1900 e encenado pela primeira vez em 1901, em Moscou. As atrizes Isabel Teixeira, Julia Bernat e Stella Rabello, com direção de Christiane Jatahy, estrearam no ano de 2014, na cidade do Rio de Janeiro. *Elas* transitam entre o texto, público e as câmeras. A encenação é uma peça-filme, na qual metade dos espectadores assistem a parte teatral, a outra metade a parte cinematográfica e depois trocam entre si. A obra completa se revela a partir da somatória das duas experiências.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. A peça-filme *E se elas fossem para Moscou*?

A montagem surte no espectador um exercício de deslocamento entre tempo e espaço. As câmeras expostas sugerem um outro lugar conotativo de realidade, a movimentação de técnicos e seus equipamentos ao longo da cena, constroem um ambiente de produção-construção de algo, que no caso é o cinema, sendo que não perde o sentido dentro do contexto da cena teatral, que possui uma justificativa dramatúrgica para o uso de câmeras. A própria presença das câmeras expostas em cena, sintetiza um aspecto híbrido da obra, na qual, ficção e realidade coabitam. Podemos observá-las como elementos envidenciantes da ficção, pois revelam para nós um *set* de filmagem, no qual as atrizes muitas vezes se relacionam diretamente com elas, dialogando assim, diretamente com o público cinematográfico. No entanto, a artesania do próprio *set* de filmagem, revela algo em construção. No início da peça a atriz se dirige ao público com a seguinte fala:

> *Talvez isso não seja uma peça, talvez não seja um filme também*
> *Ou talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo*
> E é nesse espaço, nesse entre, que a gente vai tentar se reinventar[...]
> (JATAHY, 2014:1)

A escolha por *E se elas fossem para Moscou?* é feita devido ao interesse de investigar especialmente a relação da montagem com o espectador, que encontra-se, neste contexto de criação artística, um terreno fértil para a reflexão crítica e teórica acerca da produção contemporânea teatral.

A transposição do clássico de Tchekhov é continuidade da pesquisa da cia Vértice sobre a relação entre teatro e cinema. Cada irmã tem uma câmera relacionada a si. Macha (Stella) se relaciona amorosamente com sua câmera, no teatro, sua relação se dá com o *cameraman*, porém no cinema o olhar para a câmera é evidente, fazendo com que o espectador tenha sensação de está sendo olhado pela atriz. Irina (Julia) manipula sua própria câmera com um caráter mais documental, a justificativa dramatúrgica é que seu falecido pai a deu uma câmera de presente em seu último aniversário que estiveram juntos. Já Olga (Isabel) possui uma câmera movida por tripé, mais estática, com enquadramentos mais aberto. A presença do público no cinema esboça uma figuração da festa de Irina, tornando-os ficcionais, ao mesmo tempo em que sua relação com as atrizes esbarra no âmbito do real, à medida que elas abrem diálogo como se todos fossem parte da narrativa. Em *Teatralidades Contemporâneas*, Silvia Fernandes teoriza no capítulo Teatros do Real que:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Nas encenações nacionais (brasileiras) contemporâneas tem-se a impressão de um deslizamento do teatro em direção a manifestações híbridas, em que as pesquisas da cultura e os jogos do ator adquirem igual ou maior importância que a resultante especificamente cênica* (FERNANDES, 2010: 84).

A questão do real e do ficcional na encenação descrita se revela a partir de um espelhamento entre as linguagens teatro e cinema. Ambas acontecem simultâneas só que em espaços distintos. Nenhum vídeo é exibido para o público do teatro, as projeções acontecem em outro ambiente. Apesar dos pontos de vista diferentes, teatro e cinema acontecem no tempo presente. Os dois fragmentos da mesma obra coexistem plenamente em seus próprios territórios. O espectador quem constrói a própria narrativa após ter a experiência completa.

> *No mundo de hoje, é frequentemente impossível ao homem comum distinguir claramente as obras da natureza e as obras dos homens e indicar onde termina o puramente técnico e onde começa o puramente social.* (SANTOS, 2006: 65).

Em uma encenação tradicional/clássica, o corpo semiótico construído pelo ator em função da personagem se constitui por uma mimese dramática, inerente de uma dramaturgia já posta, com a pretensão de aproximar a ficção à máxima veracidade possível e representá-la com fidelidade. No caso da encenação contemporânea estudada, o principal veículo de construção da personagem se revela no entre da própria presença das atrizes e a ficção entreposta, ocasionando um deslocamento entre os sentidos, aproximando o espectador da narrativa cênica.

Cada vez que se produz este deslocamento há uma ruptura, uma descontinuidade, a ordem da representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária, e este deslocamento transporta o sujeito receptor a um estado liminar (FISCHER-LICHTE 2013:20-21).

A *transcriação* de *As três irmãs* é uma possibilidade de pensar na atualidade da cena contemporânea uma inspiração dramatúrgica clássica. Propicia embaçar as fronteiras cênicas. O cinema se dá a partir do teatro filmado e editado ao vivo em cada sessão, o filme reproduzido em cada sessão, tem seu ineditismo diante do que se realiza na cena teatral. A recepção completa da obra acontece somente diante de ambas experiências. Um se torna utopia do outros, o teatro sabe que faz para o cinema e o cinema sabe que o teatro se faz para ele, mas só é possível imaginar o outro. O cinema é o Moscou do teatro e o teatro é o Moscou do cinema.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. O espectador e as narrativas possíveis

Diante de dispositivos/efeitos do real, as escolhas que trazem dados, vivências e biografias à cena, já sugerem uma ficcionalização desta. Por outro lado, uma conexão viva, uma apresentação, desprendida de teatralidade, uma *antiteatralidade*, influências da performance arte, uma exposição extrema do maquinário teatral, sugerem um lugar que esbarra com a vida cotidiana, construindo assim, uma realidade própria, não datada no contexto histórico da cena, mas uma história que se constrói no encontro com o espectador. Uma cena que não é só teatro, nem somente performance arte, mas também sem descartá-las: um teatro performativo.

Segundo a teatróloga Josette Féral, o teatro performativo consiste em uma prática que coexiste entre a teatralidade e a performance. Para ela, a teatralidade cria um outro espaço, no qual dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Já a performance arte perpassaria por uma autoralidade, na qual os limites entre o artista e sua obra se embaçariam de maneira mais turva. A arte contemporânea se interessa pelo arquivo do cotidiano, não somente pessoal do artista, mas também através da incorporação de histórias de outras pessoas, ou inventáveis. Por outro lado, a inserção de novas tecnologias tem sido cada vez mais presente na vida humana, e por consequência parte das obras de arte.

Em *E se elas fossem para Moscou?* Percebe-se que quanto mais potente a cena teatral acontece, mais essa se potencializa quanto cinema. A questão não está no tamanho dos gestos, no volume da fala, na profundidade do palco, mas na relação que se constrói entre ator e espectador. Os espectadores se incomodam com a presença das câmeras, pois elas têm uma justificativa dramatúrgica, de forma que as câmeras aparecem tanto que são assimiladas enquanto ficção. Já para o cinema, o público é parte da cena, como convidados para a festa da dramaturgia do teatro.

Conclusão

A encenação teatral do século XX fornece dispositivos que desejam embaralhar a percepção do espectador. Mas cada pessoa ainda vivencia a experiência cênica de maneira particular. E a encenação contemporânea permeada pela performatividade evidencia cada vez mais essa experiência quase que exclusiva. Pois os fragmentos e a margem de invenção possível ocasionados pela própria obra de arte alargam as possibilidades de percepção e produção de sentido.

Nesta encenação a poética se revela no entre - teatro e cinema - uma exploração do hibridismo das linguagens indissociáveis, por consequência o desdobramento de uma terceira zona, não somente a do ser teatro ou cinema, mas sim a do ser teatro e cinema, uma dinâmica múltipla de interações.

"E se Moscou pudesse ser o que quiséssemos imaginar?" O espetáculo da encenadora Christiane Jatahy tira o espectador de um lugar passivo receptivo e o convida a construir sua própria dramaturgia. Cada obra é inevitavelmente decodificada por aquele que a recepciona. No entanto, nessa obra em especial, não é possível uma separação entre real e ficcional, personagem e ator, a própria dramaturgia se revela no trânsito entre as fronteiras. O espetáculo pode também ser o que o público queira imaginar, de maneira mais radical, sua própria construção permite uma margem de invenção possível.

O presente artigo efetua-se aplicável às publicações do XI Congresso Internacional CSO'2020 tendo em vista sua relevância aos conhecimentos produzidos e comunicados por outros artistas, pois aborda assuntos inerentes à contemporaneidade artística.

Referências

Féral, Josette (2008) "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" *Sala Preta,* eISSN: 2238-3867, 197-210.

Féral, Josette (2015) "Além do Limite: teoria e prática do teatro" *Perspectiva,* isbn: 9788527310277

Fernandes, Silvia.(2010) "Teatralidades contemporâneas". São Paulo.Perspectiva. isbn: 9788527308816

Fernandes, Silvia (2011) "Teatralidade e performatividade na cena contemporânea" Salvador, In: Repertório: Teatro & Dança. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFBA/ PPGAC. ISSN 2175-8131, nº16.

Fischer-Lichte, Erika (2013) "Realidade e ficção no teatro contemporâneo". São Paulos. Sala Preta, issn.2238-3867.v13i2p14-32

Ramos, L. F. (2015). "Mimesis performativa: a margem de invenção possível". São Paulo: Annablume

Santos, Milton (2006) "A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção" Editora de São Paulo. ISBN-13: 978-8531407130

Arte e acontecimento: um desenho de Carlos Pasquetti

Art and event: a drawing by Carlos Pasquetti

KATIA PRATES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: katia.prates@yahoo.com

Resumo: Esse artigo reflete sobre o trabalho "Desenho Simples" de Carlos Pasquetti e suas reverberações. A vacância anterior à ocorrência de vivências e suas memórias - característica da infância – é ponto principal para pensar o funcionamento da imagem no encontro com quem a observa. Articula ideias sobre as condições nas quais o contato com o desenho pode ser considerado um acontecimento.
Palavras chave: desenho / vacância / infância / memória / acontecimento.

Abstract: *This article reflects on artist Carlos Pasquetti's visual work "Simple Drawing" and its reverberations. The emptiness that precedes the occurrence of life experiences and their memories - characteristic of childhood – is the main argument for the functioning of the image in relation with its observer. It considers ideas about the conditions under which being in contact with the drawing can be considered an event.*
Keywords: *drawing / emptiness / childhood / memory / event.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Nesse artigo, compartilho minhas impressões sobre uma obra do artista visual brasileiro Carlos Pasquetti. Seu título "Desenho Simples" traz o depoimento do próprio artista: não se trata de algo muito elaborado, é simples. A imagem – matéria de imaginação – pode nos transportar a universos conjugados de camadas temporais. Na minha frente, esse desenho faz emergir uma infância inesperada e que, talvez, nem mesmo implique uma lembrança minha, mas seja memória de todas as infâncias – como a sensação de flutuar num vazio onde o passado ainda não existe. Como os reduzidos rabiscos que compõe esse trabalho causam essas impressões complexas? Jacques Derrida (DERRIDA, 2012) descreve o *acontecimento* como algo inesperado, algo que não pode estar sendo esperado, porque é da impossibilidade de sua chegada que depende sua ocorrência. O acontecimento não pode estar no horizonte de eventos previsíveis e, ao ocorrer, nos excede por completo promovendo o contato com algo que nos aproxima à misteriosa essência do viver. Assim, "Desenho Simples" provoca através de seus modestos traços a emergência de um passado que não faz parte de algo vivido, mas da percepção da existência desse espaço vacante que permite que qualquer passado seja construído.

Um simples desenho

Dos traços que criavam formas em seus desenhos das décadas de 1980 e 1990, no início dos anos 2000, Carlos Pasquetti passa a realizar superfícies recortadas em tecido, muitas vezes formando algo como sacolas ou mochilas. (Alguns de seus desenhos já tinham objetos conjugados, como pequenas escadas que – colocadas fora do suporte do trabalho – indicavam que o papel com seus pigmentos não continha toda a dimensão daquilo que o artista estava propondo.) Além das formas planas em recortes coloridos, faz, entre outros objetos, almofadas e pares de sapatinhos (Figura 1).

Tentar descrever seus trabalhos é sempre enfrentar a incapacidade de fazê-lo. Mesmo fotografias documentais não informam sobre a estranheza e a atmosfera que emanam desses objetos. Escrevo como lembro, o que imagino, talvez as informações e descrições não sejam precisas, mas isso é próprio do lembrar – tão inexato e fantasioso.

Nesse artigo, compartilho minhas impressões sobre somente uma obra do artista, um desenho datado de 2008-2010 chamado de *Desenho Simples* que foi mostrado em uma exposição individual realizada em 2010 em Porto Alegre.

Na exposição havia cerca de vinte desenhos, pinturas e colagens formando um conjunto de obras cheias de vida e de curiosidade – que nos levavam, a partir

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



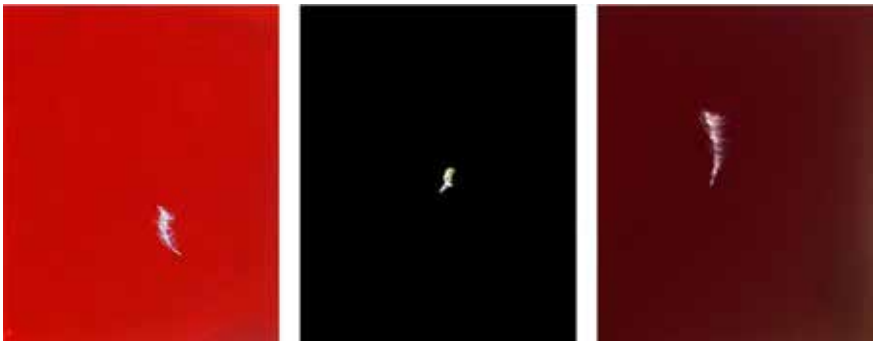


Figura 1 · Carlos Pasquetti, *Sapatinhos*, 2006. Objeto em tecido sintético. Coleção do artista. Foto: Carlos Stein. Fonte: artsandculture.google.com
Figura 2 · Carlos Pasquetti, *Desenho Simples*, 2010. Pastel seco sobre papel veludo. Coleção do artista. Fonte: bolsadearte.com.br

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

de sua inquietação e clareza de pensamento, para essa área de vibração impalpável que a arte às vezes tem capacidade de fazer emergir.

Desenho Simples (Figura 2) foi título de mais de um trabalho mostrado nessa exposição, por isso não servirá para identificá-lo, mas oferece um depoimento do artista: não se trata de algo muito elaborado, é simples. No caso, é de uma simplicidade atordoante, uma modéstia comovente. Estava numa área menos favorecida da galeria, em um corredor fora do epicentro da sala. Depois de ver aquelas imagens pulsantes e instigantes, encontrava-se esse pequeno desenho.

Eram três rabiscos. Feitos em barra de pastel que mais parecia lápis de cor. Três rabiscos, cada um sobre um papelzinho, um conjunto emoldurado. Os riscos pequenos se sobressaiam da superfície do papel colorido sem maior entusiasmo. A coloração era meio escura em uma composição casual, como a que surge quando o pensamento vagueia. Um gesto inconsequente. Cada rabisco fazia um pequeno redemoinho, um minúsculo furacão. A partir dessa descrição, como é possível figurar esse encontro? Não é possível. Inútil tentativa de alcançar a comoção desse acontecimento. A sensação que ele provoca vem de um lugar tão distante que me faz duvidar se esse lugar existiu: é como ter sido criança, isso existiu, todos fomos.

São três redemoinhos, nem isso: uns rabiscos que tem alguma semelhança com redemoinhos. Traçados displicentes de quem fala ao telefone, de quem faz outra coisa, para quem esse riscar não tem a menor importância. E aí estão: emoldurados, alheados de sua modéstia, elevados ao status de obra. Mas não mereciam ser emoldurados, porque a moldura dá a eles uma soberba que não lhes pertence. Eles são simples, desenhos muito simples e modestos e são como ter sido criança. A moldura os afasta dessa infância esquecida, perdida, eterna, que é deles, que é eles. Essa infância que é sempre – que dentro de todos sempre haverá – e está ali na minha frente. Ao relatar isso, seria possível ambicionar compreensão? Uma nostalgia de ter sido criança, mas não a que corre e rola gargalhando, outra: aquela que olha a folha da grama e se pressente parte. Parte do quê? Não sabe, não vai saber, há silêncio nessa infância de perplexidade e modesto encantamento. Onde poderia haver também minúsculos furacões rabiscados.

E é possível que esses traços e a sensação que trazem não se relacionem com ser criança, mas com a ausência de história que a caracteriza, com um momento em que não há antes ou que faz lembrar como é não ter antes, que reencontra um lugar onde (antes) não havia superfície ou substância de suporte.

O passado se faz incessantemente, mas esse movimento não ocorre somente pelo rastro que o presente deixa. Ele é renovado a cada visitação da memória. Todo evento se modifica quando o lembramos. Algo que era possível de

discernir claramente agora é um borrão: o formato de uma planta, o rosto de alguém. Ao mesmo tempo, surgem outros detalhes em uma realidade tangencial que talvez tenha perdido seu presente e seja ficção: a temperatura do ar, uma cor. O passado que nos constrói é construído por nós. Assim é que esse desenho fala com uma criança que nunca existiu no passado vivido, mas que é em essência a própria experiência da infância.

Essas figuras não oferecem algo novo, mas trazem em retorno uma sensação muito antiga e a expande e, como se abrisse uma comporta, inunda tudo com essa impressão que era minúscula e tão similar à de uma infância: a lembrança da vacuidade, do existir sobre a latência de uma vida sem referência, onde passado e futuro nada marcam.

Estranho encontro esse que descortina um momento de falta e vazio onde – tal como crianças – ainda desconhecemos aquilo que começará a empilhar-se em nós: vivências, memórias, conexões, situações que estruturarão as respostas que daremos aos mundos que virão a se erigir dentro de cada um.

"Ser artista é ignorar que já existe uma arte, que já existe um mundo" (BLANCHOT, 2011: 209) e talvez seja também poder transportar seus observadores a um estado que se afasta do já conhecido ao indicar a vacância que sempre precede aquilo que nos tornamos e não deixa de nos constituir, mas agora em oclusão, sobreposta pelo que criamos.

Talvez o que vejo – acesso pela visão - sequer seja uma imagem, nem visível nem imaginação, instante volátil quando a imaginação ainda não estabeleceu imagem. Um desenho que engendra o que é anterior a ele. A imagem não sendo mais figurável levará a descrição desse encontro a ser inalcançável, sempre em débito, inexata e incompleta.

A ocorrência desse encontro - o *acontecimento* - é algo que ocorre fora do horizonte de nossas possibilidades e surge do inesperado. "O que chega como acontecimento, não deve chegar senão ali onde é impossível. Se era possível, se era previsível, é que aquilo não chega". (DERRIDA, 2012: 241). É a própria surpresa que dá condição à sua existência, mas não é somente isso que permite sua ocorrência. Há também a nossa disposição em seu reconhecimento e aceitação. O acontecimento, em sua impossibilidade, "não é nada mais do que a característica daquilo que chamamos tão facilmente de experiência" (BLANCHOT, 2001: 91). E a experiência é o que está sob todo e qualquer tempo presente, embora velada por aquilo que pensamos conhecer.

Recobrindo as condições para essa experiência primordial, multiplicam-se elaborações cotidianas. E, ao ficarmos adultos, sólidos, satisfeitos com a densidade que adquirimos, esquecemos desse período em que não sabíamos nada

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ou quase nada e que, ao resistir como nossa procedência primeira, mantém o estado de mobilidade de tudo o que nos tornamos e nos tornaremos já que as camadas que nos definem são superfícies vivas e em flutuação.

Conclusão

Nos traços despretensiosos do *Desenho simples* há uma leveza que não aponta a arte como técnica ou expressão de conhecimentos adquiridos. É sobre as potências da própria vida que eles tratam, não a vida do artista, mas a vida como qualquer vida. Gilles Deleuze em seu último escrito nos fala sobre "uma vida", aquela vida que todos compartilhamos igualmente, independente do indivíduo (DELEUZE, 2002). Todos temos a mesma vida que faz ser o *estar vivo*. E é essa vida em essência que a arte pode nos mostrar.

É o espaço de construção da vida que essa imagem alcança. Ela se liga ao que antecede à elaboração das imagens, anterior ao saber e ao distinguir. É somente um rabisco que se repete três vezes, como quem tateia e experimenta o prazer de fazer pequenas curvas. É a humildade dessas imagens que abre a condição de vislumbrarmos esse fundo primordial que nos constitui. É por causa desse fundo – que é fundamento – que essas imagens evocam algo que, embora esteja nelas contido, as ultrapassa: a vida, uma vida.

Referências

Blanchot, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. ISBN 8571371768

Blanchot, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. ISBN 978853250289-6

Deleuze, Gilles. "A imanência: uma vida..." *Revista Educação e Realidade*. ISSN 0100-3143, e-ISSN 2175-6236. Vol 27 (2): 10-18.

Derrida, Jacques. "Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento." *Revista Cerrados: acontecimento e experiências-limite*. e-ISSN 1982-9701. Vol. 21 (33): 231-251.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sob a pele da escultura: uma breve nota sobre as propostas contemporâneas de Susana Piteira

Under the skin of sculpture: a brief note on contemporary proposals of Susana Piteira

LEONARDO AUGUSTO VERDE REIS CHARRÉU*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual, arte educador.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)/ Centro Interdiscplinar de Estudos Educacionais (CIED). IPL, Campus de Benfica do, 1549-003 Lisboa, Portugal. E-mail: leonardo.charreu @gmail.com

Resumo: Susana Piteira propõe-nos uma peculiar aproximação à escultura. Nesse processo, necessitamos de cruzar conceitos que tendem a rarear no panorama contemporâneo. Não se trata só de uma escultura que envolve um assumido retorno à "mão", à forma, à matéria e às tecnologias artísticas como elementos resgatados, (re)considerados fulcrais. Trata-se de uma proposta estética que implica modos de sensibilidade que expandem o nosso duplo olhar sobre o corpo, quer na sua exterioridade, quer na sua interioridade.

Palavras chave: Escultura / Exterioridade/ Interioridade / Plasticidade / Avesso / Femininalidade.

Abstract: *Susana Piteira proposes a peculiar approach to sculpture. In this process, we need to cross concepts that tend to be rare in the contemporary panorama. It is not just a sculpture that involves an assumed return to the "hand", form, matter and artistic technologies as rescued, (re)considered as key elements. It is an aesthetic proposal that implies modes of sensitivity that expand our double gaze on the body, both in its exteriority and its interiority.*

Keywords: *Sculpture / Exteriority/Interiority / Plasticity / Inside Out / Femininity.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Susana Piteira (Lisboa, 1963) é uma artista portuguesa com formação superior, ao nível da graduação (licenciatura em Artes Plásticas: Escultura), obtida na então Escola Superior de Belas Artes do Porto, hoje Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Possui, ao nível dos estudos avançados, um doutoramento pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona. O programa de doutoramento frequentado na cidade condal denominou-se *La realidad assediada, posicionamientos creativos: Art, natura I entorn* e, neste programa, desenvolveu estudos que levaram à realização da uma tese intitulada: *Escultura e Território: Contradições, dialécticas, cumplicidades e interaç*ões. Alguns apontamentos em Portugal. Este trabalho académico circunscreve um conjunto interdisciplinar de interesses teóricos da artista que seguem colateralmente à sua produção escultórica.

Destaca-se, também, uma extensa docência repartida, nestes últimos trinta anos, pela Faculdade de Belas de Lisboa, pela Universidade de Évora e pela Faculdade de Belas Artes do Porto, onde trabalha atualmente. O seu trabalho artístico e intelectual reflete, em parte, alguns dos cruzamentos disciplinares que estão envolvidos no seu trabalho docente, mas também uma sensibilidade estética singular que, neste texto, se considera digna de relevância.

Por fim, neste enquadramento biográfico, para além da autoria de diversos trabalhos escultóricos de intervenção paisagística (*Solilóquio I*, Parque dos Poetas, Oeiras, 2001-2006) e arquitectónica, pública e privada, afigura-se-nos justo mencionar a participação em inúmeras exposições, conferências e simpósios nacionais e internacionais. Das últimas exposições individuais destacam-se: "*O impulso utópico*", na Galeria Fernando Azevedo, Sociedade Nacional de Belas Artes, 2019; "*Luxuriae*", Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda, 2017; "*Reservas e Sedimentos: tensões, representações, heranç*as ou nomeações" na Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva, Braga, 2013 e "*Trompe l'*oeil, le coeur et la raison" na Quase Galeria/Espaço T, Porto, 2013. Também de salientar, entre os muitos artigos já publicados pela escultora, a reflexão teórica sobre modos, processos e intervenções da escultura na valorização da recuperação patrimonial (Piteira e Charréu 2015).

Está representada nas coleções do Museu Amadeo de Souza Cardoso, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Universidade de Évora, Museu da Guarda, entre muitas outras instituições nacionais e estrangeiras.

Recebeu a menção honrosa atribuída pelo júri da exposição *Arte Hoje,* à obra *Knidia*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2014 e o 2º prémio de Escultura na Semana da Pedra III, Concurso Internacional de Escultura em Pedra, Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros, Torres Novas, 1990.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. A defesa de uma *certa* prática da escultura: os limites da matéria

A prática da escultura, o(s) conceito(s) expandidos da/na própria escultura, a paisagem e o território e, ultimamente, a cerâmica, bem como outros materiais expressivos (como diversos tipos de tecido, renda e veludo) têm feito parte da versátil produção teórica e artística de Susana Piteira, desenvolvida ao longo de uma já extensa carreira. As suas propostas, em particular, as mais recentes, são examinadas a partir daquilo que aqui se propõem como (palavras) conceitos-chave. Envolvem, entre outros, uma ideia de materialidade, exterioridade/interioridade (o "dentro" e o "fora") e plasticidade, das quais as obras que selecionamos para ilustrar este artigo parecem constituir um bom exemplo.

Na obra da Figura 1, que constituiu a base principal de uma instalação com imagens projetadas e som, numa das suas exposições (Casa da Cerca, Almada) explora-se a rocha até ao limite daquilo que plasticamente ela pode dar. Daí que esses limites atingidos numa espécie de *ponto de fronteira*, confiram às peças escultóricas de Susana Piteira um estatuto sempre periclitante de "objeto-(sempre)-em-perigo" a exigir delicadezas várias (e atentas) sempre que nos prestamos à sua manipulação para uma mudança de lugar.

A escultura de Susana Piteira surge então como um projeto artístico, conceptual e técnico, sui generis entre os artistas, cada vez mais raros (m/f), que trabalham a pedra, em Portugal. Especialmente numa época em que os monitores Macintosh (e outros) preenchem os ateliers das instituições de ensino de arte, exercendo um poder irresistível de atração sobre uma juventude vaporosa previamente "educada" à frente de um écran (pequeno...ou grande). E, por esse motivo, a escultura em pedra de Susana Piteira é uma espécie de ponta de lança de dupla resistência. Enfrenta, quixotescamente, os moinhos de vento ("o rolo compressor do mundo digital") e procura resgatar, continuamente, de projeto para projeto, o know-how técnico indispensável ao métier artístico, explorando e buscando expandir os limites da forma, conhecendo como ninguém as resistências da matéria a um nível "granular" das rochas com que trabalha (Charréu, 2010: s/p).

Quase transcendendo a própria matéria, que sempre condiciona, a escultura de Susana retorce-se organicamente e obtém superfícies e quasi-transparências que convida a luz a ser parte da escultura, não como simples elemento externo iluminante, mas como elemento plenamente integrado na textura, na forma e na superfície parietal de suporte.

Ainda que escrevendo sobre pintura (Francis Bacon) Deleuze dá-nos algumas chaves para percebermos algumas das peças de escultura próxima de um *figural* (utilizando o termo deleuzeano por contraposição a figurativo), neste caso com reminiscências botânicas (Figuras 2, 3 e 4), mas que, paradoxalmente, quer escapar desse *figural*:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Susana Piteira, Sem Título, pedra mármore de Alagoa, 2004 (detalhe). Este trabalho integrou a instalação multimédia [com Rietske Van Raay] "Prazeres públicos, sofrimentos privados" que se realizou entre 27 de Março e 30 de Abril de 2004 em Almada, Casa da Cerca / Centro de Arte Contemporânea. Foto: Fonte própria da escultora.
Figura 2 · Susana Piteira, Sem título, Pedra mármore de Alagoa, 35x50x39cm 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxuriae*, realizada na Galeria do Paço do Museu municipal da Guarda (2017). Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *"(...) o que conta agora é a proximidade absoluta, a co-precisão, da grande superfície plana que funciona como fundo e da figura, que funciona como forma, no mesmo plano de visão próxima"* (Deleuze, 2007:16).

Nestes trabalhos, a parede (grande superfície plana) surge como uma opção mais pensada do que espontânea. O "vulto redondo" é desafiado por uma frontalidade *pictórica* que facilita esse "plano de visão próxima", para que outras dimensões da peça possam emergir, inclusive, os jogos de sombras que dialogam formalmente com as peças de parede (Figuras 3 e 4). Este duplo jogo forma-sombra obriga, claro, a uma estratégia expositiva bem precisa para colocação das peças em lugares concretos do espaço instalativo. É preciso domar a luz, quer a natural, quer a artificial. Ela torna-se parte da escultura.

Nesse sentido, trata-se de uma "escultura laboratorial" pela forma com investiga também esses limites físicos da própria matéria (rocha). Estes limites configuram igualmente uma plasticidade subtil, delicada, mas muito poderosa, exercendo sobre o observador uma espécie de sedução háptico-labial, que vai do táctil (o desejo de tocar), ao gustativo (o desejo de provar, beijar, lamber...). Trata-se de uma escultura que, em muitas das suas propostas, incluindo a cerâmica recente (Figuras 5, 6 e 7, abaixo), tem um "dentro" e um "fora", e por isso mesmo exige-nos um posicionamento percetivo que não pertence aos cânones normais oculares. Foi esta singular característica que inspirou o título deste texto, a partir de um termo-conceito ("a pele da escultura") utilizado numa escrita de Fátima Lambert que acompanhou a exposição-instalação, de 2004, na Casa da Cerca, em Almada, reescrita recentemente para o livro-catálogo editado pelo Museu Municipal da Guarda (Lambert, 2017).

2. Exterioridades e interioridades. Uma escultura do avesso

A escultura de Susana Piteira não tem apenas uma massa matéria central dominante, à qual foi, por subtração (pedra) ou moldagem (cerâmica) imposta uma forma. O paciente e laborioso processo técnico seguido, parece contemplar, desde o início, a existência de dois lados da escultura, como se esta fosse uma entidade viva, com uma pele e uma espécie de organicidade interior, de um corpo vivo e pulsante, expressas formalmente pelas peças das Figuras 5, 6 e 7.

Trata-se uma proposta associada a uma certa forma de ver, expressar e sentir a forma, "sob a pele". E isto é obtido a partir de um posicionamento conceptual que lhe permite, em determinadas propostas, conceber a escultura a partir do "avesso", quer dizer, partir de uma certa interioridade que está *para além* daquilo que podemos obter a partir de uma abordagem percetiva normal. Como refere Fátima Lambert em trabalho recente:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Susana Piteira, Sem título (série *Beleza ou nat...*,), pedra mármore de Alagoa, 28x110x,16cm, 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxuriae*, realizada na Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda (2017). Peça cedida pela galeria Espaço T. Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.

Figura 4 · Susana Piteira, Sem título (série *Just sculpture*,), pedra mármore de Alagoa, 22,5x111,12,5cm, 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxuriae*, realizada na Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda (2017). Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Susana Piteira, S/ Título (série *Natura: o doce sabor da desordem*). Sem Título, cerâmica porcelana vidrada, 2014 (detalhe). 16 peças de escultura em pasta de porcelana cerâmica vidrada (de parede e de pousar)- 3x3x5m (espaço instalativo). Apresentada no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, na Expo *Prometheus fecit: água, terra, mão e fogo*. Foto: Fonte própria da escultora.

Figura 6 · Susana Piteira, (série Jingdezhen/China). Cerâmica, porcelana vidrada, 2019. Trabalho realizado durante numa residência artística realizada na república popular da China entre setembro e outubro de 2019. Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Miguel Gaspar

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · Susana Piteira, S/ Título (série *Natura: o doce sabor da desordem*), 2014 (detalhe). 16 peças de escultura em pasta de porcelana cerâmica vidrada (de parede e de pousar), 3x3x5m (espaço instalativo). Apresentada no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, na Expo *Prometheus fecit: água, terra, mão e fogo*. Foto: Fonte própria da escultora.

> *(...) podem existir percepções que encontram o corpo, no plano da perceção estética, ainda que o corpo seja (esteja) ausente. Essa ausência conduz em direção ao corpo (ao mundo) por uma via possível, ainda que não a mais imediata ou explicita. (...)A escultura concebe, capta, a imagem do corpo de acordo com princípios (e intencionalidades) específicos:*
> *— reservando-lhe a maior acuidade e pormenor, revela-o como documento anatomo-psicofisiológico, bem próximo do real;*
> *— evidenciando-lhe aspetos quase imperceptíveis, através de pistas, vestígios, rastos, dirige para a apreensão eventual da realidade;*
> *— transformando-o, metamorfoseando-o em diferentes graus ou tipologias; modifica-o sempre, gerando algo totalmente diverso e outro* (Lambert, 2017:55).

Trata-se de um modo bem peculiar de derivar do famoso "campo expandido" teorizado por Rosalind Krauss (1979) que preconizava, em definitivo, a saída da escultura do pedestal e a sua inclusão no espaço e na natureza, "numa altura em que categorias como escultura e pintura foram amassadas, esticadas e torcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, uma demonstração da maneira como o termo cultural pode ser estendido para incluir praticamente qualquer coisa" (Krauss, 1979:30). Mas, apesar do trabalho *Solilóquio I*, a que já nos referimos anteriormente, assim como outras intervenções no espaço público (a merecerem um outro estudo mais atento), que poderiam fazer desenvolver mais os pressupostos de Rosalind Krauss, e explorar mais

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

afincadamente o seu texto-referência, interessa-nos aqui discutir uma escultura mais intimista que propõe uma viagem ao interior, um deslocamento da visão para formas que parecem emergir "sob a pele". São *formas viscerais* as que dominam nos seus últimos trabalhos, em particular as que saem da sua produção cerâmica produzida entre 2014 e 2019. Estes dois conceitos, um à volta de uma determinada ideia de "*femininalidade*" e outro, o de conceção a partir do *"avesso"*, ou por uma espécie de interior *visceral*, (Figuras 5, 6 e 7), parecem ser axiais num conjunto significativo de peças de Susana Piteira e constituem, sob o ponto de vista estritamente conceptual, o contributo mais importante da artista para o panorama atual escultura contemporânea portuguesa e para as discussões teóricas que inspiraram e alimentaram este texto.

No entanto, também importa dizer que esse "lugar" feminino de sensibilidade e de produção escultórica, essa *femininalidade* de que falamos, não significa necessariamente feminismo, ainda que os corpos constituem, como afirma Laura Lamurri (2018), um dos núcleos imutáveis do desenvolvimento crítico feminista. As propostas de Susana Piteira não reivindicam uma dimensão estético-política do corpo. Elas são *presentativas*, valem por si só, e reclamam que utilizemos mais "todos os sentidos" (um *ver* com o "corpo todo") do que uma pretensa racionalidade que (acha que) tudo desvela. Já "Deleuze defende a força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção" (Kossovitch, 2003:161).

Conclusão

As propostas de Susana Piteira apresentam-nos uma sensibilidade emanada de um "lugar" feminino assumido já há muitos anos. Essa sensibilidade atravessa formalmente as suas esculturas, especialmente os pequenos volumes de chão e parede, transformando cada exposição num "evento" estético pleno de coerência e consistência, como atestam as sua ultimas exposições do Museu da Guarda e da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa.

O mármore transforma-se em formas orgânicas e lânguidas, seduzindo e incorporando uma espécie de erotização velada que precisa de um olhar mais demorado. Um olhar que se sinta desafiado. A ousadia formal e performativa de algumas das suas esculturas, requerem que esse olhar do observador tenha em atenção um "dentro" e um "fora". Esta duplicidade consubstancia uma ideia de escultura que ultrapassa qualquer virtuosismo que o *savoir faire* indubitavelmente evidencia, e que requer que nos debrucemos, de novo, sobre coisas básicas da apreciação estética, como a perceção (onde tudo começa). E a escultura de Susana Piteira ultrapassa, claramente, os esquemas perceptivos e

conceptuais que limitam a olhar a "pele da escultura" e não "sob a pele da escultura", como é proposto, em particular pela sua produção cerâmica mais recente, que se convida vivamente a apreciar, assim que for de novo exposta.

Referências

Charréu, Leonardo (2010) S/Título."20 Anos 20 Esculturas: 1990/2010". Estremoz: Galeria Municipal D. Dinis / Museu Municipal Joaquim Vermelho.

Deleuze, Gilles (2007). Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores. ISBN 978-85-378-0025-6.

Kossovitch, Leon (2003). Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Revista USP, São Paulo*, ISSN 0103-9989, n.57: 160-168.

Krauss, Rosalind. (1979) Sculpture in the expanded field. *October,* eISSN:1536-013X, ISSN: 0162-2870, Vol.8: 30-44.

Piteira, Susana; Charréu, Leonardo (2015) Campos expandidos da escultura na recuperação paisagística e urbana: Um exemplo de arte pública e práticas colaborativas. *ARS* eISSN: 2178-0447, ISSN: 1678-5320 (USP), Ano 13, n.26: 157- 171.

Lambert, Fátima (2017) Império do canône, corpo instituído e viceversa (pp.55-62). In Piteira, Susana *Luxuriae*. Guarda: Edição Museu da Guarda. ISBN: 978-989-82-1684-7.

Lamurri, Laura (2018) Here and There: Contemporary Feminisms, Art Practices and Globalized Geography. *Critique d'art* [Online], ISSN: 1246-8258, n°50 [Consult. 2019-05-30] URL http://journals.openedition.org/critiquedart/29312

Susana Guerrero: del Mito a la Feminidad

Susana Guerrero: from Myth to Femininity

LETICIA FAYOS BOSCH* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, Espanha. E-mail: lfayos@unizar.es

**Espanha, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, Espanha. E-mail: palazon@unizar.es

Resumen: La artista visual, Susana Guerrero (1972, Elche, España), especializada en escultura y grabado, desarrolla su trabajo con una clara vinculación a la cultura popular del levante español. Teniendo como referente su pueblo natal, Elche, de gran belleza paisajística con su histórico palmeral, recrea en sus propias obras el trenzado de la palmera y el uso que se hace de ella en sus calles. La obra de Guerrero viene marcada por la propia experiencia, la vida y la muerte, el mito y la historia, la feminidad y el cuerpo. Representa su experiencia más íntima, reformulando conceptos como lo físico, lo onírico, pasando por lo ritual o mágico, con una clara intención de unir lo visible y lo oculto.

Palabras clave: mito / onírico / vida / muerte / ritual.

Abstract: *The visual artist, Susana Guerrero (1972, Elche, Spain), specialized in sculpture and engraving, develops her work with a clear link to the culture of the east side of Spain. Having as reference its native town, Elche, of great scenic beauty with its historic palm grove, recreates in its own works the braided palm tree and the use made of it in its streets. Guerrero's work is marked by experience, life and death, myth and history, femininity and body. It represents his most intimate experience, reformulating concepts such as the physical, the dreamlike, going through the ritual or magical, with a clear intention to unite the visible and the hidden.*

Keywords: *myth / dream / life / death / ritual.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Realizar un estudio o análisis sobre artistas que todavía están desarrollando su obra es un proceso difícil o costoso. Y valorar el interés que puede causar dicho artista en el mundo del arte es complejo. Pero este no es el caso de la artista representada. Susana Guerrero nos envuelve con sus creaciones y nos lleva a un mundo de sueños y misticismo en el que la autobiografía está siempre presente en cada una de sus piezas.

Desde sus inicios el trabajo de esta artista alicantina representa su experiencia más íntima: la experiencia física, la omnipresencia de la materia onírica de los sueños, del subconsciente, la ofrenda y lo mágico, aunando lo visible y lo oculto. De este modo, como si de una mitología contemporánea se tratase, la artista fusiona su obra con la experiencia de lo sagrado obteniendo con sus piezas una gran carga poética de tradiciones y leyendas, de supersticiones o de revelaciones intuitivas vinculadas a la sabiduría de la magia ancestral (Matos y Sarabia. 2019). Toda esta carga mitológica y mística, unida al eje principal de sus creaciones, el dolor, conforman la obra de una de las artistas más activas y con mayor reconocimiento del levante español. *La Sangre*, *El mal en Mí*, *La Entrega* son algunos de los títulos de sus proyectos creativos, que conforman un entramado personal con el que construye y modela una nueva mitología contemporánea. Como bien dice Mircea Eliade "Los mitos revelan la actividad creadora y desvelan la sacralidad de sus obras. No hablan de lo que ha sucedido realmente, pero tratan de explicar y describir las irrupciones, a veces dramáticas, de lo sagrado" (Mircea, 1983).

Cabe destacar que durante toda su trayectoria está patente una gran influencia de las culturas antiguas: de la Grecia clásica y de la cultura mixteca. Es claro el peso de ésta última en la obra de Guerrero, pues como ella misma ha argumentado en una entrevista "en México todavía se sientan a comer con los mitos" (Martínez, JL. 2013). El carácter onírico en su obra tiene una similitud a la interpretación de sueños como reflejo del inconsciente. A su vez, también vemos en todas ellas un automatismo psíquico.

No podemos olvidar los referentes que marcan su maduración creadora: las influencias de artistas como Frida Kalho o Louise Bourgeois, conocidas por su tradición feminista y su coincidencia en la forma de ejecutar las obras, se puede observar claramente en la obra de Guerrero tanto en sus procedimientos como en sus inquietudes. Materializa sus obras tanto de forma bidimensional como tridimensional: dibujos, esculturas e instalaciones. El conjunto de su obra artística se caracteriza por el empleo de materiales orgánicos, extraídos de la propia naturaleza (ver figura 1), y elementos sintéticos (cables, plástico, hilos...) que la

artista alicantina sabe manejar con delicadeza para construir objetos que representan máscaras, órganos humanos, prendas de vestir, etc. Todo un universo plástico que forma un simbolismo de los hechos reales de la vida de la artista.

Gran defensora del collagraph, muestra un especial interés en la forma en que la artista cubana, Belkis Ayón, empleaba esta técnica, creando así una obra distinta y con identidad propia. Ella utilizaba la porosidad de los materiales con los que construía la matriz, obteniendo imágenes visualmente calcográficas, alejándose del efectismo y exceso de color y relieve que caracteriza esta técnica. Es por esto que el trabajo de la artista cubana atrajo la atención y el interés de Guerrero, dedicando su tesis al trabajo calcográfico de ésta, cuya obra estaba envuelta de misterio debido a la inesperada y pronta desaparición de Belkis.

Para poder comprender la trayectoria de Susana Guerrero, analizaremos algunos de sus proyectos con el fin de construir un itinerario a través de su obra. Como se podrá observar el discurso artístico de esta creadora ilicitana no es hermético puesto que no cierra proyectos, sino que los mantiene en constante evolución.

Esculturas oníricas

Desde sus inicios centró su proceso creativo en los problemas de la intimidad, de lo familiar y de la sensibilidad. Con el proyecto ¿Cómo te gustaría que fuera tu cama?, Susana Guerrero realiza un trabajo de reflexión sobre la idea de este elemento.

Este objeto tan común en los hogares no es un espacio público ni de trabajo. La cama, como la conocemos, es un espacio privado, de descanso, blando y acogedor. Guerrero muestra tal interés que rompe con todos los estereotipos sobre este objeto y crea unas camas no como la cama de sus sueños, sino como los sueños de su cama (ver figura 2). Utiliza la cama como un reflejo de los posibles sueños o caracteres de sus amigos o familiares.

En la construcción de estas esculturas, se abría un abanico de sensibilidad, de intimidad y, a su vez, de feminidad. No se trataba del lecho conyugal como lo conocemos, sino de un ámbito más sensible y emocional.

La piel marcada. Placer y castigo

Más adelante, esta analogía con la feminidad le llevó a crear el proyecto denominado *De cómo crecieron las espinas*. La propia artista lo considera como una doncella convertida o como una virgen armada, una suerte de Juana de Arco. Susana lo describe de la siguiente manera: "Así que la doncella continuó corriendo con su camisón pendón al aire. Con su camisón como pendón, como estandarte, como aviso protector, mostrándolo colgado al viento para que no duela, para que se marche y ya no se clave. Será bueno cargar siempre estandarte, armadura, escudo y espada" (Guerrero, 2002: 9).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Armadura para Medusa: casco y collarín. Armor for Medusa: helmet and collar*. Latón y penca de agave 2016. Imagen cedida por Susana Guerrero.
Figura 2 · ¿Cómo te gustaría que fuera tu cama? Imagen cedida por Susana Guerrero.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En este trabajo escultórico se manifiesta claramente la cultura mexicana, con la utilización de materiales como los cactus, las espinas, el maíz o las chumberas. Es en este proyecto cuando empieza a integrar objetos femeninos como camisones, medias, corsés con elementos, sobre ellos, punzantes, violentos, duros, que nos produce una contradicción al espectador: lo suave y frágil frente a lo duro y cortante (ver figura 3).

Esto nos lleva a pensar en la relación y el juego creado por la artista que claramente transita por la erótica cristiana, en la que el placer es contrario al castigo, en la que se puede llegar al éxtasis a través del dolor y en la que la mortificación de la carne es una simbiosis del pecado y el perdón.

El triunfo de la muerte en las manos de Guerrero

La serie *Las Fuerzas. ¡No me cortes la cabeza!* surge de otra vivencia personal de la artista, fuera de su tierra y lejos de su casa, mientras realizaba una beca en Munich. El temor de enfrentarse a su destino le hizo recopilar información acerca de mujeres que tienen como referencias en común la tortura, la mujer maltratada, sacrificada o mujeres mitológicas que han sido utilizadas como chivo expiatorio. Como es el caso de Medusa, decapitada por Perseo, o Coyoixahuqui, decapitada y desmembrada por su hermano Huitzipochtli, ejemplos que hacen que surja la idea de crear una serie de obras en las que la acción de decapitarse no sea negativa, sino una manera de quitarse una carga cultural heredada y, a su vez, una acción terapéutica para recuperar las fuerzas perdidas.

La artista insiste en el sentido positivo que tiene la auto decapitación a través de estas palabras: "Las fuerzas, para acercarse a ellas, cortarse la cabeza y llevarla en las manos, manar leche de tus pechos y amamantar a esa cabeza cortada convertida en fuente de leche" (Cereceda, 2006).

En una de las obras que forman esta serie, podemos observar como la fuerza emerge a través de las partes desmembradas de Coyoixahuqui de la que brotan serpientes. La propia serpiente es aquí un símbolo de renovación, representado mediante la muda anual de su piel.

Guerrero crea una singular mitología, reinventando los mitos ancestrales para reinterpretar las leyendas y crear un nuevo lenguaje visual en el que la vida brota de sus cabezas y bocas. Crea armaduras protectoras, reconstruye órganos y extremidades dotándoles así de una nueva simbología (Charpa y Peria. 2009).

Las heroicas mujeres son protegidas por las llamas y las lenguas de cerámica rojas (ver Figura 4), las cuales curan sus heridas y las hacen salir triunfantes, como el triunfo de cortarse la cabeza y despegarse de todo problema.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · *Camisón de espinas / Thorn nightdress*. Tela de algodón y espinas de agave cosidas. 90 x 44 x 40 cm, 2000. Imagen cedida por Susana Guerrero.
Figura 4 · *Coyolxauhqui desmembrada*. Cerámica, cuerno, terciopelo y mármol, 2008. Imagen cedida por Susana Guerrero.
Figura 5 · *La Desollada / The Skinned*. Latón, cerámica esmaltada, terminales y cable tejido, 2018. Imagen cedida por Susana Guerrero.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Entramado de entrañas

En su última exposición, *El mal en mí. La desollada,* incorpora a su obra la tradición de su tierra, de la cultura popular de Elche, a través de la técnica del tejer, combinándola con el uso de medios contemporáneos como son los cables eléctricos.

Susana entreteje cables, latón y materiales totalmente artificiales para crear órganos internos, vísceras, piel, cuerpos (ver Figura 5). Estas obras se caracterizan por su acentuado colorido y por su carácter escultórico y de instalación, mezclando elementos abstractos y figurativos en una misma obra.

Una de sus proyectos más recientes es *La Desollada*. Emplea en esta obra el tejer como un ritual, siendo un ensalzamiento de la labor femenina dentro de la propia creación del arte contemporáneo. Pieza que nos hace pensar en el contraste del material, hilos de latón, para crear algo tan delicado y frágil como los órganos vitales.

Ritual con jaguar

Rito surge del trabajo conjunto de Susana Guerrero y la coreógrafa Asun Nogales. El carácter simbólico de esta representación artística es la celebración de un mito a través de una danza como ofrenda a los dioses. Una imagen que, a través del cuerpo, la escultura, la luz y la propia coreografía, nos muestra la condición humana y las fuerzas de la naturaleza.

Este proyecto es un culto ancestral a Eros y Tánatos y consta de tres movimientos: llamada, ofrenda y catarsis. En él la llamada se produce a través de un sonido de campanas que nos lleva hasta el lugar de la ceremonia. Allí nos encontramos con una ofrenda de cien cabezas de jaguares blancos que definen un círculo como símbolo de lo eterno e infinito (ver figura 6). En el interior del mismo, encontramos a dos cuerpos yacentes con la cara hacia abajo, unidos por la boca y cubiertos por la misma materia de la que están realizados los jaguares.

Unas voces de coro entonan el Kyrie Eleison, un cántico litúrgico pagano que invoca la compasión de lo divino. Es en este momento cuando los cuerpos comienzan a describir giros sin más centro que sus propios labios. Flexiones y contorsiones surgen ante la búsqueda del encaje de ambos cuerpos.

En ese mismo momento los labios se separan pero están unidos por un hilo rojo que les hace provocar un cortejo armonioso. Durante este baile enredan y desenredan el hilo rojo sobre sus propios cuerpos, acompañados por el contacto, su mirada y su olfato. Finalmente se produce la caída del hilo de sangre entre sus propias contorsiones y sacudidas en el suelo.

La arena del tapiz ya no es uniforme, los bailarines se han convertido en cuerpos míticos, son la encarnación de la labor física aunque siguen siendo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · *Rito*. instalación bailada, 800 cm de diámetro 2016
Imagen cedida por Susana Guerrero.
Figura 7 · *Rito*. Instalación bailada, 800 cm de diámetro,
2016. Imagen cedida por Susana Guerrero.

seres vulnerables. Sus movimientos y su fricción hacen que la capa de barro se vaya desmoronando, se escucha como los cuerpos se descuajan (ver figura 7), como resuenan dentro del círculo y es en ese momento cuando se produce una niebla por el polvo de cerámica que hace adentrarte aún más en el ritual. Finalmente, unos compases suenan y sus cuerpos se quedan sentados con los ojos cerrados en el suelo.

En palabras de Tatiana Sentamans "después del rito abandonamos el santuario, pero algo ha cambiado: ya no somos lxs mismxs" (VV. AA. 2019).

Conclusiones

En definitiva la obra de Susana Guerrero forma un corpus global, completo y holístico, un ente evolutivo y creciente que está totalmente ligado a ella, a su vida y a la forma de entender y relacionarse con el mundo. A través de sus proyectos y piezas vemos la materialización de una idea, de un sentimiento y, sobre todo, de una intencionalidad concreta y personal, donde se reflejan y tienen cabida, los mitos, la espiritualidad, la feminidad, la tierra, lo sagrado y lo ancestral. Consiguiendo de este modo una producción con un marcado carácter personal y transgresor, llena de marcas y símbolos que la identifican como propia y de una fuerza y plenitud que lo rodea todo.

Acercarse a las creaciones de esta artista es dejarse seducir por lo íntimo y salvaje, por las fuerzas de la naturaleza que habitan nuestro fuero más interno, es llegar y abrazar lo místico, aquello que resulta inexplicable y lejano pero a la vez cotidiano y querido.

Es la fuerza, la espina, es el rito...

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Cereceda, M (2006) Las fuerzas. Alicante. Ed. Ajuntament d´Elx, Instituto municipal de cultura.

Charpa, y Peria i Gomez, JL. (2009) "Para llamar a las fuerzas" Valencia. Ed. Palau de la Música de Valencia. Atrio de los Bambús.

Guerrero, S. (2002) "Semana Santa con Armadura de cómo crecieron las espinas". Alicante. Ed. Centro Cultural de Mislata.

Matos, D. y Sarabia Marchiran, F, (2019) "Anatomía de un Mito" Alicante. Ed. Fundación Caja Mediterráneo.

Recuperado de https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-susana-guerrero/ Martínez Meseguer, JL. (2013). Entrevista a Susana guerrero. PAC Plataforma de Arte Contemporáneo.

Mircea, E. (1983) Mito y realidad. Barcelona. Ed. Labor

VV. AA. (2019) "El Mal en mí" Alicante. Ed. Ajuntament d'Elx

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Pinturas de um fim que também são um começo: um olhar sobre a produção da artista Vera Wildner

Paintings of an ending that are also a beginning: a look at artist Vera Wildner's production

LETÍCIA LAU*

Artigo completo submetido em 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, curadora.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: leticia.lau@babilonica.com

Resumo: O objetivo deste artigo é abordar a série *O Fim é o Começo*, da artista Vera Wildner, a partir de conceitos contemporâneos como o hibridismo, a mestiçagem e a repetição. Para isso, apresenta-se a série de trabalhos a partir do processo de criação da artista, e posteriormente os conceitos de miscigenação e hibridismo, trazendo alguns elementos recorrentes na sua produção artística, como um indício de repetição presente na arte contemporânea. Conclui-se que a obra e a poética da artista possibilitam inúmeras abordagens para além dos conceitos de mestiçagem e hibridismo que possam adensar as camadas de sentidos.

Palavras chave: pintura / mestiçagem / hibridismo / repetição / processo de criação.

Abstract: *The objective of this article is to approach Vera Wildner's series* The End is the Beginning *(in Portuguese,* O Fim é o Começo*) using contemporary concepts such ashybridism, crossbreeding and repetition. In order to do that, we will present the artist's work from the perspective of the artist's creative process, and subsequently we will review the concepts of hybridism and crossbreeding, presenting recurring elements in Wildner's production as evidence of the repetition identified in contemporary art. We conclude that the artist's work and poetics enable countless approaches beyond the concepts of crossbreeding and hybridismthat can deepen the layers of its meanings.*

Keywords: *painting / crossbreeding / hybridism / repetition / creative process.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

De que forma é possível ampliar e adensar camadas de sentido a partir de conceitos da pintura contemporânea sugerindo novas abordagens sobre a produção de um determinado artista?

A proposta deste artigo tem como foco a produção da artista Vera Wildner (Porto Alegre, RS, Brasil, 1936-2017) e a sua série de pinturas *O Fim é o Começo* (2010).

Vera Wildner graduou-se em Bacharelado em Artes Plásticas: Pintura pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1959. Foi professora do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre durante o período de 1981 a 2005 e foi fundadora e professora do Atelier Galeria Estaggio desde 1983. Como artista, realizou 22 exposições individuais, com destaque para as seguintes: *O Fim é o Começo* (2010),na Pinacoteca Aldo Locatelli do Paço Municipal de Porto Alegre;*Délcia - Vestido de Noiva* (2006) e *Silêncio* (2002), ambas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Locatelli (MARGS);*Nascer/Renascer* (2000),no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) – todas essas em Porto Alegre/Brasil –; e *Manuscritos* (1998), na Casa do Brasil, em Madri/Espanha. Também participou de coletivas em São Paulo/Brasil, Paris/França, Roma/Itália, Montevidéu/Uruguai e Buenos Aires/Argentina. Em 2008, ganhou o 1º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria Destaque em Pintura. Dois anos depois, foi artista homenageada do Museu Pedro de Osma, na cidade de Lima/Peru. Possui obras nos acervos das instituições gaúchas Pinacoteca Aldo Locatelli, MARGS e MACRS.

A série *O Fim é o Começo* fez parte da última exposição individual da artista. Esta série é composta por oito pinturas sobre tela, oito pinturas pequenas e oito oratórios, e trata da forma como a artista entende a vida e a morte. Segundo Antonacci (2010), Wildner apresenta suas reflexões sobre o mistério da vida como se fossem uma oração em oito compassos, um mantra que ela repete através da pintura e do objeto.

A abordagem sobre o trabalho da artista partirá da construção da imagem nas obras da série *O Fim é o Começo* (2010) e do processo criativo da artista, trazendo alguns elementos recorrentes na sua produção artística como um indício de repetição presente na arte contemporânea, além dos conceitos de miscigenação e hibridismo na linguagem da pintura contemporânea abordados por Icleia Borsa Cattani em *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea* (2004) e por Sandra Rey em *Cruzamentos impuros: processos híbridos na arte contemporânea* (2005), ambas as pesquisadoras e doutoras da UFRGS. Também serão considerados para fins de análise da série alguns escritos da artista deixados em seu atelier e depoimentos orais da filha Liane Paiva, que acompanhou de

perto sua carreira artística, além da consulta ao catálogo da exposição e texto de Elisabeth Gloeden, *O Fim é o Começo* (2010), e uma entrevista concedida a Célia Ramos, pesquisadora e amiga da artista.

Em vista de revisionismos da História da Arte, da valorização da produção feminina nas cenas artísticas regionais e internacionais, este artigo tem como objetivo apresentar o trabalho de Vera Wildner, para que a História da Arte possa ter múltiplas narrativas. Que este artigo possa cumprir a missão de ser uma das ações para registrar o trabalho da artista num contexto mais amplo e ficar disponível para futuras pesquisas sobre a arte e a pintura.

1. O Fim é o Começo e o eterno retorno: o mito da morte na produção de Vera Wildner

A pintura sempre foi sua maior expressão!

A essência da artista Vera Wildner foi absorvida pela pintura, que se tornou a parte visível da sua produção artística. Sua última exposição individual, *O Fim é o Começo*,foi exibida no Paço Municipal de Porto Alegre em 2010. Nela apresentou uma sequência de oito telas grandes com uma paisagem de nuvens ora escuras, ora branquinhas, que vão subindo e descendo na paisagem ao serem visualizadas na exposição. Elas dividem o céu da terra, a vida da morte, o finito do infinito (Figura 1).

As imagens produzidas nas pinturas e o nos objetos partem da reflexão da artista sobre o ciclo de vida e morte. No catálogo da exposição, a artista Beth Gloeden (2014) escreve: "Trata-se, afinal, da essência do ser humano, de sua busca incessante que é a compreensão do mistério da vida. E a morte? A morte é apenas o começo.".

Para Vera Wildner e o pensamento budista, a morte é apenas um começo, parte de um ciclo que evolui e está em constante transformação. Este pensamento permeia a maior parte da produção da artista, principalmente após a morte do pai, quando a artista passa a trabalhar com o tema. O conjunto da obra de Wildner está carregada de misticismo e simbolismo,apresenta uma narrativa fruto da sua própria crença e do mito da morte.

2. Entre o que não existe e o que passa a existir: entre o silêncio e a obra

Segundo Catherine Lepront (2014), o caminho que leva do silêncio à obra é uma projeção do mundo interior do artista para o mundo exterior.

Vera Wildner, em entrevista à pesquisadora Célia Antonacci (2014), revela seu processo de criação: "É uma busca incessante! Busca da gente mesmo no trabalho, que não tem começo e não tem fim. Não sabe bem quando é que vai terminar. Tu vai e volta, vai e volta."

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Exposição *O Fim é o Começo*, 2010. Pinacoteca Aldo Locatelli, Paço Municipal Porto Alegre, RS. Fonte: própria.

Para Wildner, o processo criativo estava mais próximo da descrição de Salles (1998) do que das análises de Lepront (2014), considerando que a artista trabalhava diariamente em seu atelier, e era nessa rotina que surgiam as obras. Suas faíscas poéticas e fragmentos de narrativas eram oriundos de trabalhos anteriores e de suas memórias, onde um trabalho levava à produção de outro. A repetição de alguns elementos nas obras de caráter simbólico e suas configurações formais são visivelmente reconhecíveis se analisarmos o conjunto da sua obra. São os seus códigos na pintura e na arte.

> *"A repetição ocorre na contemporaneidade de modo sistemático e sob várias formas. Releituras, citações e* revivals são modalidades da mesma; do mesmo modo, os processos nos quais o a*rtista se fixaregras arbitrárias, que ele se esforça por seguir, como num jogo. As séries, sistemáticas ou assistemáticas, constituem uma outra modalidade da repetição."* (Cattani, 2004: 79)

Vera concretiza sua produção através de séries, e alguns elementos estão sempre presentes. Entre os símbolos mais usados estão: a escada, a cruz e o símbolo do infinito.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Segundo a artista, a escada é a união dos dois mundos, une a terra ao céu e leva ao infinito. Ela frequentemente se apresenta na pintura com a supressão da tinta na tela, ao raspar com a espátula,aquilo que é matéria, para assumir uma ausência e se transformar em algo etéreo.

A cruz é um dos símbolos mais conhecidos em todas as crenças e culturas: remete à religiosidade e representa o homem a caminho do espiritual. Nas pinturas de Wildner,as cruzes surgem coladas com papel arroz, pintadas em dourado, preto ou branco, enfileiradas na posição vertical, bem destacadas da base da pintura até as nuvens, ou ainda, camufladas por entre as camadas de tinta e encáustica. É representada em vários tamanhos e espessuras. O céu de cada uma das pinturas dessa série é ladeado por faixas de cor branca e cruzado por uma linha dourada, contribuindo para a composição em formato de cruz.

O símbolo do infinito faz referência às coisas cíclicas, o fim que também é o começo. Nunca acaba. É a própria vida que continua, mesmo depois do fim, transformada pela matéria e pelo tempo.

3. Miscigenação e hibridismo

A partir das transformações das produções artísticas, principalmente da metade da década de 1970 em diante, com o abandono das formas modernas, surgem inserções de elementos que não eram considerados próprios da pintura ou das técnicas tradicionais modernistas. A busca dos artistas por novos processos, novas técnicas e novos conceitos dão origem às produções mestiças e híbridas através da contaminação de elementos diversos.

Segundo Cattani (2004), na arte contemporânea o conceito de mestiçagem se refere às produções que possuem múltiplos cruzamentos, originando novos sentidos marcados por tensões. Essas tensões internas impedem qualquer estabilização entre os componentes da obra, assegurando seu caráter heterogêneo.

> *"A mestiçagem pressupõe a presença simultânea de seus elementos constitutivos, o quais não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória."* (Cattani, 1999)

O hibridismo se assemelha ao conceito de miscigenação na medida em que se define por *cruzamentos impuros* (Rey, 2005), onde elementos diversos passam a coexistir – os procedimentos de construção da obra geram inovações e são abertos a novas inserções. No entanto, o hibridismo difere da mestiçagem por fundir os elementos diversos gerando outras formas, outras técnicas e provocando outros diálogos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 2 · Vera Wildner, *Renasce na vida quando se faz homem* (2010). Óleo, folha de ouro, pigmento sobre tela, 120x120cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 3 · Vera Wildner, *Experiência*, 2010. Óleo e colagem sobre tela, 120x120cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 4 · Vera Wildner, *A vida é eterna como ser* (2010). Óleo, folha de ouro, pigmento e plotagem sobre tela, 120x120cm. Acervo particular. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> "*Os hibridismos não visam à manutenção das tensões e da integridade dos diversos componentes, mas sim à fusão dos elementos díspares que os estruturam.*" (Cattani, 2007: 26)

Cattani menciona, em seu texto "Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos",a coexistência de imagens e palavras como exemplo de contaminação provocada pela coexistência de elementos diferentes e opostos entre si.

Nesse sentido, analisamos a palavra escrita inserida na série proposta. Ela é escrita ora com o cabo de um pincel, ora com caneta sobre papel, ou com caneta sobre fita, ou ainda como parte da imagem impressa no tecido. O texto inserido nas obras por vezes dá origem ao título de cada uma, principalmente nas pinturas de grande formato (Figura 2).

Na obra *Experiências* (2010) (Figura 3), o texto aparece escrito em papel arroz colado na tela. Na parte superior as palavras estão escritas em formato de lista, e nas laterais, uma coluna de cada lado. Elas dialogam com a imagem do céu nublado e com as duas imagens muito semelhantes a uma escada sobre um fundo branco quadrado – imagens oriundas de outros trabalhos, como um indício de autocitação. Os textos das laterais repetem a forma da imagem das escadas desenhadas no topo do texto, em cada lateral.Aqui o texto adquire um significado de ascensão, como um mantra que se repete durante a jornada, o caminho até o infinito e o eterno retorno.

As palavras escritas nas obras dessa série nos dão indícios de uma leitura, contextualizam a imagem, promovem uma narrativa, estabelecem conexões com os símbolos da escada, do infinito e da cruz, criando novas camadas de sentido. Entre as palavras, onde se encontram símbolos e imagens com suas conexões, está uma das possibilidades de firmamento da mestiçagem na obra da artista.

Nas pinturas, encontramos técnicas e materiais diversos, como tinta a óleo, a folha de ouro, a colagem de uma imagem impressa digitalmente em tecido (Figura 4), as palavras escritas em papel arroz, e também recortadas em tecido, costuradas e coladas sobre a tela. Identificamos ainda um tecido de voal usado como uma camada transparente velada, substituindo a veladura, técnica de pintura muito usada pela artista, em que opta por usar um material palpável para servir como véu. Esse último é proveniente dos restos de tecidos herdados da mãe, que era modista. A memória da artista se funde à sua proposta poética (Figura 5).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6











Figura 5 · Vera Wildner, série *O Fim é o Começo* (2010). Materiais diversos, 40x20cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 6 · Vera Wildner, série *O Fim é o Começo* (2010). Materiais diversos, 40x20cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 7 · Vera Wildner, série *O Fim é o Começo* (2010). Materiais diversos, 40x20cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 8 · Vera Wildner, série *O Fim é o Começo* (2010). Materiais diversos, 23x19x20cm. Acervo particular. Fonte: própria.
Figura 9 · Vera Wildner, série *O Fim é o Começo* (2010). Materiais diversos, 23x19x20cm. Acervo particular. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Vera Wildner, *O Fim é o Começo* (2010). Óleo, voal, costura e colagem sobre tela, 220x220cm. Acervo particular. Fonte: acervo pessoal.

Nas pinturas de pequeno formato, Vera explora ainda mais a mistura de materiais e técnicas. As imagens impressas em tecido cobrem quase toda a obra, com uma nova camada, uma transparência que antecede a pintura e se sobrepõe a ela, funciona como uma membrana permeável pictorial. Duas obras possuem elementos do cotidiano, cada um costurado em um saquinho de tule individualmente, e estes, sobrepostos e costurados na tela. Na série *O Fim é o Começo,* de 40x20cm (Figura 6), encontramos folha de ouro, pedaços de tecido, fita de cetim e tule. Em outro trabalho (Figura 7), observamos pedaços de papel contendo palavras escritas em dourado colocadas dentro de saquinhos de tule costurados na tela.

Os oratórios, objetos muito usados em trabalhos anteriores, são construídos com madeira e pintados com as mesmas cores dos quadros grandes, com a adição de materiais brilhantes como a purpurina, o espelho, a tinta dourada e o metal das cruzes incrustadas. A escada, que se apresenta na forma tridimensional, está presente em todos eles como se fosse um altar (Figuras 8 e 9). Ao final da escada, o encontro com a cruz, com o infinito, com a oração, com a vida que nunca termina. O *ser* permanece e é eterno. O véu e a transparência usados nas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

obras menores se repetem nesses objetos. O pensamento da artista se completa com a materialidade e o formato tridimensional.

As tensões geradas pela miscigenação dos elementos das obras ocorrem nos intervalos entre o plano e o tridimensional, a palavra e a imagem, a imagem impressa e a imagem pintada, a cópia e o original, entre o desenho e o objeto do cotidiano, entre a pintura e o objeto, entre a vida e a morte como um eterno recomeço.

Já a hibridação na obra de Vera Wildner ocorre na sobreposição de técnicas como colagem, fotografia e pintura, de camadas, com imagens veladas, desenhos mesclados à pintura e ranhuras e grafismos feitos com o cabo do pincel.

Os pequenos espelhos, materiais brilhantes, purpurina, a inscrição dos textos nas pinturas, a colagem de letras em EVA na obra (Figura 9), são processos híbridos, na medida em que reinventa sua técnica, inicialmente restrita a pintura a óleo sobre tela e paisagens abstratas.

Conclusão

Vera Wildner foi uma artista fiel às suas crenças e à sua verdade. Manteve vida e obra em sinergia, de forma que sua produção artística revela muito de si mesma. Seu trabalho sempre esteve comprometido com a arte e o seu contexto atual.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer um novo olhar sobre as obras da artista através dos conceitos contemporâneos de repetição, miscigenação e hibridismo. Estas são apenas algumas das aproximações ao seu trabalho. Elas ampliam e adensam as camadas de percepção da produção da artista. Há ainda muito que escavar na arqueologia dos sentidos e das suas obras.

Referências

Cattani, Icleia Borsa. (2004) *Série e repetição na arte moderna e contemporânea*. Org. Farias, Agnaldo. Icleia Borsa Cattani. Funarte: Rio de Janeiro.79-86.

_____, Icleia Borsa. (2004) *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. Org. Farias, Agnaldo. Icleia Borsa Cattani. Funarte: Rio de Janeiro. 66-78.

_____, Icleia Borsa. (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos*. In: _____ (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, ISBN: 978-85-7025-968-4. 21-34.

Gloeden, Elisabeth.(2010) *O Fim é o Começo*. Catálogo da exposição *O Fim é o Começo*. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli.

Lepront, Catherine. (2014) *Entre o Silêncio e a Obra*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Difel. ISBN 978-85-7432-133-2. 7-34.

Rey, Sandra. (2019) *Cruzamentos impuros: Processos híbridos na arte contemporânea*. Festival de arte 2005. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: http://www.festivaldearte.fafcs.ufu.br/2005/palestra-04.htm. Acesso em: 07.12.2019.

Salles, Cecília Almeida. (1998) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 1ª edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 857419042-X: 11-52.

Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar

Lia Menna Barreto turning the cultivation of her home inside out

LILIAN MAUS JUNQUEIRA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: lilimaus@gmail.com

Resumo: Este artigo reflete sobre o processo de criação da artista visual brasileira Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, Brasil, 1959). A pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura de entrevista, além do convívio com a artista em seu atelier e casa e das trocas estabelecidas durante a produção da instalação 'Pele de Boneca', realizada no espaço artístico Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, no ano de 2009. O trabalho de Lia M. B. neste artigo é analisado por meio do conceito de 'femmage', cunhado por M. Schapiro e M. Meyer em 1978.
Palavras chave: Lia Menna Barreto / femmage / arte contemporânea.

Abstract: *This article reflects on the process of creation of Brazilian visual artist Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, Brazil, 1959). The research was developed from the reading of an interview, in addition to living with the artist in her studio and house, as well as exchanges established during the production of the installation 'Pele de Boneca', held at the Atelier Subterranea artistic space, in Porto Alegre, in 2009. The artist 's work in this article is analyzed through the concept of 'femmage', coined by M. Schapiro and M. Meyer in 1978.*
Keywords: *Lia Menna Barreto / femmage / contemporary art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Lia Menna Barreto nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 1959, passou a infância no interior de São Paulo e, posteriormente, mudou-se para Porto Alegre, onde se formou no Bacharelado em Desenho, no Instituto de Artes da UFRGS. Possui obras nos acervos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museum of Contemporary Art San Diego. Vive e trabalha na sua casa e atelier na cidade de Eldorado do Sul, Rio Grande do Sul. No presente artigo, será analisado o processo de criação das obras *Diário de uma boneca* e *Pele de boneca,* a partir de depoimentos de Lia M. B.. Associa-se, ao longo do artigo, a sua prática artística ao conceito de *femmage*, cunhado por Miriam Schapiro e Melissa Meye,r em 1978, e que será desenvolvido no Capítulo 1, a seguir.

1. *Femmage* no Diário de uma boneca

O artigo "Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage", escrito pelas artistas Miriam Schapiro e Melissa Meyer e publicado, em 1978, na revista "Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics", reflete sobre a expressão artística feminina trazendo o termo *femmage* para definir procedimentos realizados por artistas mulheres a partir da prática de colagem, *assemblage*, *découpage* e fotomontagem. No texto, as artistas resgatam brevemente a história da colagem, através da visão de Harriet Janis e Rudi Blesh em "Collage: Personalities, Concepts and Techniques Hardcover" (1967), publicação na qual se reforça a ideia de que a colagem seria considerada arte apenas no século XX, sendo anteriormente atribuída à mera atividade do cotidiano, ou seja, um passatempo doméstico de donas de casa e estudantes, não sendo digna dos "artistas sérios".

Schapiro e Meyer, tanto neste artigo como em suas próprias obras, buscam relacionar as ações artísticas e domésticas a fim de unir estética e política. Para tanto, elas enfocam seus olhares sobre as técnicas artesanais tradicionalmente atribuídas a mulheres, tais como: corte, costura, patchworks, tecelagem, culinária, etc. Todavia, ao utilizar o termo *femmage*, as autoras não compreendem este procedimento como mero conjunto de técnicas artesanais, mas, sim, como um conceito que possibilita criar um campo poético subversivo, inserindo a arte na vida ordinária. Além disso, esta prática permite revolucionar também os conteúdos de trabalhos que passam, então, a ser considerados artísticos. Visando facilitar a identificação de obras que podem ser classificadas dentro da categoria *femmage*, as autoras listam alguns dos seus critérios fundamentais:

> *1. É um trabalho de uma mulher. 2. As atividades de salvar e coletar são ingredientes importantes. 3. As sobras são essenciais ao processo e são recicladas no trabalho. 4. O tema tem um contexto de vida das mulheres. 5. O trabalho possui elementos de imagens encobertas. 6. O tema do trabalho se dirige a uma audiência de pessoas íntimas. 7. Celebra um evento público ou privado. 8. O ponto de vista de um diarista se reflete no trabalho. 9. Há desenho e/ou caligrafia costurada no trabalho. 10. Contém imagens de silhuetas que são fixadas no material. 11. Imagens reconhecíveis aparecem em sequência narrativa. 12. Formas abstratas criam um padrão. 13. O trabalho contém fotografias ou outros materiais impressos. 14. O trabalho tem uma vida funcional e estética.* (Schapiro; Meyer, 1978:69, **tradução nossa**)

Podemos identificar procedimentos de *femmage* na obra da artista Lia Menna Barreto, principalmente, pela recorrência da prática diária de coleta de materiais e objetos, além da utilização de recorte, colagem, costura e reciclagem nos trabalhos que são manufaturados a partir dos mesmos gestos diários provindos das atividades realizadas por mães e donas de casa. A artista costuma criar também em suas instalações formas abstratas e decorativas com procedimentos que têm origem nas artes decorativas. Segundo Schapiro e Meyer (1978:68) os objetos funcionais decorativos como bordados, colchas, tapetes e livros de recorte, historicamente, resguardam mensagens implícitas e servem de suporte para aludir a um alinhamento político, para discutir as relações amorosas e, até mesmo, para estampar um pedido de ajuda. Frequentemente os espectadores dessas obras são a própria família e amigos próximos à sua autora.

Lia Menna Barreto confessa em entrevista à jornalista Isabel Waquil (2014:17) que o nascimento de sua filha a estimulou a criar um dos trabalhos mais emocionantes da sua vida: o *Diário de uma boneca*. Nas palavras da artista:

> *Quando eu engravidei e fiquei com o 'barrigão', eu já não conseguia mais ir para o ateliê. Eu ia muito ao ateliê, vivia lá. Mas com a gravidez começou a ficar muito incômodo. Quando minha filha nasceu, eu tive muito trabalho! Porque mãe, com filha pequena, sem babá ou avó, é muito difícil. Um trabalho 'do cão'. (...) Então eu já estava* há 2 anos sem *trabalhar, só cuidando da Lara. Um dia, eu resolvi fazer uma boneca pra ela. Depois que ela dormiu, eu fui para o ateliê, espanei o pó, coletei restos de tecido e fiz uma boneca com um prazer enorme. No outro dia, ela adorou, brincou um monte. Então eu fiz um conjunto com outro boneco de cabelo azul – até hoje eu gosto muito desse conjunto. Então, quando eu decidi voltar ao ateliê para fazer outras bonecas, eu percebi que aquilo significava que precisava voltar ao trabalho e eu passei a ir ao ateliê depois que ela dormia. Fiz uma boneca em um dia, outra boneca no outro... Quando completou sete dias, dei-me conta que eu havia feito uma semana de boneca e já associei com um calendário: a boneca da segunda-feira, a boneca de terça-feira, a da quarta-feira, etc. Então eu pensei: 'Vou fazer um mês de boneca!'. Eu me senti muito feliz porque havia arranjado um trabalho! Até então, parecia impossível arranjar um trabalho naquela situação. Aí, sabe como é mãe... Há dias que tu estás muito cansada! Há dias em que tu estás muito irritada! Então não eram todos os dias que eu ia ao ateliê 'feliz da vida', mas eu havia me proposto àquela meta. Era o meu trabalho.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O processo dessa obra de Lia Menna Barreto durou pouco mais de um ano e foi concluída com cerca de 400 peças. O conjunto é composto por bonecas manufaturadas a partir de retalhos de tecidos, linhas e materiais domésticos variados e, recentemente, no ano de 2019, a obra foi incorporada ao acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. Na ocasião foi editado o livro homônimo com fotos e textos sobre a obra. Na (figura 01), é possível visualizar a coleção completa de bonecas e, na (figura 02), é possível observá-las em detalhe.

Lia Menna Barreto, nesta mesma entrevista a Waquil (2014:19-20), diz que seu trabalho mudou muito depois do nascimento da filha Lara, ganhando uma brutalidade até então ausente. Nas palavras da artista, a maternidade apresentou a ela uma experiência feminina instintiva e profunda:

> *Antes eu fazia trabalhos limpinhos, com costura, era toda caprichosa. Depois, eu comecei a lidar com a terra, comecei a fazer vaso de planta. Fiquei mais perto da natureza. Comecei a mexer com as coisas orgânicas. O bebê é orgânico, ele mama no teu seio. Quando o bebê recém nasce, a mãe fica com este pique um pouco animal. O trabalho artístico é 'fichinha' perto disto. Este lado da urgência, da brutalidade, também é feminino. Feminino não é só algo bonitinho, pelo contrário. É algo mais profundo.*

Ironicamente, apesar de utilizar brinquedos em seus trabalhos artísticos, Lia M. B. pouco brincou de boneca na infância. Preferia, segundo ela, "subir em árvore, pular muro". (Waquil, 2014:15) Foi enquanto cursava as disciplinas de escultura no Instituto de Artes da UFRGS que a artista se deu conta de que era mais instigante manipular objetos prontos de plástico carregados do princípio de imitação do que repetir as técnicas artísticas tradicionais. Em depoimento Lia M. B. confessa: "estava caminhando e vi em uma loja umas bonecas, umas cenouras, uns chuchus de plástico. Eu olhei e pensei: nossa, mas isso é uma escultura." (idem)

Com frequência os espectadores das obras da artista destacam o aspecto da perversidade simbólica evocada pela manipulação bruta dos objetos cotidianos que compõem suas peças. A curiosidade e o desejo são despertos pelo estranhamento diante das *assemblages,* que podem vir a nos causar sensações ambivalentes de atração e repulsa, por meio da imitação de corpos reconfigurados. O princípio da mímesis antiga, de acordo com Aristóteles apud Woodruff (1992:86, **tradução nossa**), nos faz crer em um equívoco profundo que provoca dor e prazer, ou seja, durante a imitação "aparentemente, devemos crer ao mesmo tempo em que um mal está sucedendo e não está." E é sob este princípio mimético fundador da arte que Lia Menna Barreto nos provoca.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · "Diário de uma boneca", 1998, de Lia Menna Barreto, Fundação Vera Chaves Barcellos. Foto: Leopoldo Plentz
Figura 2 · "Diário de uma boneca", 1998, de Lia Menna Barreto, Fundação Vera Chaves Barcellos. Foto: Leopoldo Plentz

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. *Femmage* em Pele de boneca

O que pode ser mais banal do que o gesto de descascar laranjas? Pois foi a partir da visualização de cascas de laranjas, tantas vezes descartadas na cozinha, que a artista Lia Menna Barreto deu início ao projeto *Pele de boneca*, no qual descascava cabeças de bonecas feitas de material flexível como borracha ou silicone para construir uma espécie de cortina de corda. Ver (figura 03).

Em 2009, o Atelier Subterrânea, espaço artístico independente que atuou em Porto Alegre de 2006 a 2015, convidou a artista Lia Menna Barreto a propor um projeto a ser realizado no espaço expositivo. A partir da conversa dos artistas gestores em visita ao seu ateliê e casa em Eldorado do Sul, Lia M. B. propôs a instalação *Pele de Boneca*. Ela queria comemorar os seus 25 anos de produção artística fazendo uso de bonecas. Mas, para tanto, precisava que os gestores angariassem uma centena de cabeças para construir uma grande cortina no espaço expositivo. Assim, ela repassou o principal problema do projeto – a obtenção de material – para os artistas solucionarem.

Em relato, os gestores disseram que começaram a perambular pela cidade em busca de pistas para conseguir as cabeças de bonecas antigas, ainda produzidas com borracha, já que a produção contemporânea chinesa desses objetos vem sendo feita com plásticos mais duros, que não podem ser descascados como laranja. Descobriram, nesse percurso, locais de reparo de brinquedos, onde obtiveram doação de máscaras de silicone de bonecas expressivas, além disso, frequentaram centros de reciclagem, mercados de pulgas e casas de acumuladores para encontrar o volume de material necessário ao projeto. Lançaram no jornal local e na newsletter do Subterrânea a campanha: "Doe sua boneca velha para arte", transformando o projeto em um agenciamento coletivo de redes que atingiram um público amplo.

A segunda etapa do trabalho envolveu a preparação do material a partir de um evento aberto em que doadores e demais interessados foram convidados a descascar juntos essas cabeças de bonecas. Alguns ficaram com remorso e com o passar de uma tarde de trabalho coletivo no ateliê, todas as cabeças transformaram-se em um monte de cascas justapostas e prontas para serem penduradas no cabo de aço que cruzava toda a sala expositiva. Além de planificar esses volumes, Lia M. B. propunha, com este gesto corriqueiro, modificar nossa percepção sobre esses objetos, dando a ver o seu avesso.

Não apenas o avesso das bonecas foi revelado, como o do próprio Atelier Subterrânea, pois a cortina formada pelas cabeças descascadas não vedava totalmente a vista do interior do ateliê a quem passava do lado de fora da vitrine para a Av. Independência, rua bastante movimentada em Porto Alegre em que



Figura 3 · "Pele de Boneca", Lia Menna Barreto, 2009, instalação no Atelier Subterrânea. Foto: Fabio Del Re

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

o espaço se situava. Além de mesclar espaço público e privado com sua cortina, Lia criou uma sensação de espelhamento com o piso superior do Atelier Subterrânea, onde funcionava a Barber Shop, também com vitrine para rua. Materializava-se, diante dos transeuntes, uma dupla vitrine: em cima se cortavam cabelos e aparavam-se barbas e abaixo se esticava uma grande cortina de cabelos e tiras de pele de boneca.

Conclusão

Quando observamos o processo de criação de Lia Menna Barreto, fica evidente a necessidade da artista em nos provocar e desconcertar a partir do princípio de que a arte imita a vida. Quando analisamos o conjunto de sua obra, percebemos um grande sistema cultivado por gestos ordinários, que envolvem a curiosidade, o afeto, o cuidado e a subversão do dia-a-dia. Sua obra causa-nos estranhamento diante daquilo que nos parece estar tão próximo. O seu trabalho parte da simplicidade contida no ato de coletar, guardar, cortar, desmontar, juntar e distribuir materiais dentro de uma rotina regrada que resulta em instalações complexas, que alegorizam o ambiente do lar e formam uma paisagem habitada e em permanente mutação.

Referências

Barreto, Lia M. Diário de uma boneca. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos; Livretos, 2019.

Janis, Harriet; Blesh, Rudi. *Collage: Personalities, Concepts and Techniques Hardcover*. New York: Chilton Book Co., 1967.

Schapiro, Miriam; Meyer, Melissa. "Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage", in *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, New York, winter, 1978.

Waquil, Isabel, et al. *A palavra está com elas: diálogo sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Panorama Crítico: Porto Alegre, 2014.

Woodruff, P. "Aristotle on mimesis", in *Essays on Aristotle's poetics*, A. O. Rorty (org.), Princeton University Press, Princ, New Jersey, 1992

Zimovsky, Adauany, et al. *Atelier Subterrânea*. Panorama Crítico: Porto Alegre, 2010.

Carlos Asp e seus campos relacionais

Carlos Asp and his relating fields

LUCIANE GARCEZ* & SANDRA RAMALHO**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 de janeiro 2020

*Brasil, artista visual, professora, crítica de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Centro de Artes (CEART); Departamento de Artes Visuais (DAV). Av. Me. Benvenuta, 1907. Itacorubi, SC, CEP 88035-901, Brasil. E-mail: lucianegarcez@gmail.com

**Brasil, Professora, crítica de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Centro de Artes (CEART); Departamento de Artes Visuais (DAV). Av. Me. Benvenuta, 1907. Itacorubi, SC, CEP 88035-901, Brasil. E-mail: ramalho@floripa.com.br

Resumo: A sociedade contemporânea ainda admite a existência de um artista com uma trajetória relevante, mas que tenha encontrado momentos de privação na vida, assemelhando-se a o que se considera hoje um tipo de romantismo, dificuldades típicas das histórias dos primeiros artistas modernistas? Este artigo apresenta um artista brasileiro que apesar das condições e contexto, conseguiu se firmar como relevante no cenário brasileiro, sendo precursor em várias questões que hoje permeiam a arte contemporânea.

Palavras chave: Carlos Asp / campos relacionais / paisagem.

Abstract: *Does contemporary society still admit the existence of an artist with a relevant trajectory, but who has found moments of deprivation in life, resembling what is today considered a kind of romanticism, typical difficulties of the stories of early modernist artists? This article presents a Brazilian artist who, despite the conditions and context, managed to establish himself as relevant in the Brazilian scenario, being a precursor in several issues that today permeate contemporary art.*

Keywords: *Carlos Asp / relating fields / landscape.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A sociedade contemporânea ainda admite a existência de um artista com uma trajetória relevante, mas que tenha encontrado momentos de privação na vida, assemelhando-se ao que se considera hoje um tipo de romantismo, dificuldades típicas das histórias dos primeiros artistas modernistas (embora para eles isso não tivesse sido nada romântico)? Este texto apresenta Carlos Asp (Brasil, 1959), artista cuja obra se revela um tanto biográfica, randômica e que encaixa neste modelo dito romântico, onde as dificuldades de certa feita ditam o caminho por ele trilhado e sua resultante poética.

Expôs pela primeira vez aos 17 anos, recebeu prêmios, mas nunca alcançou uma vida economicamente estável, pois viveu a maior parte de sua existência da sua arte. Um contemporâneo de hoje, *avant la lettre*: precursor dos coletivos, priorizando processo ao invés de obra, usando materiais ordinários, relacionando seu cotidiano ao seu fazer artístico.

1. Uma espécie de biografia, nada linear

Os aspectos de sua vida e obra aqui apresentados são, na sua maioria, fruto de entrevistas realizadas com o artista em 2018 e 2019. Algo que ressalta e inquieta é a inexistência de arquivos de sua trajetória. Asp é desapego, até em coerência com sua concepção de arte, pois muito produziu, mas não constituiu um arquivo pessoal, dificultando um retrospecto por meio de seus trabalhos artísticos. Considerou sua arte um processo experimental, processo em si, bem antes que outros propusessem o mesmo, baseados em grandes teorias. O artista e curador Fernando Lindote diz que Asp ia de Porto Alegre a Belém do Pará, do extremo sul ao extremo norte do país, perdendo as coisas pelo caminho. O artista corrige: ia disseminando arte.

Asp usa algumas metáforas para se autodefinir: elipse, randômico, árvore de natal, camaleão. E para epitáfio, sugere barroco, colecionista, reciclante. Entre círculos e voltas, nasceu com o cordão umbilical dando três voltas em seu pescoço, amarrado, enrolado. Talvez essas circunferências tenham sido os primeiros esboços da figura geométrica mais presente na sua vida, o círculo (Figura 1). Veio ao mundo com a ajuda de fórceps, instrumento cujo nome já sugere, à força.

Como estudioso de astrologia, reconhece a importância destes primeiros minutos de vida e atribui a este momento ter a paisagem como foco permanente de sua arte: a ânsia pelo ar que invade e enche os pulmões, dando início à vida, ar que vem do céu e que é sua imagem, uma paisagem. Para ele, o Brasil é uma nação virginiana, considerando a data da independência. Tudo começou nos anos 70, quando ele estava no Rio de Janeiro e conheceu a astró-

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

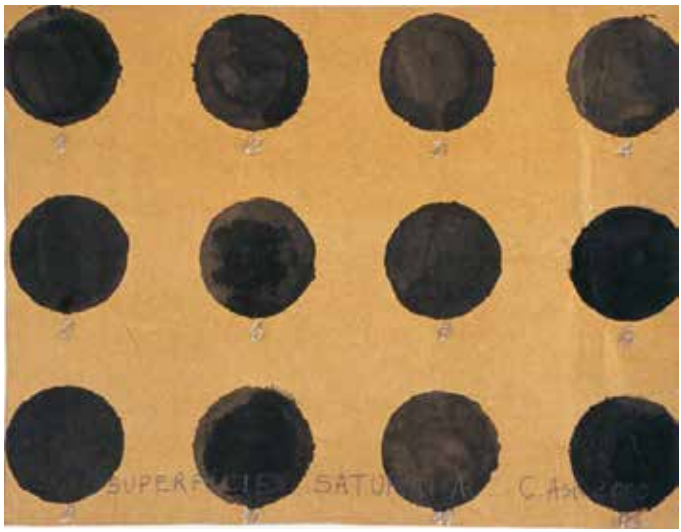




Figura 1 · Carlos Asp, *Superfície Saturada*, 2000. Desenho – aguada de nanquim sobre papel kraft reciclado. Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC. Fonte: http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-xx-e-xxi/attachment/20e21-31/

Figura 2 · GRUPO NERVO ÓPTICO, *Sarampo*, 1978. Artistas: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Foto: Centro de Documentação e Pesquisa – CDP – da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: http://abca.art.br/httpdocs/nervo-optico-outra-sismografia-visual-adolfo-montejo-navas/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

loga Sheila Shouders, mas no Rio da época todos faziam astrologia "com livro debaixo do braço", segundo ele. Voltando a Porto Alegre, em 1973, soube que Emma de Macheville, uma astróloga respeitada, precisava de alguém para dar aulas de cálculo para os mapas astrais. Asp se apresentou e acabou ficando um bom tempo trabalhando com ela. Além dos cálculos, datilografava suas previsões para os consulentes, entre eles muitos artistas conhecidos. Considera-se um perturbador da ordem, o que atribui ao fato de ter Urano, planeta das revoluções, a influenciá-lo.

Quando menino, apanhava nas mãos, mesmo assim desenhava nas paredes da casa. Não que o mural seja seu suporte preferido, mas as superfícies desabitadas e limpas lhe atraíam. Aos 12 anos, pede a seu pai para fazer oficinas de desenho. Este lhe perguntou: "tu queres morrer pobre?" Então, talvez tentando um meio termo entre o útil e o inútil, entre o desejo do filho e as preocupações do pai, matriculou-o num curso de desenho arquitetônico. Com 12 anos sabia fazer fachadas, cortes, mas não poderia ser arquiteto com aquela idade, então pediu ao pai para matriculá-lo em um curso de desenho artístico. Gradativamente, Asp afastava-se dos planos do seu pai e se aproximava dos seus desejos.

Cursou o Instituto de Artes da UFRGS. Nesta época, estudava, trabalhava e convivia com artistas que depois se notabilizaram, como Ana Alegria, Clóvis Dariano, Carlos Pasquetti, criando um grupo que ficou conhecido como "Coletivo Nervo Optico" (Figura 2), com atuação significativa na época (Carvalho, 2017). Asp era a encarnação do jovem rebelde de sua geração, contestando o *status quo* e muitos valores conservadores que não se coadunavam com a sociedade sonhada por ele e muitos dos seus contemporâneos.

2. Poéticas, metáforas e paisagens

Mesmo não tendo informações sobre a *pop art*, acabou produzindo trabalhos sem a intenção de seguir a tendência, mas influenciado pelo que lhe chegava pelos jornais, revistas e pelos primeiros filmes americanos apresentados na TV; usando colagens e tinta, Asp fez *pop art avant la lettre*.

Em uma viagem ao Peru, mergulhou no colorido que os indígenas tingiam as lãs para seu trabalho artesanal. Ficou fascinado pelo resultado do trabalho daquele povo simples da montanha que só na diversidade do colorido já apresentava uma potência visual ímpar, paisagens de cores e padronagens. Asp fazia artesanato para sobreviver, experiência que foi formando sua percepção de cruzamentos técnicos, matéricos e teóricos, que adviria em seus "campos relacionais".

Nos anos 70, quando fez parte do Jovem Arte Contemporânea, trabalhou com a recuperação das paisagens, desta vez, paisagens internas. Foi também

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

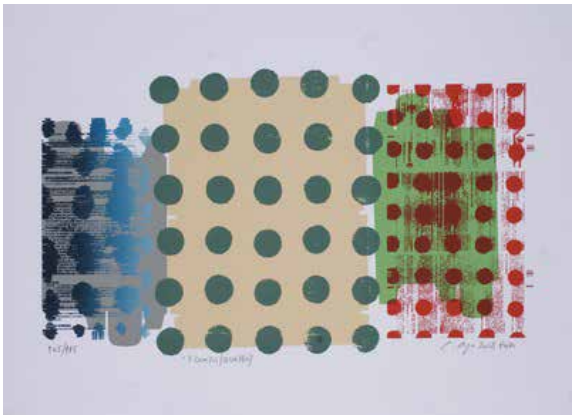
quando conviveu com Lygia Clark, que lhe passou o bastão, como ele diz, dos objetos relacionais para os campos relacionais. Conviveu com Carlos Fajardo, Cildo Meirelles, entre outros, todos jovens artistas estimulados por Walter Zanini. O Edital Jovem Arte Contemporânea foi nacionalmente importante e Asp foi selecionado. Não tinha participava do circuito nacional até que foi morar em São Paulo, pois o frete da obra enviada de Porto Alegre seria muito caro para seu orçamento. São coisas absurdas como estas que, às vezes, determinam os rumos das carreiras e das vidas de muitos artistas.

Quando lecionou no Centro de Artes da UDESC destacou-se nas experimentações com alunos, como na exposição dos trabalhos em *outdoors*, sendo à época um precursor, de arte pública e efêmera. Hoje, Asp considera que a melhor época é a de ser aluno, quando se trocam opiniões, mostram os trabalhos para professores e alunos e se cresce junto, mais uma vez priorizando processo e experiência. Afirma que uma pessoa que dá a devida importância à educação não consegue separar a arte do seu ensino, pois ensinar é produzir junto com alunos, fazer arte é experimentar, expor-se ao inesperado, aos incidentes e acidentes. Algo entre o lúdico e a rebeldia juvenil.

Aqui se encontra uma coincidência com os mais contemporâneos estudos de semiótica discursiva, pois segundo seus teóricos, em uma síntese muito arriscada, o tipo de interação que mais profundos efeitos de sentido provoca são aquelas vividas em ato, abertas ao risco, ao imprevisto, às imprevisibilidades. Trata-se do Regime de Interação do Acidente, segundo Landowski (2004; 2014). Complementando, Asp afirma que ser professor, artista e experimentador é ser uma única pessoa: "sempre tentei fazer nas minhas obras o experimento: o melhor para uma pessoa interessada em arte." Ou seja: aprender olhando como se faz e fazendo, um modo educativo de pensar a arte.

Atuando no nordeste do país como professor em 2001, foi surpreendido por um AVE, acidente vascular no encéfalo. Sobreviveu, mas nunca se libertou do uso de fortes medicamentos, surgiu então uma nova fase, radicalizando o uso de restos do cotidiano, salvos do lixo. Desta vez, não por opção. Os suportes de seus trabalhos passam a ser as bulas dos remédios e suas embalagens, para a execução, lápis de cor escolar, guache, grafite, carvão e rolhas queimadas, usadas como carimbo, que passam a ser uma constante. São metáforas de paisagens, sobreposição de imagens sobre as linhas da escrita impressas nas bulas, repetições ritmadas de circunferências formando campos vizinhos distintos, com circunferências de dimensões diferentes. Seus trabalhos então passam a fazer parte da série "Campos Relacionais", apresentam sentidos de ordem, ritmo, força e movimento, talvez qualidades sensíveis que estejam faltando a ele mesmo na condução da sua própria vida (Figura 3).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



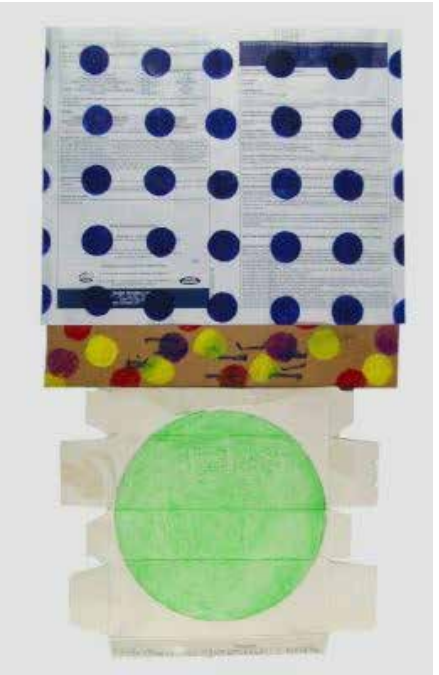


Figura 3 · Carlos Asp, 3 *Campos (Guayba)*, 2008. Serigrafia sobre papel - 48 x 66,5 cm - N° de acervo: 859. Fonte: http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/gravura/album-museu-do-trabalho/asp-carlos/view

Figura 4 · Carlos Asp, *Campo Verde Francês*, 2008. Desenho sobre embalagem - 41,5 x 23,8 cm - N° de acervo: 587. Fonte: http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/desenho/desenho/carlos-asp/view

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. Campos Relacionais

Mas foi uma libanesa que trabalhava com física nuclear e quântica quem, em um encontro casual, lhe explicitou de modo objetivo o conceito de campos relacionais: quando uma superfície se aproxima de outra e migram informações entre elas, gera outra superfície, que é sempre uma surpresa.

A materialidade precária, presente muito antes da fase dos Campos Relacionais, diz que começa *dentro* dele; e atribui à Vênus em Capricórnio, diz que usa a precariedade por convicção, para mostrar que qualquer um pode fazer arte, em qualquer lugar, qualquer superfície, qualquer material: "o material caro me intimida", diz o artista. Desenhar nas bulas é uma espécie de hipertexto (Figura 4). E afirma:

> *vale a pena, sim, vale a pena: o exercício gráfico experimentado feito, contínuo [...] é uma aventura da descoberta de si e por isso faço a metáfora com as caixas, que eu abro a metáfora para mostrar o interior.*

Segundo Rafael Rosa (2004, s/p),

> *Existe em nosso contexto uma arte que prescinde, por suas próprias forças, dos suportes tradicionais. Ela não nega o meio, mas discute-o de uma maneira que o transforma em pretexto. Ela desmancha a narrativa para contar novas histórias. A obra de Asp realiza-se por uma aproximação irremediável entre arte e vida, de tal forma que só com um distanciamento forçado percebemos que se trata de um artista que pode também se utilizar de meios convencionais e que tem um currículo em que se encontram exposições realizadas desde os anos 60.*

Além da permanência da precariedade material, como matéria e técnica, e da processualidade como mais importante do que o resultado, a permanência da paisagem como temática é uma realidade às vezes despercebida, pois nem sempre é tão explícita (Figuras 5 e 6). Diz o artista:

> *após o acidente vascular no encéfalo, conhecido como AVE, um incidente geográfico no interior da cabeça, percebi que a minha audição estava melhor e as canções passaram a se sobressair, assim as letras e o som foram pensados como paisagens emocionais, os textos desenhados como paisagens, paisagens sintéticas* (Asp, 2017, s/p).

Segundo Garcez (2019, p. 147),

> *Sem dúvida, Carlos Asp se mostra além de artista, teórico e educador, um pesquisador em arte, criador de imagens que trazem novos usos e significado ao objeto cotidiano, descartado e descartável. À figura mais simples, o círculo, ele dá novos contornos. Em contraste com a proposta das bulas como pano de fundo das composições, cores que não brigam por atenção, compõem elegantemente, fazendo parte da provocação de Asp: pode o banal se tornar arte?*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Carlos Asp, *Árvores*, da série "in ÚTIL PAISAGEM". Viamão, RS, 2017. Lápis dermatográfico sobre papel. Fonte: https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/agenda-cultural/2017-2/oficina-com-carlos-asp/attachment/asp1-3/
Figura 6 · Carlos Asp, *Gesto Elegante*, 2011. Fonte: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/imagens/20_08_2013_19_16_f5de9c5f5883571b2af0ed7d22f3565d.jpg

Conclusão

Esse exercício biográfico não poderia ser linear, com uma cronologia organizada, pois nem sua vida nem suas memórias o são. Mas a noção proposta de "campos relacionais" também tira proveito dessa liberdade poética, desorganizada, resultado da sua ânsia de relacionar tudo a tudo, todos a todos, e tudo a todos; relações em todos os campos.

Referências

Asp, Carlos. *A Cor da Nossa Tela – Carlos Asp*. Documentário da TV UFSC. Publicado em 9 de outubro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FUlZ5YJDjeo, com acesso em 12 de fevereiro de 2018.

Asp, Carlos. *Exposição "in Útil Paisagem" de Carlos Asp*. In: Museu Victor Meirelles. Agenda cultural, 2017. Disponível em: http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/agenda-cultural/2017-2/exposicao-in-util-paisagem-de-carlos-asp/ com acesso em 01 de março de 2019.

Asp, Carlos. *Arte&Agenda - 70 anos de Carlos Asp*. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i9zMNdrZ_Ac&t=2124s. com acesso em 01 de novembro de 2019.

Carvalho, Ana Maria Albani de. Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos. 5* (9) – Janeiro-junho de 2017, págs. 93 a 100.

Garcez, Luciane. Carlos Asp: a poética do cotidiano. In: Makowiecky, S.; Cherem, R. (ORGS). *passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina.* Florianópolis: AAESC, 2019. Pags. 141 – 147.

Landowski, Éric. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

Landowski, Éric. *Interações arriscadas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Rosa, Rafael Vogt Maia. Truth Camps: uma leitura e dois testemunhos sobre Carlos Asp. IN: *Carlos Asp*. Arquivo Museu Victor Meirelles, 2004. Disponível em: http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2004-2/carlos-asp/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Jorge Martins: a sua introjeção com a projeção de seus desenhos

Jorge Martins: his introjeccion through his drawings projeccion

LUÍS FILIPE RODRIGUES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Professor do Ensino Secundário, de Geometria Descritiva, na Escola Básica e Secundária de Infias/Vizela, R. da Liberdade 97, 4815-088 Infias, Vizela, Portugal. E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo: Apresenta-se aqui uma análise apodítica dos desenhos de Jorge Martins. Inferimos que eles são representações dos indícios do inconsciente. Por sua vez, a projeção deste, relacionada subliminarmente com o consciente, parece estimular a necessidade de expressão quando sinta que, numa introjeção, melhor possa conhecer o seu (in)consciente. Sugerimos, então, que Jorge Martins explora esta inter-relação "eu(inconsciente) – representação-do-eu (consciente)" quando o desenho se torne a interface objetiva que o conduza à reconciliação subjetiva eu-eu.

Palavras chave: desenho / introjeção / projeção / subjetivação / dessubjetivação.

Abstract: *Here is an apodictic analysis of Jorge Martins' drawings. We infer that they are representations of the suggestions of the unconsciousness. In turn, the projection of this, subliminally related to the conscious, seems to stimulate the need for expression when he feels that, in an introjection, better be able to know his (un)conscious. We suggest, then, that Jorge Martins explores this interrelationship "I(unconscious) – representation-of-me (conscious)" when the drawing becomes the objective interface that leads him to subjective reconciliation me-myself.*

Keywords: *drawing / introjection / projection / subjectivation / desubjectivation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Jorge Martins (1944) dedica-se à pintura e, também, particularmente, ao desenho. No campo do desenho, destacam-se as suas exposições no Museu de Badajoz MEICA, no Museu de Serralves, na Fundação Carmona e Costa e no Museu Pompidou.

Analisar-se-ão os desenhos de Jorge Martins supondo que no seu processo criativo adota uma atitude em que procura procurar, procura questões que desencadeiem outras questões. Nesta orientação indeterminada e aberta, JM, por um lado, desvia-se da tendência óbvia e lógico-dedutiva que feche um pensamento; por outro lado, procura projetar, na representação, um eu desconhecido, reprimido ou escondido. Para o efeito, não deixa que a sua expressão se condicione pela exterioridade da razão determinista de pré-conceitos socioculturais; em vez disso, procura reformular os conceitos, de si e do mundo, a partir da sua experiência criativa fundada na imergência de sua interioridade.

É através da interface do desenho, enquanto exterioridade da projeção de sua interioridade, que o artista procura a empatia pela representação da sua relação intra- -subjetiva. Não se trata, pois, de desenhos que representem uma relação epidérmica que se cinja a jogos formais, mas sim que sejam uma projeção de conteúdos profundos. Sendo que estes, pela expressividade emotiva do processo, o aproximam do seu eu mais genuíno, proporcionando-lhe uma introjeção consigo próprio, renovando a empatia por si-próprio e alargando, presumivelmente, a sua autoconsciência.

1. A procura de uma verdade ontológica do Ser

Jorge Martins procura paradoxos, isto é, sentidos lógicos na ilógica da representação. Mais do que isso, converte a lógica da verdade objetiva (acerca do mundo exterior) na ilógica da verdade subjetiva acerca do mundo interior. Para isso, parte do exterior do interior (do pré-consciente) e imerge no interior do interior, isto é, no inconsciente.

Devemos estar cientes de que a subjetividade do inconsciente é produto da relação subjetiva da interioridade com a objetividade da exterioridade. Repare-se, diz Touraine e Khosrokhavar (2001:122), "a subjetividade é a interiorização do mundo exterior", pelo que, acrescenta, "não há subjetividade, mas um olhar sobre si, que liberta a subjetivação." Será a partir da libertação da/pela subjetivação que o artista se aproxima do seu eu, não obstante tenha que experimentar o processo de dessubjetivação através do seu próprio olhar de fora para dentro de si.

No caso do desenho, a exterioridade da representação, pela projeção da imagem mental, permite que, através dela, eu exterior olhe para o eu interior. Com esta experiência, o intuito de JM poderá ser o de se dirigir a um sentido ontológico

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Jorge Martins, "*Yes, yes!*", 1974
grafite sobre papel, 57 x 76 cm.

do eu que convirja para uma essência subjetiva individual (não categorizada socioculturalmente), no sentido de uma inversão (mas também fazendo o trajeto) da dessubjetivação recorrendo ao olhar objetivo sobre a sua subjetividade.

Na mesma ótica, entenda-se que os desenhos de JM servirão, também, para procurar ultrapassar a estagnação dos, designados, *self-schemas*, considerando que estes resultam, segundo Kaufmann (2005:70), "na trajetória social da história da pessoa" e que são "o reflexo de experiências de confrontações com diversos contextos, registados sob a forma de quadro de determinação das ações futuras", mas que, contudo, não deixarão, segundo o autor, "de se metamorfosear, quando a ocasião se oferece, em modelos de comportamento guiando estritamente a ação." O papel do desenho artístico será, deste modo, o de metamorfosear os *self-schemas* propiciando uma livre subjetivação expressiva, embora, passando pela dessubjetivação da respetiva conversão da imagem objetivada.

O desenho da Figura 2 sugere-nos que o artista entra no plano da dessubjetivação pré-determinada por formas associadas a um certo abstracionismo óbvio, contudo, vislumbra-se nele a luta num dilema entre o imediatamente definível (sob a influência de *self-schemas*) e o mediatamente indefinível (sob a influência da sensibilidade). Aqui, os *self-schemas* oriundos de um inconsciente coletivo (Jung, 1928/2009) transformam-se em conteúdos do inconsciente individual (Freud, 1932/2001). Isto é, o que todos tendam a intuir objetiva e ortodoxamente é substituído pelo que de inédito o autor entende subjetiva e heterodoxamente.

Num sentido oposto a um entendimento pré-determinado do mundo, parece que JM pretende descobrir um sentido metafísico na subjetividade do entendimento. O que sugere inverter o sem-sentido quando avaliado sob o prisma epistémico da racionalidade universal (da dessubjetivação objetivadora). Talvez o desejo seja (re)encontrar uma Episteme da subjetividade e de seus sentidos subliminares. O que nos leva ao entendimento dos desenhos de JM como procura de uma metafísica do Ser ou, até, da ontologia do *seu* Ser.

Para abordar a ontologia do Ser, consideremos uma oposição entre a dessubjetivação racional (consciente e sobreliminar) – em que sejamos moldados pelo exterior – e a fonte da subjetivação irracional (inconsciente e subliminar) – em que demos liberdade ao nosso interior. Apesar desta divergência, ambas constituem duas faces da mesma moeda, isto é, constituem (inseparavelmente) a essência do Eu: a que se formula na relação dialética e complementar "eu – não-eu", "imagem mental – imagem representada". Nesta ótica, estas realidades, que se contradizem ou divergem ao nível da natureza de sua força, na verdade, são originárias da mesma essência se à ontologia do Ser nos referirmos; elas confluem para o vórtice originário da criação.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



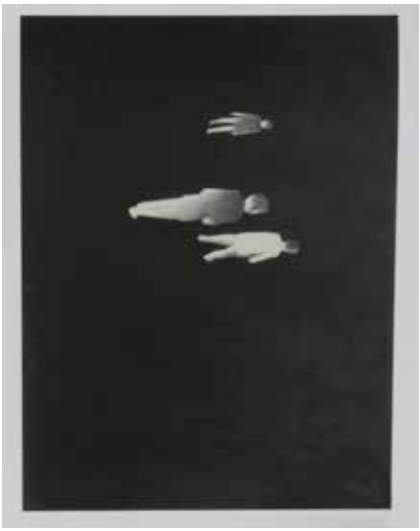


Figura 2 · Jorge Martins, *Sem título*, 1987, grafite sobre papel, 56 x 76 cm.
Figura 3 · Jorge Martins, *Three to darkness*, 2004, grafite sobre papel 120 x 160 cm.

Apesar do que se expôs, diga-se que JM, como o sugerimos, mais do que querer acalçar a resposta para o entendimento da ontologia do Ser, deseja conhecer a ontologia de seu Eu: uma flutuante conexão entre o (seu) consciente e o seu inconsciente, na experiência de sua própria história autobiográfica e das suas relações intrassubjetivas e intersubjetivas. É a partir do seu mundo intrapsíquico pela subjetivação artística, tendo como interface a projeção de seu interior no desenho (objeto extrapsíquico), através da dessubjetivação processual da materialização das imagens (de si) que o artista parece motivar-se para a projeção do seu imaginário. A partir da condição mais ou menos inquietante, a sua criação parece conduzi-lo para um reequilíbrio interior através da introjeção com a representação que projeta esse imaginário.

> *A introjeção significa uma adequação do objeto ao sujeito, a projeção, pelo contrário, uma distinção do objeto com respeito ao sujeito, realizada por meio de um conteúdo subjetivo transferido para o objeto. A introjeção é um processo de extraversão, porquanto para a adequação do objeto se necessita de uma empatia, um investimento ou ocupação do objeto*. (cf. "Introjeção" In: Jung, 1921/2008: 538-9, T. A.)

Repare-se no seguinte desenho (Figura 3). Este sugere que o autor representa a projeção de sua identidade num contexto imaginário de outras identidades heterónimas. Este processo, parece causar a dessubjetivação da relação eu-eu, talvez paradoxalmente, no sentido de procurar a sua identidade através do olhar de seus heterónimos. Estes são uma projeção de si com que se relaciona numa introjeção, na medida em que os mesmos lhe devolvem tacitamente um olhar mais objetivo sobre a sua subjetividade, num certo sentido, reconciliando o irreal imaginário (um profundo realismo subliminar) com a realidade materializada que lhe deu visibilidade (simbolicamente).

2. O poder da associação livre simbólica através do imaginário

A estranheza do irrealismo dos desenhos de JM, dada a ilógica de sentidos, acontece na (ir)realidade do imaginário. A compatibilização dos sem-sentidos neste campo só se torna possível através duma associação livre simbólica com que relacione, subliminar e harmoniosamente, os conteúdos reais do consciente e os irreais do inconsciente. Conquanto, a aproximação harmoniosa entre estes opostos colide com a pré-formulação lógico-dedutiva de um pensamento racionalizado de dessubjetivação e de intrusão do exterior sobre o interior.

Ao inverter o efeito da omnipotência exterior e invasiva, a reformulação simbólica subjacente a uma abordagem onírica da arte permite imergir no que está escondido no plano interior, inacessível conscientemente, mas transformável,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



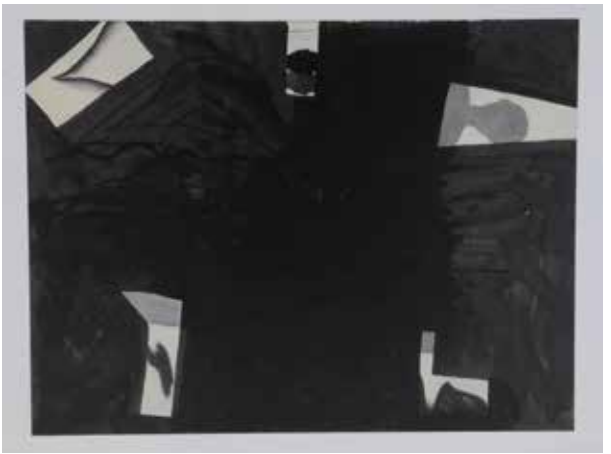


Figura 4 · Jorge Martins, *Sem título*, 1965, tinta-da-china sobre papel, 76 x 116 cm.
Figura 5 · Jorge Martins, *Jogos de espelhos*, 2003, grafite sobre papel, 160 x 120 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

do interior para o exterior, através de uma subjetivação introjetiva e reordenadora. Repare-se que Ogden (2010: 318) associa o pensamento onírico ao pensamento transformativo e define este como sendo uma forma de pensamento "que cria uma nova maneira de ordenar a experiência que permite conceber diferentes tipos de emoções, forma de relação entre as coisas, relações objetais e qualidades anímicas previamente inimagináveis."

Tendo em conta estas premissas, podemos intuir no desenho da Figura 4 uma re/des/contextualização de diferentes elementos com um certo caráter simbólico que não só nos confronta com a estranheza do inimaginável e onírico, como também nos inquire sobre a relação subliminar entre objetos e qualidades anímicas sugeridas com ligação subliminar com a nossa própria autobiografia e o nosso imaginário individual.

No contexto da nossa autobiografia, a necessidade de, através da imaginação, repor o equilíbrio (entre a liberdade da nossa interioridade e as condicionantes externas) motiva a transformação e a convocação do imaginário e de imagens que medeiem o interior e o exterior. Isto, no mesmo sentido que Jung sugere quando "salienta que a atividade cognitiva e a experiência da realidade, interna e externa, nascem do cruzamento contínuo do pensamento racional e lógico com o pensamento irracional ou intuitivo e, portanto, com a imaginação" (Pieri, 2005:50-1). Portanto, partimos do pressuposto de que a imaginação concilia opostos, quando, simbolicamente permita o escape dos constrangimentos racionais de uma história autobiográfica na qual nos confrontamos com os *self-schemas* da conjuntura sociocultural. Deste modo, a imaginação será, no fundo, um campo onde o autor, através da imagem, se liberta dos racionalismos vindos do exterior, não os excluindo, mas sim, pela dessubjetivação, transformando-os, esperando reencontrar, pela subjetivação, a harmonia interior no contexto de uma relação simbólica com o exterior.

A simbologia é, assim, o recurso com que o artista pode explorar diferentes experiências com os efeitos empáticos e introjetivos consigo próprio, facilitando a reconciliação entre o consciente e inconsciente, entre o exterior e o interior, e, por consequência, potenciando a liberdade de criação que une o real ao imaginário. Daí a importância não só da imaginação, mas também, acima de tudo, da imagem simbólica como elo de aproximação "eu – não-eu" e "real – irreal", pois, diz Pieri (2005:36-7) na sua a abordagem a Jung, "a imagem é expressão da necessidade mais originária, isto é, do choque entre o homem e o mundo e da nua coexistência." A imagem será o veículo com o qual se torna possível que, pela imaginação, o artista imerja na sua interioridade, e a partir do qual crie uma ordem (racional da consciência) para o caos (irracional do inconsciente),

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

numa dinâmica (re)harmonizadora das (aparentes dicotomias) eu-meio, intrínseco-extrínseco, interioridade-exterioridade, projeção-introjeção.

Repare-se que na Figura 5 esta procura se manifesta na representação com que o artista terá desejado uma relação introjetiva em que experimentasse este reequilíbrio fenomenológico interior-exterior e imaginário(irreal)-real.

Nesta base, intuímos que o imaginário de JM lhe permite expor uma (ir) realidade de si projetada, no desenho, enquanto imagem com a qual procura uma introjeção reconciliadora consigo (no aqui e agora da intra-subjetividade eu-eu). É a partir desta relação que JM parece projetar, pela expressividade da descompressão das emoções reprimidas, a representação simbólica da imagem do entendimento de si na relação com o mundo.

Jorge Martins usa os meios indiretos da simbologia porque são eles os que, na liberdade do imaginário, coadunam harmonicamente o juízo racional e o do afeto. A arte de JM não é, assim, um ato de explodir indiferenciadamente numa tentativa de que essa explosão dilua a inquietação do confronto entre o afeto e a razão que o julga. Não é um ato da total anulação do poder da dessubjetivação. Em vez disso, a instável manifestação subjetivadora das emoções tem de se submeter a uma certa ordem da razão dessubjetivadora e vice-versa, de modo a que a razão esclareça a inquietude emocional e a emoção dê um sentido afetivo à razão.

Na Figura 6 apresenta-se um conjunto de formas com um conteúdo subjacente, em que, dada a correlação tácita a um nível simbólico, nos é permitida uma certa empatia com o desenho, na medida em que a livre associação destas ideias/formas desperte em nós a livre manifestação afetiva de conteúdos memorados suscetíveis de uma introjeção e de uma subjetivação. Para este efeito, é o caráter simbólico o que pode sintonizar a inter-relação de imaginários.

Ressalve-se, portanto, que nem só indeterminação instintiva das emoções nem só determinação racionalista; nem só subjetivação nem só dessubjetivação. O que o JM procura, com recurso à representação simbólica e expressiva da sua relação consigo e com o mundo, é, no fundo, o reequilíbrio nas seguintes circunstâncias: onde a emotividade seja o condimento *indeterminado*, da vida, que se infiltre na razão *predeterminante*; onde a instável *emergência* da irracionalidade do inconsciente individual se insurja contra a *imergência* da racionalidade de um (in)consciente coletivo; onde se dê aso à vontade de incutir uma *instabilidade* vital emotiva (intrínseca ao corpo) na *estável* universalidade da omnipotência da razão (intrínseca à mente); ou, numa palavra, onde a *emergência projetiva libertadora do imaginário* suscite a *imergência introjetiva, mais verdadeiramente, libertadora*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Jorge Martins, *Perdidos e achados*, 2002, grafite sobre papel, 160 x 120 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusão

De um modo geral, em todos os desenhos de JM, sente-se que há uma densidade de emoções retidas que se metamorfoseiam nos afetos positivos, ou melhor, na projeção das emoções através da expressão gráfica e simbólica e, por consequência, de harmonização introjetiva do artista consigo próprio. Na projeção das emoções inquietantes que se representam na metamorfose simbólica das memórias autobiográficas, o artista reconcilia-se com a projeção de si – aquela que o desenho lhe devolve e que lhe permite transformar a inquietude numa empatia.

Concluindo, o desenho, será para JM, o fenómeno onde não há *a realidade imposta*, mas sim *realidades expostas.* A projeção da inquietude destas realidades vão sendo descobertas e transformadas, no sentido de que a irracionalidade (de sua identidade mais inconsciente, instável e subjetiva) e a racionalidade (da universalidade consciente, estável e objetiva) convirjam para uma fonte una, para a realidade originária do seu Ser.

Referências

Freud, S. (1932/2001) *Textos essenciais da Psicanálise. O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional.* Vol. 1. Col. Biblioteca Universitária. Publicações Europa-América. Mem Martins. ISBN: 972-1-02740-5.

Jung, C. (1921/2008) *Tipos Psicológicos*. Col. Los libros Sísifo. Barcelona: Edhasa. ISBN: 978–84-350-2720-5.

Jung, C. (1928/2009) *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Editorial Paidos: Barcelona, Bueno Aires, México. ISBN: 978-84-493-2243-3.

Kaufmann, J.-C. (D. L. 2005) *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Col. Epistemologia e Sociedade. Nº 233. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-816-7.

Ogden, T. (2010) On Three Forms of Thinking: Magical Thinking, Dream Thinking, and Transformative Thinking. *The Psychoanalytic Quarterly*. Vol. LXXIX, Nº2, pp. 317- -347.

Pieri, P. F. (2005) *Introdução a Carl Gustav Jung*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-1150.

Touraine, A., & Khosrokhavar, F. (D. L. 2001) *A Procura de Si: Diálogo sobre o sujeito.* Col. Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-391-2.

Formas olfativas em Oswaldo Maciá

Olfactory forms in Oswaldo Maciá

LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Midia e Arte (LIMIAR) do Centro de Linguagem e Comunicação (CLC). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Resumo: O texto aborda a obra "Sob o horizonte" (2011-2019), de Oswaldo Maciá, para compreender as construções perceptivas no fazer do artista, não como sistema representacional de objetos, mas enquanto ação dialógica processual, que integra a combinação semântica e causal dos elementos odorantes às experiências contextuais (Barwich, 2018). Ao eleger o olfato como princípio ordenador de significação pode-se repensar os padrões conformadores da nossa cultura, prioritariamente visual, e rever o modelo para a perspectiva filosófica da percepção.

Palavras chave: formas olfativas / percepção / processo olfativo.

Abstract: *The text is concerned with the Oswaldo Maciá's work "Under the Horizon" (2011-2019), to understand the perceptive constructions in the artist's making, not as representational system of objects, but as processual dialogic action, which integrates the semantic and causal combination of odorant elements to contextual experiences (Barwich, 2018). By choosing smell as the ordering principle of meaning, one can rethink the conforming patterns of our primarily visual culture and revise the model for the philosophical perspective of perception.*

Keywords: *olfactory forms / perception / olfactory process.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O texto aborda a prática de Oswaldo Maciá, artista colombiano, que instaura suas esculturas a partir de formas olfativas e volumes sonoros, e pretende refletir especificamente sobre a escultura "Sob o horizonte" (2011-2019), enquanto proposição de experiências perceptivas, evocadas sensorialmente por uma inscrição odorífera. Eleger o olfato como princípio ordenador de significação é provocar distensões sobre os padrões formadores e conformadores da nossa cultura, prioritariamente visual. A partir da afirmação do artista, "os elementos escultóricos criam cenários nos quais a percepção testa as fronteiras do conhecimento" (Maciá, 2016), assumimos neste texto o sistema olfativo, como contexto de compreensão da obra e modelo conceitual operatório para abordar a perspectiva filosófica da percepção, referenciando Barwich (2019, 2018, 2017).

Maciá nasceu na cidade caribenha Cartagena de Índias, Colômbia, e vive e trabalha atualmente entre Inglaterra e Estados Unidos da América. O artista formou-se na Escola de Belas Artes de Cartagena, em 1980, mudando-se em 1982 para a capital Bogotá, e atende o curso de Publicidade na Universidade Jorge Tadeo Lozano. Em 1989 muda-se para Barcelona, Espanha, e estuda Pintura Mural na Escola de Belas Artes Llotja; e em 1990, instala-se em Londres, terminando o Bacharelado em Escultura entre 1990 e 1993 na Universidade Guildhall. Seus estudos acadêmicos finalizam-se com o Mestrado em Belas Artes no Goldsmiths College, Universidade de Londres, em 1994. Deste percurso interdisciplinar e multicultural compreende-se sua perspectiva ampliada para operacionalizar e compor imagens, objetos, sons e cheiros em esculturas. Sua atitude crítica revela-se também no "Manifesto para uma escultura olfativa-acústica (Um guia para criar uma desconfortável pergunta)", no qual, durante o período de 1994 a 2016, escreveu intenções, definiu valores, problematizou argumentos, e mobilizou questionamentos.

Na escultura "Sob o horizonte" (2011-2019) (Figura 1), Maciá instala uma banheira no nível dos olhos dos visitantes com as torneiras abertas sem controle transbordando um líquido preto, enquanto um cheiro invade o espaço expositivo. Este índice não visual pretende evocar outras leituras, não mais dependentes de associações temporais e contextuais (experiências anteriores, memórias), mas atuar na ampliação das possibilidades de identificação, pois conforme o artista, "o olfato é um meio escultural essencial: o que percebemos pelo nariz não tem linguagem verbal, chega diretamente à intuição" (Maciá, 2016). Neste sentido os cheiros,

> *não são tanto sobre objetos e percepção estável de objetos, mas também sobre mudanças na composição química do ambiente e flexibilidade quanto à avaliação*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Under the horizon (Sob o horizonte), 2011-2019.
Fonte: https://www.oswaldomacia.com/under-the-horizon.
Figura 2 · Under the horizon (Sob o horizonte), 2011-2019.
Fonte: https://www.oswaldomacia.com/under-the-horizon.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *contextual. No processo perceptivo, a entrada sensorial é filtrada e estruturada por diferentes processos antecipatórios. O que percebemos é altamente dependente da combinação de um sinal com outros registros sensoriais, experiências anteriores e expectativas de quais opções um sinal oferece* (Barwich, 2018: 338).

Assim, os cheiros não atuam como uma estável composição, mas enquanto situações odoríferas que sinalizam, permanecem e desvanecem em graus variados de intensidade e de composição (Rodaway, 1994), e quando se infiltram no espaço expositivo demandam por atitudes do visitante. A escultura é também composta por ruídos (máquinas de costura e chuva artificial), que o artista operacionaliza em sequências sonoras não harmoniosas. Entre sons agudos e redondos, ele questiona nossa compreensão de mundo e busca reverberar outros espaços e limites imaginários.

Entre distintas materialidades e linguagens no fazer do artista, pretende-se conceituar as construções perceptivas, não como processo representacional de objetos, oriundo de um sinal externo (conforme teorias visuocêntricas), mas enquanto experiências perceptivas processuais baseadas na combinação causal e semântica dos elementos odorantes, e dependentes de decisões sensíveis e iterativas do observador a cada contexto (Barwich, 2017; Barwich, 2018). Afinal, o mesmo estímulo químico pode ocorrer em situações diferentes, que alteram sua disposição causal (uma mistura), bem como seu significado. Por exemplo, o ácido butírico pode ser encontrado como parte dos alimentos (parmesão) ou de contaminantes (vômito). Outra situação recorrente pode ser explicitada pelas moléculas aromáticas do cravo-da-índia e da noz-moscada, que apresentam cheiros muito distintos apesar da semelhança química estrutural. Desta maneira, a função da olfação é reconhecer todas estas mudanças contextuais e de composição química e, também identificar a disponibilidade e intensidades da informação material, pois alterações na concentração podem tornar desagradável um cheiro agradável. Neste sentido, busca-se a seguir, referenciar um alternativo *framework* teórico para modelagem da percepção, que compreendemos responder às táticas poéticas formuladas pelo artista.

1. Processo perceptivo olfativo em articulação poética

Os cheiros dissipam-se no espaço físico pela dispersão das moléculas voláteis, que em colisão livre com outras substâncias do ar são responsáveis pela sensação olfativa. Inicialmente, os nosso receptores olfativos, situados no epitélio nasal, detectam estes odorantes, que são coletados e organizados conforme a expressão dos mesmos receptores pela ativação de áreas específicas (glomérulos) do bulbo olfativo. Mas, esta organização topográfica não se mantém na

etapa seguinte, pois os estudos descrevem os sinais chegando ao córtex piriforme e respondendo conforme diferentes e variáveis tipos de regulação organizacional (Barwich, 2018; Malnic, 2008). Assumindo que esta instável condição neuroquímica contextualiza o processo perceptivo que pretendemos validar para leitura da obra, referencia-se Barwich (2018: 345), que afirma "o córtex piriforme pode ser treinado a formar padrões mais ou menos estáveis temporalmente através de comportamentos inatos e aprendidos (cheiros associados)". Embora não exista consenso sobre as teorias do cérebro até o momento, afirma a autora, há convergência de pesquisas que reconhecem uma estrutura conceitual genuinamente alternativa para o processamento neural baseado em "*bias* e revisões processuais" cíclicas (Barwich, 2018: 346). As "*bias*" expressam as formações de antecipações e preferências moduladas por experiências anteriores em movimentos *top-down*, que são continuamente adaptadas durante as "revisões processuais", enquanto intervenções *bottom-up*.

Entendemos que estes dois mecanismos cognitivos complementares são explorados esteticamente na escultura "Sob o horizonte" (2011-2019), pois as informações contextuais acionadas pelo artista, diante da dessincronização entre odorantes, paisagem sonora e objeto do cotidiano, provocam um estranhamento por parte dos visitantes e evocam uma ação *bottom-up*. O desconhecido cheiro da raiz de cenoura ao não estabelecer associação com os dados referenciais sonoros (ruídos de chuva e de maquinário) e nem com os funcionais objetuais (banheira) questiona o visitante a inferir uma informação, sem precisar validar construções anteriores. Assim, da mesma maneira que Maciá (2016) afirma em seu manifesto: "cheirar deve nos fazer parar e pensar", Barwich (2018) explicita os mecanismos perceptivos da olfação.

> *A análise perceptiva não está centrada na ideia de imagens perceptivas estáveis como representativas de objetos externos. Em vez disso, diz respeito à dinâmica entre antecipação e correção na percepção e aos processos que constituem os mecanismos formativos de aprendizado e revisão. Esse quadro dinâmico explica a flexibilidade com a qual os organismos são capazes de reagir a uma variedade de mudanças ambientais* (Barwich, 2018: 347).

O cheiro disseminado no espaço expositivo pelo artista flexibiliza o modelo perceptivo assumindo a instabilidade do objeto olfativo, que negocia significados sem qualquer representação visual ou sonora e vem provocar/instigar a formulação de um outro padrão.

Diferentemente da codificação das cores pela sintonia dos três cones, noção central na percepção visual, a olfação humana emprega 400 diferentes tipos de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

receptores com "princípios combinatórios de codificação, bem como variações e alcance na sintonização de receptores" (Barwich, 2019: 5), podendo assim o mesmo odorante ser reconhecido por distintos receptores (Malnic, 2008), que são conformados diferentemente para cada pessoa. Esta complexa condição impossibilita assumir uma relação direta entre estruturas químicas e respostas perceptivas, o que coloca o processo olfativo "fundamentalmente moldado por outros processos cognitivos sensoriais (por exemplo, pistas cross-modais, descritores verbais, atenção seletiva ou humor do observador)" (Barwich, 2019: 7).

Dito isso, reconhece-se que a prática do artista valida também convenções imagéticas ao instalar a banheira no nível do olhar (Figura 2). Na perspectiva de câmera subjetiva, os visitantes são mergulhados metaforicamente nas águas escuras, que transbordam enquanto o cheiro invade, "escapa e ultrapassa fronteiras, compondo diferentes entidades em totalidades olfativas" (Classen et al., 1994: 4-5). A impossibilidade de dominar pela visão o conteúdo integral da banheira prioriza a condução espacial dos visitantes pelo cheiro, já que a fonte situa-se na altura do nariz e aciona uma condição favorável para a nossa percepção olfativa.

Assim, a proposição da obra dá-se pela contaminação do ambiente – dispersão e identificação, e valida a olfação orientada não para moléculas específicas, ainda que a presença de qualquer impureza química gere significantes diferenças na avaliação, mas definida nas/pelas transformações oriundas das experiências perceptivas e respostas comportamentais.

Nesta perspectiva, assume-se a experiência estética como ação potente formativa, que ressoa "com mecanismos neurais, os quais constantemente alimentam domínios sensoriais e, assim, influenciam os efeitos bioquímicos que produzem nossas impressões perceptivas" (Barwich, 2018: 347). Conforme a autora, é preciso reforçar que não se descarta o estímulo externo enquanto dado estruturante de nossa experiência perceptiva, mas sua articulação dá-se conforme os processos nos quais participa. Esta condição implica na produção de regularidades sensoriais temporais, a partir de padrões perceptivos, que se apresentam dinâmicos, iterativamente adaptados e flexíveis para abarcar nossas antecipações, experiências vividas e informações contextuais.

Conclusão

Em "Sob o horizonte" (2011-2019), a operação poética estabelece-se enquanto processo, que ao instituir atributos e características olfativas para a forma-escultura, potencializa outras conexões e consequentes redes semânticas – alternativas para nossos padrões de linguagem, de representação e de percepção

de mundo. Uma enunciação, que oscila distintivamente entre um cheirar, um ver e um ouvir, e conforme Smith (2017) incita respostas comportamentais dos indivíduos, sem atribuir semelhanças entre os estímulos olfativos e os objetos físicos. Ao contrário, rompe com expectativas e associações visuais e/ou sonoras, pela presença de um elemento odorante incomum. Entende-se, assim, que o artista valida a olfação, profundamente baseada na experimentação, e cuja estabilidade perceptiva acontece na/pela integração dos vestígios/registros do estímulo em situações vividas, que se adaptam continuamente. Neste sentido, prioriza-se a dimensão comportamental da percepção, pois

> *a representação de estímulo não é o principal objetivo da olfação. Em vez disso, seu trabalho é resolver um problema de avaliação, codificando rapidamente a importância biológica de um estímulo e preparando nossa representação multissensorial para uma ação contextualmente apropriada* (Castro e Seeley, 2014: 87).

E é desta condição dinâmica da olfação que Oswald Maciá se vale para propor um novo vocabulário e pensar sobre o mundo. No limiar entre o incômodo e o conhecido, o artista desafia processos hegemônicos da linguagem e cultura visual, e questiona a normalização de nossos hábitos. "Meu trabalho prioriza subjetividade sobre objetividade, experiência sobre conhecimento" (Maciá, 2016).

Agradecimentos
Auxílio Projeto Pesquisa Regular Processo n. 2018/05363-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Barwich, Ann-Sophie (2019) "A Critique of Olfactory Objects." *Frontiers in Psychology*. Vol. 10 (4): 01-11. eISSN 1664-1078. doi: 10.3389/fpsyg.2019.01337.

Barwich, Ann-Sophie (2018) Measuring the World: Olfaction as a Process Model of Perception. In Daniel J. Nicholson & John Dupré (editors). *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*. Oxford, UK: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-877963-6.

Barwich, Ann-Sophie (2017) "Up the nose of the beholder? Aesthetic perception in olfaction as a decision-making process." *New Ideas Psychology*. Vol. 47: 157–165. ISSN: 0732-118X. doi: 10.1016/j.newideapsych.2017.03.013.

Castro, Jason B. & Seeley, P. William (2014) "Olfaction, valuation, and action: reorienting perception." *Frontiers in Psychology*. Vol.5 (299): 87-90. ISSN: 1664-8714. ISBN: 978-2-88919-422-3. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00299.

Classen, Constance & Howes, David & Synnot, Anthony (1994) Aroma: the cultural history of the smell. London, New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-11472-1.

Maciá, Oswald (2016). *Manifesto for olfactory-acoustic sculpture*. [Consult. 2019-12-18] Disponível em URL: https://cdn.website-editor.net/bd3de7380bef446f9469ae3ca55d9517/files/uploaded/Oswaldo_Macia_Manifesto.pdf.

Malnic, Bettina (2008). *O cheiro das coisas. O sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent.

Rodaway, Paul (1994). *Sensuous Geographies, body, sense and place*. London, England; New York, USA: Routledge. ISBN13: 978-0-415-08370-6.

Smith, Barry C. (2017) "Human olfaction, crossmodal perception, and consciousness." *Chemical Senses*. Vol. 42 (9): 793–795. ISSN: 0379-864X. eISSN: 1464-3553. doi: 10.1093/chemse/bjx061.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A obra escultória de Maria Palmela

The sculptural work of Maria Palmela

LUÍSA PERIENES*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, escultora e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: luisaperienes@gmail.com

Resumo: Esta reflexão sobre a obra escultórica de Maria Palmela, Duquesa de Palmela, artista e benemérita do século XIX, pretende analisar os processos de execução utilizados pela escultora. Na sua escultura é explícita a escolha pela representação humana e as matérias que utiliza, o mármore e o bronze. Investigamos nesta abordagem, diferentes maneiras de trabalhar a pedra: o talhe indireto e o talhe direto. Apresentaremos ainda outras soluções plásticas, na modalidade de retrato, resultantes dos processos utilizados.

Palavras chave: escultura / representação / corpo humano / modelação / talhe / pedra.

Abstract: *This reflection on the scultural work of Maria Palmela, Duchess of Palmela, artist and meritorious of the XIX century, aims to analyse the processes of execution used by the sculptor. In her sculpture are explicit the choice for human representation and the materials she uses, marble and bronze. We investigate in this approach, diferent ways of working the stone: the indiret carving and the diret carving.We will also present other plastic solutions in portrait mode,resulting from the processes used.*

Keywords: *sculpture / representation / human body /modeling / carving / stone*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Maria Palmela foi o nome escolhido pela terceira duquesa de Palmela (1841-1909), Maria Luíza de Souza e Holstein, para assinar as suas obras de escultura.

Aristocrata que era e desde cedo curiosa pelo mundo das artes, Maria Luíza viajava e não lhe foram certamente indiferentes os contatos que teve com François Rude, Eugène Guillaume ou Carpeaux, escultores reconhecidos em França, considerada como era na altura, capital da cultura.

Tendo como mestre Anatole Calmels, escultor francês, residente em Portugal, Maria Luíza começa a modelar em argila ou em cera os modelos que deseja representar para serem posteriormente passados a pedra ou a bronze.

Herdando do seu mestre as bases de uma representação clássica podemos afirmar que aliada a uma estética de pendor clássico e romântico que ainda se sente nalgumas obras, as suas esculturas exibem um gosto pela atitude, pela escolha das personagens e pela utilização de adereços que ajudam na caracterização de um crescente naturalismo e teatralidade. "A escolha temática das obras realizadas indicia igualmente algum entendimento personalizado e uma escolha orientada para preocupações genuínas de dimensão social" (Pereira, 2005: 436)

O enfoque desta comunicação será nas esculturas de menores dimensões, os retratos, porque também esse é o caminho da escultora e na sua matéria final a pedra, matéria da nossa eleição. As esculturas de maior escala serão também objeto de análise. Paralelamente falaremos das técnicas utilizadas na época e pela escultora. Iremos comparar ainda obras escultóricas dos séculos XIX e XX, na tipologia de retrato cujo resultado é a marca do processo utilizado.

A sua primeira obra apresentada foi *Pescador* de (1870), em 1874, na 10ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes. Este busto, em mármore branco representando um jovem pescador, é delicado e fino e contraria de algum modo a profissão dura. Está representado com o rosto ligeiramente voltado de lado o que evidencia a delicadeza dos traços. Os adereços, o barrete e o lenço procuram caracterizar a profissão.

Na época, a representação de figuras populares era temática comum e não seriam estranhas a Maria Luíza as esculturas do *Pescador Napolitano*, de 1863, um busto de Jean-Baptiste Carpeaux, (1827-1875) e a escultura *Pescador com uma concha*, de 1857 do mesmo escultor.

Para a realização deste busto *Pescador* e os outros que exemplificaremos, Maria Luíza modelava em argila. A modelação em cera seria provavelmente para esbocetos. Em ambas matérias Maria Luíza estudava e trabalhava minuciosamente conferindo a cada rosto dos seus retratos o carácter que desejava.

No caso da pedra, partindo de um modelo em argila, tamanho natural,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 1 · Maria Palmela, *Escultura em mármore*, 1870. Fonte: Revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. N.º 18, Ano X, 2007
Figura 2 · Maria Palmela, *Busto de menino*, Escultura em mármore, 1877. Fonte: *A arte em Portugal no século XIX* José Augusto França
Figura 3 · Soares dos Reis, *Flôr Agreste*, Escultura em mármore, 1878. Fonte: https://antoniosoaresdosreis.wordpress.com/tag/flor-agreste/
Figura 4 · Maria Palmela, *Negra*, Escultura em bronze, 1885. Fonte: http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=1050827

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

tiravam-se moldes em gesso, para ser este o modelo a transladar para a pedra, através de um sistema de cópia por pontos.

Para o bronze os modelos para a fundição seriam também em gesso.

Busto de menino de 1877, foi outra interpretação, desta vez mais dinâmica da escultora.

Este menino está representado com o rosto voltado de lado e para cima, focando o movimento da figura como se naquele instante olhasse alguém com surpresa. A boca entreaberta e os olhos com as sobrancelhas levantadas revelam algum espanto. O cabelo bastante elaborado tal como o do pescador e outros pormenores anatómicos precisos denotam a utilização do trépano.

No panorama português temos como exemplo *Flôr Agreste* de Soares dos Reis, de 1878 e exposta na 1 Exposição Bazar de Belas-Artes e de Artes Industriais no Palácio de Cristal, no Porto. Um rosto delicado esboçando um leve sorriso e enquadrado por roupas simples. É comum nestes escultores a exaltação da beleza em jovens do povo dando a ver através da forma do busto, das diversas expressões do rosto, dos olhos e da boca, e da moldura do cabelo, as características pretendidas.

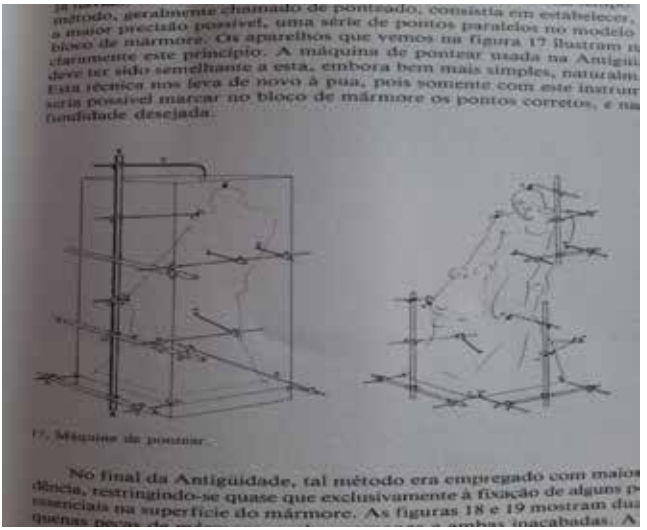
Na obra da escultora, não podemos deixar de mencionar Diógenes, em bronze, executado em 1883 e exposto no *Salon* de Paris em 1884, por ser uma obra marcante no seu percurso pelo reconhecimento público que suscitou.

Em *Negra* de (1885) originariamente executada em mármore e exposta no *Salon* de Paris em 1886, a ligeira torção do rosto cria o movimento daquele momento em que Jéjé, o modelo que Maria Luíza bem conhecia por ser filha dos cozinheiros de seus pais, sorri de um modo gracioso. Representada com grande pormenor, o excecional tratamento do cabelo, dos lábios, dos dentes e os adereços, colar e argolas, contribuem para a expressividade deste retrato.

A utilização do trépano que não difere muito do arco de pua e que serve como na medicina para furar, neste caso a pedra, é visível na definição dos olhos, criando orifícios nas pupilas, no nariz e nas orelhas quer neste retrato, quer no firme e íntegro busto de Sá da Bandeira, denunciando já o realismo que Maria Palmela procurava nas suas esculturas. Esta obra, exposta em 1880 na Sociedade Promotora de Belas Artes, encontra-se atualmente no Museu Militar de Lisboa. Neste busto de militar de braço amputado, está explícita na pose a atitude militar digna, o rosto de olhos franzidos que reflete introspeção. Está trajado com as insígnias que lhe pertencem pois mais uma vez o traje ajuda a caracterizar a personagem.

Quanto aos processos técnicos, a cópia por pontos era conhecida desde a antiguidade. Segundo Wittkower: "Uma geração antiga de arqueólogos acreditava





método, geralmente chamado de ponteado, consistia em estabelece
a maior precisão possível, uma série de pontos paralelos no modelo
bloco de mármore. Os aparelhos que vemos na figura 17 ilustram
claramente este princípio. A máquina de pontear usada na Antigu
deve ter sido semelhante a esta, embora bem mais simples, naturalm
Esta técnica nos leva de novo à pua, pois somente com este instrum
seria possível marcar no bloco de mármore os pontos corretos, e na
finalidade desejada.

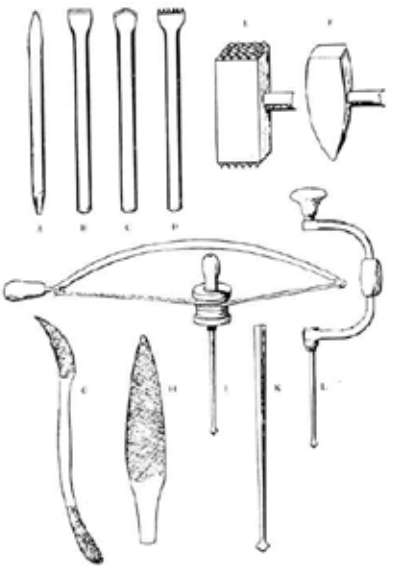
17. Máquina de pontear

No final da Antigüidade, tal método era empregado com maio
dência, restringindo-se quase que exclusivamente à fixação de alguns p
essenciais na superfície do mármore. As figuras 18 e 19 mostram dua
quenas peças de mármore, uma delas inacabadas. A

Figura 5 · Maria Palmela, *Marquês Sá da Bandeira*, Escultura em mármore, 1883.Fonte: http://www.geira.pt/Mmilitar/Actividades/esquerda.html

Figura 6 · Máquina de pontear. Fonte: Escultura, Rudolf Wittkower.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



2. Utiles de escultor: (A) punta o puntero; (B) cincel plano; (C) cincel de cabeza de toro; (D) cincel de uña o dentado; (E) bujarda; (F) martillo de punta o de desbastar; (G, H) escofinas; (I) trépano movil; (K) trepano; (L) taladro.



Figura 7 · Engenhos artesanais para furar a pedra. Fonte: Escultura, Rudolf Wittkower.
Figura 8 · Maria Palmela, *Fiat Lux*, escultura em mármore, 1900. Fonte: *Dicionário e Escultura portuguesa*, José Fernandes Pereira.

que a técnica mecânica para o traslado do modelo para mármore só foi desenvolvida no séc. I d.C. por Pasíteles. Atualmente, porém, acredita-se que os gregos haviam desenvolvido um método semelhante há muito mais tempo. Este método, geralmente chamado de ponteado, consistia em estabelecer, com maior precisão possível, uma série de pontos paralelos no modelo e no mármore."

Desenvolveram-se posteriormente uma série de processos e métodos para o talhe indireto desde a caixa de varas de Leonardo da Vinci ao uso da moldura graduada, fios de prumo e compasso, utilizado por António Canova até à cruzeta ou máquina de pontear, usada no século XIX, como ainda o é nos nossos dias.

Quanto à utilização da pua, engenho para furar a pedra, foi muito utilizada desde a antiguidade para elaborar pormenores anatómicos que requeriam minúcia e trabalho de furação a diversas profundidades na pedra.

Numa folha com desenhos e anotações de Miguel Ângelo, existente no Louvre está escrito: "Davicte cholla fromba/ e io chollarcho/Michelangelo", ou seja, "David com a sua funda/ e eu com o meu arco, Michelangelo".

Segundo Wittkower, à pergunta: Michelangelo utilizou uma pua para esculpir o seu gigantesco David? A resposta é um enfático "sim". Os orifícios que este instrumento produz são facilmente identificáveis, em especial no cabelo. As pupilas circulares dos olhos também são orifícios feitos pela pua. (Wittkower, 2001: 104)

Este engenho utilizado até ao século XIX inclusive, assim como o trépano, também para furar, é substituído pelos berbequins mecânicos e elétricos no século XX, que permitem furar a pedra com muito mais rapidez a diversas profundidades.

É exemplo de Maria Palmela que, em *Santa Teresa,* (de 1900), em mármore, o êxtase da figura é dado movimento do rosto emoldurado pelo panejamento e pela direção do olhar, fundo e distante acentuado pelo uso do trépano.

Fiat Lux representa alegoricamente o Génio do Progresso da Medicina, em que serviu de modelo para a sua execução o jovem Luciano Moreira, de 13 anos, e que se pensa que terá posado outras vezes para a Duquesa de Palmela.

As primeiras versões desta obra serão de 1892 em bronze.

Fiat lux executado em mármore de Carrara em 1900 é a escultura que Maria Palmela apresenta para ser proposta como académica de mérito da Academia Real de Lisboa. Em 1903 é designada académica pelas suas criações artísticas tornando-se assim a primeira mulher com essa distinção.

Tendo dado a ver e conhecer, em torno da obra de Maria Palmela, as técnicas aplicadas na escultura em pedra, apresento ainda retratos do século XX, em que as escolhas dos processos determinam a plasticidade e contribuem para o conceito da obra.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · João Cutileiro, *Florbela*, Escultura em pedra/rochas várias, 1994. Fonte: Catálogo, Grupo Pro-Évora, Edições.
Figura 10 · Barry X Ball, *Torture prevalence compels victim-as-wounded-yet-resolute-iconoclasm-survivor, portrait*, 2000-2006, Mexicain Onyx. Fonte: Stone A Legacy and Inspiration for Art, London, UK 2011.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No princípio do século XX, anos 20 Brancusi, escultor romeno, apresenta a sua escultura em pedra de formas simples, reduzidas à sua essência, esculpidas por ele mesmo. "quase metade da sua produção envolveu o entalhamento direto da pedra ou da madeira, fazendo da tarefa de transformar a matéria bruta um trabalho árduo e paciente" (Krauss, 2001:104)

Em 1930 Henry Moore publica um pequeno manifesto em que diz:" truth to material; direct carving; the rightness of hardness; full three-dimensionality; making masses work in opposition; energy pente-up in static forms; asymetry; organic growth; the variety of nature; the autonomous vitality of the work of art; preference for power over beauty; the irrelevance of the classical and the Renaissance." (Sylvester, 1968:54)

Segundo o seu testemunho: "esculpir é um processo simples de trabalhar material duro desbastando-o e escassilhando-o. As ferramentas que agora há para a escultura em pedra começam com o que se chama o pico ou escacilhador, com o qual se escassilham os cantos. Todas as pedras tendem a ter uma direcção em que quebram mais facilmente em virtude da formação do grão. Depois vem o ponteiro, e com ele se trabalha a toda a volta, o que nos permite retirar grandes pedaços de uma só vez. Depois vem o ferro de dentes que é na verdade uma série de ponteiros numa só ferramenta. Quando usado na pedra deixa uma série de sulcos paralelos. Foi uma das ferramentas favoritas de Miguel Ângelo. Depois vem o cinzel, que é plano. Miguel Ângelo usava o mármore logo depois de extraído, porque isso torna a pedra dura muito mais fácil de esculpir.

Em Portugal, nos anos 80, João Cutileiro introduz o talhe direto com máquinas industriais autonomizando o trabalho do escultor.

O retrato de Florbela Espanca foi executado com máquinas de corte a seco, por talhe direto. Esculpido com várias rochas, numa construção com encaixes, criando um real efeito de claro escuro. O registo das máquinas é parte intrínseca da expressividade plástica deste retrato. A pupila é furada criando vivacidade e espanto no olhar. Nas palavras do escultor "vivo da força exclusiva do meu trabalho, assim, da pedra e da máquina que a mão interliga, humanizando-as...tão facilmente como quem desenha ou quem escreve" numa entrevista de Maria João Avillez para o semanário "Expresso" em 1983

A escolha da pedra para este retrato, o ónix e as suas marcas naturais fazem parte da formalidade da obra e explicitam o conceito do escultor.

Na modalidade de retrato, estas são algumas de entre outras soluções plásticas, resultantes dos diversos processos utilizados.

Referências

Pereira, José Fernandes (2005) *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho Lisboa, ISBN: 972-32-1723-8

Wittkower, Rudolf (2001) *Escultura Martins Fontes*, São Paulo ISBN 85-336-1390-3

Krauss Rosalind E. (2001) *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo ISBN: 85-336-0958-2

Sylvester, David, (1968) *Henry Moore*, Great Britain, Percy Lund, Humphries & Co.Ltd, London and Bradford

Russoli, Franco. Mitchinson, David (1981) *Henry Moore*, Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona ISBN: 84- 343-0331-1

[em e «entre»] 'Criatividade' e 'invisualidade:' Charles Watson x Carlos Vidal

[in and «betwin»] 'Criativity and invisuality:' Charles Watson x Carlos Vidal

MARCELO JOSÉ MONTEIRO SIMÃO KRONEMBERGER*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: marcelokronen@hotmail.com

Resumo: Este artigo observa as práticas de dois artistas europeus, um britânico e outro português, ambos licenciados em Pintura, entretanto, por Instituições de Ensino Superior de Arte Europeias distintas. Radicados em contextos culturais diferentes, unidos por uma mesma língua: o português. E o que se procura, são coincidências – convergentes e divergentes – inerentes às práticas dos dois professores-artistas. Para compreender através das duas manifestações artístico-pedagógicas, para além das diferenças culturais [e | ou] pontos de aproximação teóricos, o que existe na arte definida como contemporânea enquanto essência.

Palavras chave: cultura / educação / formação / criatividade e invisualidade.

Abstract: *This article looks at the teaching practice of two European artists, one British and one Portuguese, both graduates in Painting, however, by different European Higher Art Institutions. Settled in different cultural contexts, united by the same language: Portuguese. And what we are looking for are coincidences - convergent and divergent - inherent in the practices of the two teacher-artists. For understand through the two artistic pedagogical manifestations, beyond the cultural differences [and | or] theoretical approach points, what exists in art defined as contemporary as essence.*

Keywords: *culture / education / training / creativity and invisuality.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Charles Watson é cidadão britânico, natural de Helensburgh, Escócia, Reino Unido. Nasceu em 1951, e gradou-se em Pintura em 1974, pela Academia de Artes da Universidade de Bath Spa. Encontra-se radicado no Rio de Janeiro, Brasil, e ocupa, desde 1979, o cargo de Professor, acumulado desde 1987, com o de Coordenador, dos Cursos Livres de Pintura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV-RJ.

Carlos Vidal é cidadão português natural de Lisboa, Portugal. Nasceu em 1964, e gradou-se em Pintura em 1990, pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Instituição que se tornou, desde 1991, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL; e na qual, desde 1997, Carlos Vidal exerce suas actividades docentes e académicas enquanto Professor Auxiliar.

Este artigo ao colocá-los frente-a-frente, procura observá-los lado-a-lado, e envolver as práticas de (um) [Watson] nas práticas do OUTRO [Vidal], em busca de coincidências identificáveis que permitam a construção de um panorama específico das actividades enquanto práticas em arte.

Entretanto, ao atravessar condições que não se pretendem envolvidas para os espelhar, nem tampouco para os confrontar, outrossim, reunir elementos consistentes à construção da argumentação que os caracterize enquanto configurações práticas que, em condições institucionais atravessadas por metodologias de trabalho individuais, realizam-se como actividades teóricas que se fazem existir como acção (Arendt, 1958), mas na forma das criações artísticas que promovem, acontecendo como estruturantes históricos (Bloch, 1944).

1. [em e «entre»] Watson + Vidal

Desta forma, ao observar as actividades de Watson e Vidal, e como ambos realizam-nas na dependência das suas predicações (Lacan, 1966), o que se estabelece é um "atravessamento objectivo" marcado por actividades produtivas e intelectuais, que ao tornarem-se institucionais enquanto ensino, são como condições históricas e culturais, atravessamentos epistemológicos que envolvem cada um dos agentes históricos enquanto produtos. O que se define como relevante, contudo, nesta comunicação, será tomado como estruturalmente secundário, enquanto diferença sistémica.

Condição admitida devido a presença de uma mesma língua: o português; que é tomada como condição sistémica (Maturana e Varela, 1984), e apresentada como estruturador primário.

Assim, Charles Watson ao realizar uma combinação teórico-prática, entretecida através dos média de comunicação social, constitui uma epistemologia

que, entretanto, na forma de cientificidade, viabiliza-se enquanto ideia e pensamento, formatada como informação senso-comum, mas que se inicia na noção de criatividade.

Um conhecimento que se configura como um Arquivo (Foucault, 1969), e ao tornar-se acção (Arendt, 1958), acontece (Badiou, 1988) como forma-pensamento, enquanto uma esfera pública (Habermas, 1992). Estabelecendo ideias e ideais acerca da Arte, que ao operarem-se como domínio (Marx, 1867) e enquanto lugar social moldado como espaço produtivo, realiza-se como representação.

Portanto, Watson ao popularizar a ideia de Arte Contemporânea através da noção de criatividade, e actuar junto de empresas e instituições de ensino, ou em cursos livres para os interessados, divulga a actividade artística e a criatividade como forma de pensamento, envolvendo apreciadores e interessados – alguns profissionais actuantes nas áreas de formação e produção artística e cultural – através de actividades como Dinamic Encounters, que enquanto tipologia objectiva, estrutura-se como interacção social na forma de turismo cultural.

O que vulgariza a ideia de criatividade, enquanto forma-pensamento, e serve à Watson como solução teórica às suas entrevistas e workshops; e nas viagens à instituições culturais, museus, galerias, bienais e feiras de arte; bem como, nas visitas aos estúdios de artistas por todo o mundo. O que se demarca como "estilo" pessoal e formalidade metodológica com a qual desenvolve um trabalho pedagógico, formativo e epistemológico.

2. Charles Watson x Carlos Vidal

Carlos Vidal Tenes de Oliveira Caseiro (1964), frequentou a antiga Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, e iniciou a sua carreira docente nesta mesma Escola de Arte em 1997, já como actual FBAUL.

Apesar de ter convivido enquanto artista-estudante num ambiente distante dos pólos internacionais, o ambiente da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, a presença ainda marcante da Revolução de 1974, e a própria actividade artística por natureza, propiciaram a comunhão e consequente formação de colectivos de arte e pensamento.

E assim, Vidal junta-se à um grupo de amigos-artistas – Fernando Brito (1957), João Louro (1963), João Tabarra (1966), Paulo Mendes (1966) e Miguel Palma (1964) – que também almejavam uma revolução espontânea que promovesse a aproximação das pessoas à arte como forma de libertação política e social – nos mesmos moldes do Maio de 1968 em França – que também inspirados pelo pensamento de Guy Debord (1931-1994), queriam promover a formação de um movimento político-artístico como o da Internacional Situacionista na

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Itália de 1957. Mas, apesar das portas abertas pela Revolução dos Cravos, as vontades individuais de toda uma sociedade ainda preferiam a manutenção de uma obscuridade acautelada.

Entretanto, na década de 1990 – durante sete anos – Carlos Vidal e seus amigos-artistas em colectivo, ao participar nas exposições que marcaram as mudanças paradigmáticas da arte em Portugal, algumas das quais: "Imagens para os Anos 90" na Fundação de Serralves, Porto e na Culturgest, Lisboa, em 1993–1994; "Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: um Projecto em Torno de Guy Debord" em Beja, em 1995; e "Anatomias Contemporâneas: o Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90" em Oeiras, em 1998; conseguiram o que se pode chamar de "ascensão ao poder" e também à construção do quadro de transformação pretendido, mesmo que em tons pastéis esmaecidos, mas que certamente não foram suaves, pois realizaram importantes exposições colectivas na altura, recebendo críticas favoráveis e execráveis.

Curiosamente, decorrência dos novos tempos e avanços institucionais promovidos pela adesão da República Portuguesa à Comunidade Económica Europeia (CEE); o que foi possível à Vidal sentir na pele ao ingressar como docente na FBAUL – uma das poucas, senão única Instituição de Ensino Superior Européia em Belas Artes a demarcar-se nos antigos moldes do ensino de Pintura pré-bolonha. Pois o corpo docente "lutou" e continua a "lutar" pela manutenção dos quatro anos de estudo obrigatórios à obtenção de uma Certificação de Licenciado em Pintura.

Mas foram as acções promovidas por Vidal e seu grupo mais próximo de amigos-artistas, que revelaram e credibilizaram um profundo conhecimento que Carlos Vidal detém da teoria estética produzida desde a década de 1960, nomeadamente nos Estados Unidos da América, com Benjamin Buchloh (1941) e Rosalind Krauss (1941); corroborado também pela vontade destes artistas para reactivar a teoria e a prática associada à Internacional Situacionista de Guy Debord (1931-1994).

Condições que levaram Carlos Vidal à actividade de crítico de arte em todo o território nacional, e também no estrangeiro; trabalhando nas mais destacadas revistas da altura, como: Colóquio Artes, Artes & Leilões, Vértice, Arte Ibérica e Lapiz; e também nos jornais Público e A Capital. Ao que se acrescenta uma longa lista de títulos e livros publicados em Portugal, Espanha e Itália.

Mas este interesse pelas artes depois veio a decair, como fruto amadurecido dos novos tempos da globalização crescente dos mercados. Transformados com a ascensão da internet e sua utilização crescente pelos meios de comunicação social, inclusive na forma das Redes Sociais.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. CRIATIVIDADE x INVISUALIDADE

Charles Watson foi convidado para dar aulas na EAV-RJ em 1979 por Celeida Tostes (1929-1995), que na altura era vice-diretora da Escola. Entretanto, o primeiro curso ministrado por Charles Watson, que partia de uma ideia de Clement Greenberg (1909-1994), na qual se perguntava o que se podia fazer se não houvesse mais nada para se pesquisar em pintura senão a superfície da própria tela, e com a qual Charles introduziu a ideia de como as grades ou chassis podem ser pensados como questão e contexto pictórico. Mas o curso durou apenas seis meses, não tendo continuidade. (Conde, 2010)

Porém, em 1987, quando Frederico de Moraes (1936) tornou-se Director da EAV-RJ, Charles acumulou ao cargo de professor o de coordenador, convidando Daniel Senise (1955), Beatriz Milhazes (1961), João Magalhães (1945), Milton Machado (1947) e Hilton Berredo (1954) para uma equipa de trabalho.

Esta equipa iniciou um Núcleo de Aprofundamento em Pintura, ao que se seguiu as primeiras ideias para o que veio a ser o Dinamic Encounters. Como a EAV-RJ é uma Escola Livre frequentada pela classe média-alta do Rio de Janeiro. Este facto foi marcante e determinante para o sucesso de Dinamic Encounters. Para mais, toda uma geração de artistas brasileiros que se tornou conhecida no panorama artístico internacional, estiveram directa [e | ou] indirectamente, ligada a ambos os acontecimentos – o Núcleo de Aprofundamento e o Dinamic Encounters.

Assim, Charles Watson foi ficando muito conhecido no meio artístico e intelectual, ao usufruir do convívio diário com aqueles que trabalhavam nos meios de comunicação mais importantes do Brasil, e maciçamente localizados nas proximidades do Parque Lage, do qual a EAV-RJ ocupa as instalações do antigo Palacete com ateliers, salas de aula, biblioteca, gabinetes de direcção, secretária, lanchonete e duas Galerias Públicas de Arte.

Entretanto, apesar de Charles dizer que "dar aulas é um dos actos políticos mais poderosos que existe", e segundo o que defende, aformar que "a educação pode desencadear processos de reflexão" (Conde, 2010), este seu pensamento está arraigado a uma crença sobre o poder da educação, e fundamentado sobre valores, ideias e ideiais que tem na base a criatividade, agravada como experiência burguesa ao mencionar, respectivamente às condições do ser criativo em determinada actividade, que "talvez não ter apoio familiar nem condições económicas" (Conde, 2010), "ou não viver dentro de uma cultura que valorize a criatividade em determinada actividade" (Conde, 2010), possam inibí-la como manifestação.

No entanto, Carlos Vidal, avança para uma "definição do que pode ser arte

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

política", advertindo que "o melhor para definir o que é arte política, é deixar que se fique indefinido, pois somente assim pode-se manter permanentemente como um princípio para abertura absoluta." (Coelho, 1999)

Para mais, segundo Vidal, existe uma forma de arte política que é totalmente tematizada; e outra que há como uma dupla obscuridade: primeiro, enquanto resistência à comunicabilidade performativa que atravessa os média de comunicação social; e depois, como o que resiste à lógica homogeneizante dos mercados.

Conclusão

Curiosamente, o pensamento de um epistemólogo [Carlos Vidal], ao colocar-se como contraponto, e ao contrapor-se ao pensamento de um "facilitador" [Charles Watson], estabelece uma diferença que, apesar de conservadora, parece bastante verossímil: enquanto Vidal prática uma arte que em termos políticos realiza-se como epistemologia libertadora; Charles Watson prática uma arte que em termos políticos realiza-se como paradigma axiológico que se aproxima, perigosamente, de uma prática demagógica.

Como o ser político não se arreda do fazer artístico enquanto acto criativo ao qual está irremediavelmente como inerência, e não se pode determinar a natureza do que é inseparável enquanto objecto, não é possível remendar o que está irremediavelmente separado. E isto é o que os diferencia, porém, enquanto coincidência irremediavelmente divergente, mesmo e apesar das dependências predicativas que lhes servem de convergência e matriz.

Pois, Charles Watson pretende uma prática educacional que ao atravessar a criatividade, aspira fomentar a arte e outras práticas mundanas, enquanto uma prática que se toma como expressão e demanda para uma classe social definida e determinante.

Enquanto Carlos Vidal prática arte enquanto ser político que almeja atravessar a sociedade com transformações activas que determinam as formalidades e pensamentos, realizando-se como acções indeterminàveis, porquê a interpretação das mesmas é impossível, ao que Vidal define como INVISUALIDADE.

Assim, o que se observa enquanto INVISUALIDADE, é o que se torna na INTERPRETABILIDADE que, enquanto acção interactiva, é o que formata, mas não condiciona social e institucionalmente, enquanto se realiza objecto e objectivo pretendido, e determinado pela metodologia aplicada que o define: uma obra de arte.

Referências

Arendt, H. (1958) "A condição humana", Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. Depósito Legal no 166158|01.

Badiou, A. (1988) "O Ser e o Evento", Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: UFRJ editora, 1996. ISBN 85-7110-350-X.

Coelho, E. P. (1999, Abril 10). Que arte? Que política? Que arte política? Público, 8.

Conde, A. P. (2010). Arte e política da educação, Trópico, 1. http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3175... em 11 de Janeiro de 2020

Foucault, M. (1969) "Arqueologia do Saber", Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. ISBN 978-85-218-0344-7

Habermas, J. (1992) "The Strutural Transformation of Public Sphere", Trad. Thomas Burger e Frederick Lawrence. Cambridge, Massachussetts: MIT Editora, 1991. ISBN 0-262-58108-6.

Lacan, J. (1966) "Escritos", Trad. Vera Brito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998. ISBN 978-85-7110-443-3

Marx, K. (1867) "O capital - Tomo I", Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: editora Nova Cultural, 1996. ISBN 85-351-0831-9.

Maturana, H. e Varela, F. (1984) "A árvore do conhecimento", Trad. Jonas Pereira dos Santos. Campinas: editorial Psy II, 1995. ISBN 85.85.480-21-1.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O PICTÓRICO é (uma)-*theoria* em Varela Aldemira

The PICTORICAL is (one)-theoria *in Varela Aldemira*

MARCELO JOSÉ MONTEIRO SIMÃO KRONEMBERGER*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: marcelokronen@hotmail.com

Resumo: O Pintor e Professor da Escola de Belas Artes de Lisboa Varela Aldemira (1895-1975), enquanto se tornava Director da Sociedade Nacional de Belas Artes (1932-1935), ao atender ao apelo público feito aos sócios-artistas na Circular do ano de 1930 | 1931, desenvolveu três Conferências sobre Psicanálise. Apresentou a primeira em 28 de Fevereiro de 1931; a segunda em 30 de Novembro do mesmo ano; e a terceira em 17 de Dezembro de 1932. Este artigo aborda o conteúdo das três conferências proferidas pelo Professor Aldemira e que se tornaram o livro "Arte e Psicanálise" editado pelo próprio em 1935.

Palavras chave: psicanálise / arte / pintura / belas artes e conferências.

Abstract: *The Painter and Teacher of the Lisbon School of Fine Arts Varela Aldemira (1895-1975), while becoming Director of the National Society of Fine Arts (1932-1935), in response to the public appeal made to the artist-partners in the Circular of 1930 | 1931, developed three Conferences on Psychoanalysis. He presented the first on February 28, 1931; the second on 30 November of the same year; and the third on December 17, 1932. This article addresses the content of the three lectures given by Professor Aldemira and which became the book "Art and Psychoanalysis" published by him in 1935.*

Keywords: *psychoanalysis / art / painting / fine arts and conferences.*

Introdução

O Professor galego-português Varela Aldemira (1895-1975) sempre afirmava aos estudantes a seu cargo que "a experiência faz o pintor" (Aldemira, 1961: 09). Ao que acrescentava que "cada pintor deve regular a sua vida [pictórica] pela sua experiência [quotidiana]." (Aldemira, 1961: 09) E ainda propunha com arrojo que "os tratados de pintura servem [somente] àqueles que não pintam." (Aldemira, 1961: 09)

Mas apesar das palavras "libertárias", Aldemira era estudioso fecundo e meticuloso dos assuntos que pendiam às artes. E diante da Circular da SNBA de [1930 | 1931] ao sócios-artistas, resolveu "aproveitar outras manifestações de estudo intelectual" (Aldemira, 1935: 03) para ir além dos seus deveres de Professor e Artista, e como Académico, usufruir da oportunidade e dedicar algum do seu tempo e interesses pessoais, às questões psicanalíticas que, na altura, estavam apontadas às artes e "ocupavam artigos em jornais e revistas, livros e peças de teatro, entre outras manifestações culturais" (Aldemira, 1935: 04) um pouco por todo o mundo.

Interesse que culminou com a apresentação de três Conferências sobre o assunto: a primeira, proferida em 28 de Fevereiro de 1931, intitulada "O Caso Freud – Leonardo da Vinci"; a segunda, proferida em 30 de Novembro do mesmo ano, sob o título de "O Inconsciente na Vida Artística"; e a terceira realizada em 17 de Dezembro de 1932, a qual versou sobre "Os Sonhos e a Inspiração."

Este artigo atravessa as três conferências, iniciando pela *Sublimação* (Roudinesko, 1997: 734), temática da primeira conferência; avançando ao *Investimento Pulsional* (Roudinesko, 1997: 375), abordagem da segunda conferência; em busca da noção de *Pré-Consciência* (Roudinesko, 1997: 596), relevante à terceira e última conferência.

Todas questões actuais e importantes à Psicanálise, contudo, demasiadamente excogitadas nas conferências proferidas pelo Professor e Pintor Varela Aldemira. Do que se acredita, tenha sido por decorrência da actualidade temática.

1. Da histeria à história: a primeira conferência

Sigmund Freud (1856-1939), nas palavras do Professor Aldemira, "a partir de 1895, abandonou o hipnotismo" (Aldemira, 1935: 05) considerado inútil para o tratamento da histeria, "e começou [nesta mesma altura] a estudar a neurose." (Aldemira, 1935: 05) Contudo, prossegue, "obrigar [uma pessoa] a falar sobre as suas manias e os seus caprichos doentios era uma imprudência condenável pela terapêutica vigente" (Aldemira, 1935: 06), mas foi, entretanto, a maneira como Freud "revolucionou a terapêutica usual, ao fazer [da fala] o que acreditava ser

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

para o enfermo, o [seu] caminho de cura." (Aldemira, 1935: 06) E mais: segundo as palavras do Professor, a psicologia que tinha como "objecto de análise, a limpeza da alma enferma carregada de enigmas" (Aldemira, 1935: 06), a qual se acreditava, desta forma e através da fala, alcançar a libertação almejada. (Aldemira, 1935)

Ao prosseguir, o Professor Aldemira diz-nos que esta condição do animismo psíquico, acontece entre "os humanos [porquê] estes não [estão] adaptados à realidade da sua natureza libidinal. O que [faz com que] concentrem todo o seu hedonismo em objectos" (Aldemira, 1935: 07), e ao fazer desta forma, os humanos realizam representações.

E assim, também a partir de interacções com objectos, segue a argumentação de Aldemira, deslocam os objectos para o inconsciente na forma de "fantasias". O que faz com que os humanos "atinjam [cada um individualmente], o que, [naquela altura], já se definia como [uma] neurose." (Aldemira, 1935: 07)

Contudo, ao completar o seu discurso, afirma que é exatamente esta condição neurótica o que "fornece aos artistas um ponto de apoio para sua salvação" (Aldemira, 1935: 07), permitindo-lhes atravessar da enfermidade à redenção através da arte como uma sublimação. (Aldemira, 1935)

Assim, a Sublimação é apresentada aos interlocutores por Aldemira em suas conferências. Através de palavras recheadas de paixão e poesia, pois era este o feitio do Académico ao apresentar a Psicanálise enquanto ideia de então, e sobre a arte. Porém, esqueceu-se o Professor de dizer que os "humanos são neuróticos porquê sublimam." (Freud, 1905)

O que deixa entrever que Aldemira considera os artistas uma classe privilegiada entre os humanos. Pensamento que domina as suas conferências influenciadas pelas peculiares qualidades das personalidades dos artistas e das suas actividades. Para mais, até o próprio Freud interessou-se pela arte somente até a este ponto, abandonando-lha depois à própria sorte.

Entretanto, as palavras de Aldemira avançam ainda através de argumentos que amenizam a descrição auto-imune inicialmente oferecida. Posto que constata que até os artistas são pessoas insatisfeitas e inadaptadas, sofrendo, como todos os demais humanos, das mesmas dores mentais que se impõem à toda gente pelas ambiências que os circundam. E ao constatar que todos precisam de análise, dos artistas aos filósofos, e também os doentes e os saudáveis, deixa entrever um certo amadurecimento do seu pensamento que, nesta altura, desenvolvia-se em comunhão com o crescimento do próprio freudismo e do pensamento freudiano.

E mesmo quando Aldemira fundamenta-se nas palavras do próprio Freud,

ao afirmar que "a personalidade dos artistas encontra regalias quando adquire pela fantasia, o que só existe na sua fantasia" (Aldemira, 1935: 07), ao que acrescenta que "esta síntese da psicanálise, ao reverenciar a arte e os seus cultores, realmente não é uma apresentação nova" (Aldemira, 1935: 07), posto que já se pensava o mesmo desde os tempos de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), quando se afirmava que "não se pode fazer o belo sem fazer o bem." (Aldemira, 1935)

2. Mas... "falar" para quê... senão para "pintar"

O Pintor em suas três conferências acerca da Psicanálise, ao perguntar-se sobremaneira, e sempre sobreexaltado, acerca "da verdadeira possibilidade de se saber sobre a origem das tendências criadoras?" (Aldemira, 1935: 06); coloca-se frente-a-frente com a Sublimação. O que faz com que teça-e-entreteça muitos dos argumentos que investiga. Mas a verdade almejada por Aldemira, de tão procurada, esvanece, pois não se acha nem na determinação do seu próprio temperamento, nem na precisa construção "fisionómica" deste enquanto autor-artista [e | ou] Pintor e Académico, diante da sua criação ou obra-prima.

Antes e porquê o que permite atravessar a Psicanálise, é um abrir de portas que até então se encontravam encerradas, e mesmo ainda em nossos dias. Entretanto, estas não são as portas das almas aflitas, nem tampouco dos sentidos ou dos sentimentos objectivos, ou ainda das suas formas realizadas.

Pois afinal, a Sublimação é "investimento libidinal", o que e com "o qual a humanidade principia." (Aldemira, 1935: 09) E ao erguer o mundo na forma de uma "pedra filosofal", serve-lhes para formatar "leis e princípios" .

É então aqui que se depara o Pintor com a criação pulsional e as formas da análise enquanto terapia. Pois o que detém, tanto o "vício, [quanto a] virtude, enquanto faculdades [humanas], é o investimento que, ao dividir os campos", [...] "exacerba a universalidade dos assuntos, afectando as energias e as emoções" dos humanos e também destes enquanto artistas." (Aldemira, 1935: 60)

Pois, estando Aldemira nesta altura em Foz do Arelho, no Concelho das Caldas da Rainha nas imediações da Lagoa de Óbidos, "a procura de um assunto pictural" que, ao encontrar como drama em um exorcismo para o qual o Prior do Lugar não tinha remédio, pergunta-se "se não lho seria mais eloquente realizar [o assunto] com o auxílio de pincéis e tintas?" (Aldemira, 1935: 61)

Afinal, quem poderia adivinhar que o exorcismo de uma "louca mulher" é o que permitiria, à este Académico em busca de assunto, achar um entendimento?

Pois a cada grito da "louca mulher": "Não me dêem remédios para o corpo, pois é a minha alma que está enferma! Curem-ma!" (Aldemira, 1935: 61); é que o Pintor apercebia-se que "não conseguia o quadro pictural desejado porquê tinha a alma doente dentro de um corpo sadio." (Aldemira, 1935: 61)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Afinal, "porquê motivo, ao olhar o que está em redor, vemos umas coisas mas deixamos outras desaparecidas?" A partir do que conclui Aldemira: "tudo se encerra neste depósito instável e movediço que é o inconsciente." (Aldemira, 1935: 62)

Entretanto, acrescenta enganosamente: "existe uma colaboração habitual entre o consciente e o inconsciente". (Aldemira, 1935: 62) Pois o digo e afirmo que é "enganosamente" porquê, segundo Freud, que segue pelo mesmo caminho de Schopenhauer, a consciência é um impossível. (Masson, 1986: 209)

3. Toda inspiração é uma ILUSÃO

Como há uma realidade quase "cruel" que nos acontece todos os dias aquando de nossa ocupação com o mundo, e esta "crudelidade" é o sonho enquanto uma "acção de invenção" em seus contextos, contudo, "uma coisa é sonhar e outra é estar dormindo" (Aldemira, 1935: 89), sendo certo, que é com estas palavras que Aldemira nos quer transmitir a ideia de que o "espírito criador está sempre activo." (Aldemira, 1935: 90)

Isto porquê, segundo o Pintor, "não se enriquece dormindo, mas pode-se ganhar sonhando." (Aldemira, 1935: 90) Entretanto, "mal com o sonho por amor das realidades, mal com as realidades por amor ao sonho." (Aldemira, 1935: 90)

Pois, é nesta altura, nos idos dias de 17 de Dezembro de 1932, que o pensamento de Aldemira, enquanto Pintor, ainda em sua última conferência, persiste na ideia de que há uma dialéctica entre a consciência e o inconsciente. Sendo isto o que leva cada um dos humanos ao sonho e ao seus actos. Posto que, enquanto forma, isto é o que permite aos humanos ultrapassar a dormir as realidades do mundo, ou sublimá-las acordado e através da arte e criatividade.

Isto porquê os humanos consideram este um mundo crudelíssimo, consideração que se deve a percepção das muitas forças coercitivas, ou pela falta de forças para sequer o perceber. O que, entretanto, leva ao recalcamento dos sentimentos, guardados ou colocados em um lugar ao qual chamou Freud inconsciente.

O que decorre devido as impossibilidades, e faz com que os humanos invistam líbido na produção pulsional de um "escondimento", que bem se pode transformar através do que Aldemira identifica como imaginação.

E tudo acontece, ou julga-se como acontecimento psíquico e verossímel, porquê Freud descobriu que "o sonho é a realização disfarçada de um desejo reprimido." (Aldemira, 1935: 93) E isto acontece porquê os humanos necessitam de "penetrar na sua individualidade" (Aldemira, 1935: 94) "para reclamar os seus direitos" perante todas as forças de coerção profanas e morais. (Aldemira, 1935: 94)

E assim, segundo Aldemira, "o inconsciente é um caçador furtivo sem noção das responsabilidades, [e que] ao exercer [o seu] comércio clandestino,

[permite-nos a realização] das ideias impossíveis." (Aldemira, 1935: 95)

Pois, pergunto-me eu enquanto artista interessado: será que é preciso aos artistas "dormirem" enquanto estão a trabalhar? Será que é o sono o que nos permite alcançar uma libertação de nós mesmos? Ou é o que nos permite um achamento das nossas "vontades" (Schopenhauer, 1819) pulsionais? Será a criatividade uma libertação? Ou é a nossa prisão enquanto humanos acoplados (Maturana e Varela, 1984)?

Segundo Aldemira, "a inspiração não se pode obter em face do vácuo, de olhos postos nas trevas e com a memória vazia de recordações." (Aldemira, 1935: 103) Pois o artista precisa do "sofrimento" que atravessa o processo de "memorialização" para que possa, enfim criar através das técnicas e métodos que são próprias à sua actividade.

E desta forma, Aldemira pinta enfim o seu tão desejado quadro, almejado desde o princípio das suas conferências sobre Psicanálise. E ao atravessar a obra de Giuseppi Tartini (1692-1770), apresenta para além da muita erudição, característica comum a todas as conferências por ele proferidas nesta altura, uma capacidade pouco comum de buscar e pensar sobre um problema sem criar problemas, apesar de o fazer através de muitos questionamentos.

Alcançando assim, através dos "Trilos do Diabo", Sonata n.º 2 Op. 1 de Tartini, uma conclusão viável, e que por isto, não recebe o mesmo título dado por Tartini a sua sonata que apresenta um encadeamento de trilos enquanto terceiro movimento.

Conclusão

A conclusão do Professor Aldemira às três conferências aqui descritas, envolve a história como (uma)-*theoria*: a dele aqui composta em três actos, e com o nome de conferências; mas também a de outros, como a de Tartini, que compôs ao longo de uma vida o que somente foi revelado após a sua morte.

O que aconteceu porquê Tartini, ao casar secretamente com a sobrinha de um cardeal e ter ordem de prisão, refugiou-se em um convento de frades franciscanos, no qual se entregou intensamente ao estudo e pesquisa de novas possibilidades sonoras através de um violino, e assim escreveu o que o celebrizou enquanto "Trilos do Diabo".

Sonata que segundo o próprio Tartini sugeriu, foi-lhe apresentada em sonho pelo demónio. Mas como o próprio "diz no documento que o seu sonho aconteceu em 1713, pode-se deduzir que o autor trabalhou nesta sonata durante [quase toda a vida], porquê esteve inédita até à sua morte em 1770." (Aldemira, 1935: 115)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Aldemira, V. (1935) "A Arte e a Psicanálise", Edição do Autor, Lisboa, 1935.

_____ (1961) "A Pintura na Teoria e na Prática", Edição do Autor, Lisboa, 1961.

Freud, S. (1905) "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud, Obras psicológicas completas",Trad. Paulo César de Souza, Vol. 6. Rio de Janeiro: Imago. ISBN 978-85-359-2783-2

Masson, J. M. (1986) "A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904",Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras.

Maturana, H. e Varela, F. (1984) "A árvore do conhecimento", Trad. Jonas Pereira dos Santos. Campinas: editorial Psy II, 1995. ISBN 85.85.480-21-1.

Roudinesco, E. e Plon, M. (1997) "Dicionário de Psicanálise", Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1998. ISBN 978-85-7110-444-0.

Schopenhauer, A. (1819) "O mundo como vontade e representação", Trad. Wolfgang Leo Maar. Edição Acrópolis, 2006. E-BooksBrasil.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Aproximações ao quotidiano com Enrique Lista

Daily Approaches with Enrique Lista

MARCO ANTÓNIO COSTA MOREIRA*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista visual, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. Estância de Investigação de 6 meses. E-mail: m.a.moreira@gmail.com

Resumo: Observar como Enrique Lista, na sua prática artística e criativa, ao lidar com objectos em busca de uma síntese, procura entender, elaborar e reduzir, enquanto forma, a sua prática a uma hermenêutica transformadora e metafórica, é o que se pretende analisar em algumas das suas obras. Pois compreender o "modum" como Lista cria o seu discurso estético e expressivo, e o relaciona não somente como actividade, mas também, como ocupação vital e formal é o que, ao atravessar as metáforas, relacionando objectos e formas, realiza uma transformação das existências, manifestas estética e criativamente, na obra deste autor.

Palavras chave: quotidiano / arte / vida / criatividade e metáfora.

Abstract: *To observe how Enrique Lista, in his artistic and creative practice, when dealing with objects in search of a synthesis, seeks to understand, elaborate and reduce, as a form, his practice to a transformative and metaphorical hermeneutics, is what we intend to analyze in some of his works. For understanding the modum as Lista creates its aesthetic and expressive discourse, relates it not only as an activity, but also as a vital and formal occupation which, by going through metaphors, relating objects and forms; performs a transformation of existences, manifested aesthetically and creatively, in this author's work.*

Keywords: *everyday / art / life / creativity and metaphor.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Nascido em 1977, em Malpica de Bergantiños, na Corunha em Espanha, Enrique Lista licenciou-se pela Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. A mesma instituição na qual também fez o Mestrado e o Doutoramento em Investigação e Criação Artística.

Actualmente, Lista tem no seu currículo um grande número de exposições individuais e colectivas, tanto em Espanha como no estrangeiro. Já foi premiado com uma bolsa de colaboração do Ministério de Educación y Cultura de Espanha para investigar junto do Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Instituição na qual foi também docente na licenciatura em Belas Artes, nas disciplinas de desenho e escultura.

Além disso, Enrique Lista também fez parte do programa de Residências Artísticas do *Museo de Arte Contemporâneo (MAC)* da Corunha, com o qual posteriormente colaborou como assistente de apoio aos artistas residentes.

Foi também membro organizador do festival de fotografia da Corunha (*FFoco*), e é membro-vogal da associação de artistas da Galiza – *A Colectiva*.

Já comissariou e organizou diversas exposições, cursos e workshops. Sendo também bastante activo como artista-agente no contexto artístico da Galiza. O seu trabalho artístico encontra-se representado em diversas colecções nacionais e internacionais.

Neste artigo vou refletir sobre um conjunto de obras seleccionadas para mostrar como Enrique Lista convoca o quotidiano para criar uma aproximação íntima à sua actividade enquanto autor. Estas obras têm também a peculiaridade de serem sínteses nas quais Lista assume, na forma de um "sentido de humor", e com o qual mostra uma perspicácia aguçada e inteligência estética, objectos que reduzidos a uma existência formal e hermenêutica, transformam questões ou condições, em metáforas da vida (Campos, 2007).

Portanto, o que pretendo apresentar são estas condições no desenvolvimento artístico das actividades visuais e plásticas de Lista, porém, enquanto estruturas agregadoras de "valor".

Formas naturais e quotidianas que se transformam, através de artifícios intelectuais, em criações formais de discursos estéticos pessoais, que ao tomar expressão através dos objectos com os quais Lista se relaciona, não apenas enquanto actividade, mas também e essencialmente como uma ocupação vital, formal e metafórica, realizando-os, pragmática e objectivamente, como formalidades elaboradas e transformadas como um ser "atravessado intelectualmente", e que se revela, desta forma, como poético (Bachelard, 1985).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Aproximações ao quotidiano

Enrique Lista desenvolveu no início da sua carreira artística uma preferência pela utilização da fotografia como médio expressivo, pois a partir daqui obtinha resultados plásticos que lhe permitiam desenvolver a metodologia da obra baseada na repetição e sobreposição de imagens. Uma procura para edificar "memórias imagéticas" a partir de imagens fotográficas quotidianas.

Neste projecto inicial, Lista desenvolveu um conjunto de trabalhos nos quais ao apropriar-se de um álbum fotográfico da sua família, e ao manipulá-lo metodologicamente, recorrendo a técnicas analógicas de impressão e digitalização, repetindo várias vezes a mesma construção representativa, transformou espectralmente as fotografias originais em vestígios memoriais que, ao trespassar as formas e as figuras, uma nas outras, tornaram-se, apesar da familiaridade, em figuras irreconhecíveis. Tendo como título (*Des)conocidos* (Figura 1) este trabalho de 2004 surge como um conjunto imagético no qual estão representados os seus familiares, no entanto, retratados como se de fantasmas se tratassem. Isto porque o método de trabalho aplicado indeterminou-lhes a identidade individual, fazendo-os habitar numa superfície-temporal como humanos representados, porém, de difícil identificação (Levinas, 2002).

Acerca deste trabalho, Lista escreve o seguinte:

> *As imaxes que aquí se presentan foron tomadas en orixe de fotografías privadas con máis de vinte anos que foron desprovistas, na medida do posíbel, de trazos descritivos ou informativos, sociolóxicos, históricos ou biográficos, de modo que, como consecuencia, irán perdendo a referencia ás identidades persoais concretas. Serán algo así como ruínas da imaxe como memoria.* (Lista, 2020).

O que evidencia, já nesta altura, que Lista tem um grande interesse por uma aproximação do quotidiano à sua actividade artística. Condição que se reflecte no seu trabalho como um todo e nos métodos que lhe dão origem. Pois é transformando e manipulando imageticamente o mundo, que Lista cria uma obra que ao ganhar uma nova subjetividade, de alguma maneira surpreende, sem que se perca de vista o ponto referencial que iniciou a obra (Levinas, 2002).

É deste seu interesse pela fotografia e pelos métodos fotográficos, que se desemboca em objectividades extremamente apuradas, que rapidamente notamos um enveredamento do seu trabalho por características conceptuais. A partir do que, é possível identificar que Lista se mantém, formal e caracteristicamente sintético noutras obras. Condição que eleva até a uma austeridade formal que ao materializar-se nos trabalhos desta altura, resulta em obras como a que se intitula Poster (*arte por comida*), realizada em 2005 (Figura 2).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Enrique Lista, *Os dous, Nai, Reis, Defuntos y Cumpreanos*, 2005. Copia fotográfica digital (Durst-Lambda) montada sobre alumínio. 50 x 70 cm. Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/Fotografia

Figura 2 · Enrique Lista, *Poster (arte por comida)*, 2005. Impressão digital. 100 x 70 cm. Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Se no caso de (*Des)conocidos* de 2004, Lista procurou por uma aproximação ao quotidiano que enquanto método, ao utilizar um álbum de fotografias de família, leva-nos a questionar a própria condição da representação enquanto formatação imagética, já no novo trabalho de 2005, Lista interessa-se pela aproximação ao quotidiano, mas desta vez, insere-se ele próprio nesta quotidianidade que enquanto formalidade, acontece como forma e tema para o seu trabalho. O que, neste caso, é a própria condição de "valor" que se associa à edificação da metáfora como sua actividade enquanto um artista no mundo. O que serve de condição fundamental para o seu trabalho, e também para a sua sobrevivência enquanto ser humano produtivo. Desta forma, este trabalho de Lista estabelece uma relação com todos os demais humanos através de um quotidiano (Bergson, 2001).

Sobre estes novos desenvolvimentos no seu trabalho, Lista escreve:

> *Híbrido entre petición de limosna y objeto de merchandising. Un ejemplar fue vendido por el importe equivalente a 10 menús del día en un establecimiento próximo al domicilo del autor. La galería se queda con la mitad del valor-comida."* (Lista, 2020).

Neste período, o seu trabalho faz lembrar e relaciona-se com outros trabalhos de outros artistas de outras gerações, como é o caso da obra *Trouser Word Piece,* do artista americano Keith Arnatt (1930-2008), que em 1972, através de uma fotografia, retratou-se com um cartaz preso ao corpo contendo as palavras "*I'm a real artist*", com o qual reivindicava a sua condição real de artista, que de tão real, fazia com que fosse igual a qualquer outra pessoa. Pois precisava de espectadores para credibilizar a sua actividade laboral como algo comum enquanto arte. O que ao estabelecer-se no mundo como trabalho, faz deste que é o artista, o que é preciso enquanto ser produtivo (Arendt, 2001).

Lista supera esta necessidade produtiva, como também a reivindicação inerente à produção, pois a condição de artista trabalhador no mundo que ele reivindica acontece como preocupação vital: já que há uma necessidade de se subsistir através do "valor" que se atribui ao seu trabalho. Condição determinante a cada uma das relações de "valor" que estruturam uma sociedade (Levinas, 2002).

Ou seja, se por um lado o desempenho de uma actividade artística, desenvolvida na forma de um ser cria-dor, coloca-o dentro da quotidianidade como temporalidade indeterminável (Bergson, 2001). Por outro lado, as coisas e os acontecimentos quotidianos, permitem que a sua vida flua como o que se define enquanto "valor" numa sociedade (Levinas, 2002). E isto, numa perspectiva bergsoniana, é determinante racional e intelectivo, para um entendimento da forma dinheiro como "valor". Paradoxalmente, também é o que apresenta a precariedade como um ser produtivo (Levinas, 2002), pois aqui na forma de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

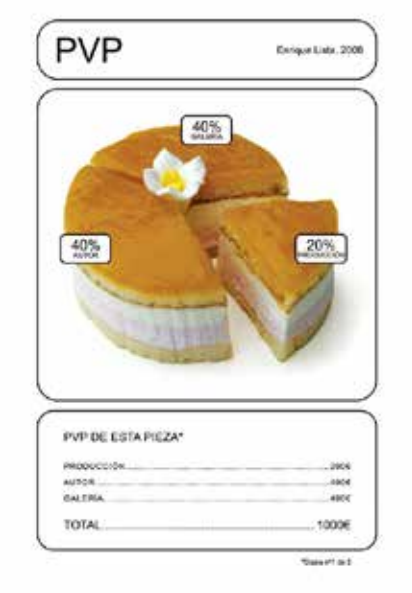




Figura 3 · Enrique Lista, *PVP*, 2008. Cópia fotográfica digital (Durst-Lambda). 100 x 70 cm.
Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones
Figura 4 · Enrique Lista, *Tres cenas*, 2006. Caixas de pizza invertidas. 27 x 27 x 27 cm cada uma.
Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Enrique Lista, *Factura de su proprio enmarcado*, 2006. Impresso A4 emoldurada. 50 x 40 cm.
Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones
Figura 6 · Enrique Lista, *Formatos y costes*, 2007. Fotografias digitais sem moldura, formatos standard. 10 x15, 13 x 18, 15 x 20, 18 x 24, 20 x 30 e 30 x 40 cm.
Fonte: https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

artista, como o seu produto e enquanto trabalhador (Arendt, 2001), Lista desta maneira, atravessa a sua actividade, permitindo ao espectador aceder à efemeridade subsistencial, enquanto "valor", da sua própria sobrevivência como um ser produtivo mas, cujo trabalho não é a arte (Levinas, 2002).

Estas condições são novamente realizadas e reflectidas num trabalho desenvolvido em 2008, *PVP*. (Figura 3) Nesta nova obra, Lista constrói a representação de um poster publicitário como ideia comum e quotidiana no mundo da arte. Assim, brinca e joga com as percentagens que ganham os agentes artísticos implicados na realização e comercialização do trabalho dos produtores de arte: os artistas. Ao tratar da venda de uma obra de arte, Lista fá-lo com a forma de um "bolo" que, ao ser fatiado, deixa para si uma "fatia", a qual chama de "autor", e evidencia – mostrando – que as outras "fatias" destinam-se aos demais custos de uma "obra de arte".

É possível desta forma compreender e apreciar como Lista utiliza o quotidiano para formalizar sínteses entre o que é a arte e o que representa a vida de um artista. Acção que ao "confundir" a obra com o lugar, e também com a própria existência e concepção metodológica enquanto artista, realiza como objecto marcante e distinto, que enquanto obra de arte, é uma metáfora artística (Levinas, 2002).

Algo que também podemos ver no trabalho (*Tres cenas)*, de 2006, (Figura 4) onde o artista recolhe 3 caixas de pizza utilizadas que, ao inverter e as colocar na parede, evidencia as marcas deixadas pela gordura das próprias pizzas nas caixas. Um trabalho que sintetiza, de alguma maneira, trazendo-nos recordações do trabalho das gerações de artistas minimalistas desde os anos 60. Concedendo uma nova dimensão conceptual, a partir da qual se pode pensar na indeterminação de quem é o autor da obra (Bergson, 2001), sendo que Lista apenas teve a ideia e o gesto ao recolher e inverter as caixas, pois as figuras representadas resultam de uma actividade quotidiana de outrem (Levinas, 2002).

Do mesmo modo acontece noutras duas obras, também de 2006, *Factura de su propio enmarcado* e *Formatos y costes,* (Figura 5). Na primeira, Lista manda emoldurar a "factura do custo da sua emolduração", tornando a obra, desta forma, "na factura da obra emoldurada". E na segunda (Figura 6), quando ele ao fotografar moedas que representam "o custo de impressão da fotografia no tamanho específico impresso", demonstra como o custo do que se produz, realiza-se como quotidianidade, na forma do "valor" das moedas representadas e fotografadas presentes na escala do impresso.

Sobre esta peça Lista refere:

"Pieza "pedagójica": cada fotografía contiene la imagen del dinero en metálico correspondiente al coste del tamaño de la ampliación." (Lista, 2020).

Conclusão

A partir destas obras de Lista, podemos concluir que há, para além de um jogo de humor, o que à partida pode ser visto como uma ingenuidade, também uma formalidade que existe, ao realizar-se como trabalho (Arendt, 2001) e apresentar-se no limiar de uma representação da própria representação que Lista apresenta como obra de arte (Levinas, 2002).

Ou seja, como se o artista, através da sua actividade (Arendt, 2001), "brincasse" com o limite (Bergson, 2001), fundindo-o e intrelaçando-o às partes de uma mesma objectividade (Levinas, 2002). O que ao torná-las em uma simultaneidade, como obra de arte, aproxima arte e vida, escala e "valor", método e técnica, criatividade e trabalho. Ofertas únicas que na forma de objectividades indivisíveis, realizam-se como produto.

Uma fusão entre a síntese de "valor", que se pretende para o trabalho na forma de uma sociedade, porém, como um objecto que tem origem, e estabelece novos significados e subjectividades, que atravessam estruturas de "valor" para edificarem-se como objectos de arte no quotidiano sobre a quotidianidade.

Referências

Arendt, Hannah (2001) - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 9789727086375.

Bachelard, Gaston (1985) *O direito de Sonhar*. São Paulo: Difel. ISBN: 852-860-278-8.

Bergson, Henri (2001) *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-441-072-2.

Campos, Álvaro (2007) - *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Nova Ática. ISBN 978-972-617-206-2.

Levinas, Emmanuel (2002) - *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridade*. Salamanca: Ediciones Sígueme. ISBN: 84-301-0486-0

Lista, Enrique (2020) - *Condiciones de producción (2005-2011).* Disponível em: https://cargocollective.com/enriquelista/Condiciones

Lista, Enrique (2020) - *Selección de trabajos fotográficos (1998 – 2006)* Disponível em: https://cargocollective.com/enriquelista/Fotografia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Rubens Matuck e a imagética *Pop*

Rubens Matuck and Pop imagery

MARCOS RIZOLLI* & EDUARDO HÖFLING MILANI**

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo, CNPq. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo, CNPq. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. E-mail: ehmilani@gmail.com

Resumo: A proposta deste artigo é trazer uma reflexão crítica sobre um pequeno recorte da produção do artista brasileiro Rubens Matuck – ilustrador, gravador, quadrinista, escultor, escritor, pintor. Para tanto, destacamos algumas obras onde há possível apropriação da linguagem da arte pop, particularmente pelo uso de colagens, apenas sugeridas, e por se mostrar um bricoleur de modos de expressão. As obras selecionadas fazem parte do livro Tudo é Semente, que contempla a intensa produção do artista.

Palavras chave: artepop/colagem/bricolagem.

Abstract: *The purpose of this paper is to bring a critical reflection on a short cut of the production of the Brazilian artist Rubens Matuck - illustrator, engraver, comic artist, sculptor, writer, painter. To this end therefore, we highlight some artworks where there is a possible appropriation of the language of pop art, particularly for the use of collages, only suggested, and for showing a bricoleur of modes of expression. The selected works are part of the book "Tudo é Semente", which contemplates the intense production of the artist.*

Keywords: *pop art / collage / bricolage.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Rubens Matuck (São Paulo, Brasil) sempre esteve imerso no mundo das artes plásticas. Nascido em 1952, forma-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), no ano de 1977. Porém, começa sua carreira antes, em 1969, como desenhista do *Jornal da Tarde*. Em seguida, passa a frequentar as aulas do artista plástico moldávio Samson Flexor (1907-1971), além dos ateliês de pintura de Aldemir Martins (1922-2006), Evandro Carlos Jardim (1935) e Renina Katz (1925). A existência do artista é permeada por uma confluência de estudos sobre materiais, técnicas, pessoas, interessando-lhe o que está por trás, as origens, o que não se mostra. Algo assim:

> *O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável* (Merleau-Ponty, 2011: 14).

A proposta deste artigo, após uma imersão na obra de Matuck, eivada de diferentes expressões artísticas, é apontar alguns trabalhos que apresentam um sotaque pop. Para tanto, destacamos algumas obras que fazem parte do livro *Tudo é semente,* em edição assinada pela curadora de arte Rosely Nakagawa, que contempla a intensa produção do artista.

Uma das características que mais o aproximariam da pop arte seria a colagem, ou melhor, suas colagens sugeridas: imagens desenhadas pelo próprio artista, sobre o mesmo suporte, dispostas como uma pseudomontagem. Outro ponto que merece ser salientado é o uso que faz da bricolagem, prática de apropriação bastante presente na pop arte, ao construir suas obras com o auxílio de técnicas diversas, materiais coletados a esmo e linguagens não correlatas. Ou seja, é um *bricoleur* de modos de expressão, uma vez que aparecem imbricadas a caligrafia, a pintura e a colagem em um mesmo trabalho. Resta claro que todos esses saberes distintos assumem, em sua obra, um caráter de intertextualidade. Os escritos completam os registros plásticos, as variadas expressões artísticas dialogam, observando-se, assim, um intercâmbio entre suas produções visuais e mesmo literárias.

1. A provocação: Matuck é pop?

Rubens Matuck é um artista de complexa definição, pois está submerso em um universo de saberes, perseguindo constantemente o rigor técnico. O diferencial é que ele seria uma espécie de Fernando Pessoa das formas. Não porque há o Matuck ilustrador, gravador, quadrinista, escultor, escritor, pintor, mas por ter criado uma série de artistas plásticos heterônimos, cada um com estilo pessoal. Nesse sentido, o artista apresenta o fenômeno relacionado com os

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

vários desdobramentos do "eu" poético, dotados cada um de produção e visão próprias, transformando-se consoante as correntes artísticas que nele habitam. Paradoxalmente, isso o torna único.

O poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), em trecho transcrito na carta endereçada a seu amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, ressalta: "Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. [...]" (Pessoa, 1999: 340).

Em Matuck, o desenho situa-se na gênese de sua criação. Com singular excelência nessa prática artística, percorreu o país e confeccionou mais de 300 cadernos de viagens – um acervo de relatos pictóricos que são verdadeiras obras de arte, transformando-se em um profundo conhecedor da fauna e flora brasileiras.

Essa aptidão em relação ao desenho fez com que, ainda na infância, se dedicasse à elaboração de HQs. Já quando jovem, produz ilustrações para jornais, livros e revistas. O artista interessa-se também pela caligrafia e por tipografias, realizando uma extensa pesquisa sobre o assunto. Descendente de libaneses, estuda com afinco especialmente a caligrafia árabe. Historicamente, toda a arte figurativa era considerada uma forma de idolatria e qualquer representação realista passou a ser proibida após a revelação de Maomé. Desse modo, a latência criativa plástica desse povo foi direcionada no desenvolvimento artístico de sua caligrafia, que se torna uma espécie de arte diferenciada. Matuck a experimenta provavelmente pela influência dos avós árabes.

John Dewey, filósofo norte-americano, em *Arte como experiência,* destaca:

> *Não é possível separar entre si, em uma experiência vital, o prático, o intelectual e o afetivo, e jogar as propriedades de uns contra as características dos outros. A fase afetiva liga as partes em um todo único; "intelectual" simplesmente nomeia o fato de que a experiência tem sentido; e "prático" indica que o organismo interage com os eventos e objetos que o cercam* (Dewey, 2012:138).

Com efeito, esse universo de quadrinhos, ilustrações e atenção especial à tipografia já acusa uma influência do ambiente cultural pop que se impunha à época em que Matuck começou a desenvolver sua arte. Na verdade, quando a arte pop eclodiu nos Estados Unidos, influenciou praticamente tudo que passava por um processo de massificação ou era comercializado.

A arte pop foi um movimento artístico jovem e rebelde, iniciado na Inglaterra, nos anos 1950, e popularizado nos EUA, no começo dos anos 1960, que imprimiu suas marcas, de diversas formas, ao utilizar da estética massificada: publicidade, quadrinhos e ilustrações.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Essa arte popular colocou em questão o julgamento formalista de belo e de feio, nivelando alta e baixa cultura em um só componente, tornando-se acessível ao público.

O antropólogo Antônio Augusto Arantes, na obra *O que é cultura popular,* faz uma observação interessante a respeito. Segundo o autor, a cultura popular é vista por "alguns pesquisadores mais sofisticados" como "resíduo da cultura 'culta' de outras épocas – às vezes de outros lugares –, filtrada ao longo do tempo pelas sucessivas camadas de estratificação social" (Arantes, 1982: 16).

De fato, Matuck mostra-se totalmente avesso à divisão entre arte erudita e arte popular: "Eu nunca vi um artista que não fosse do povo, para mim só existe uma arte".

A recusa na separação entre arte e vida faz a arte pop ser capaz de se conectar ao seu público a partir de signos e símbolos extraídos do imaginário da cultura de massa e da vida cotidiana. O movimento herda elementos do movimento antecedente, o dadaísmo, presentes na obra de Matuck, como a colagem – construtora de narrativas a partir de associações imprevistas entre elementos de natureza diversa – e a bricolagem – junção de métodos e saberes distintos – vigentes na imagética pop. Além da arte figurativa, característica da pop arte em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética desde o final da Segunda Guerra Mundial.

De acordo com os mestres dessa expressão artística, a arte pop deve ser entendida mais como atitude conceitual do que como estilo artístico propriamente dito. Segundo Lucie-Smith (1991), a arte pop não tem estilo e é hostil a categorias.

> *O que estou sugerindo é o seguinte: que a principal atividade do artista pop, sua justificativa, consiste menos em produzir obras de arte do que encontrar um sentido, um nexo para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo que o cerca, em tudo o que ele próprio faz. A descoberta desta lógica, sua forma e direção tornam-se a principal tarefa do artista* (Lucie-Smith in Stangos, 1991:165).

1.1 O foco — obras de arte com uma unicidade de linguagem pop

Entre os vários "eus" que compõem a personalidade artística de Matuck, salienta-se uma fase em que percebemos similaridade de linguagens com artistas de arte pop, como o norte-americano Milton Glaser e o britânico Peter Blake. Algumas obras desse período têm, notadamente, por influência dadaísta, um resultado próximo ao pop.

No livro *Tudo é Semente,* evidenciamos algumas obras, produzidas entre 1995 e 2003 (figuras 1 e 2), executadas em papel, com uso de grafite, aquarela, e caneta-tinteiro, que contêm aspectos da pop arte em face do recurso visual da

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · *Sem título*, 1995: Aquarela e caneta tinteiro sobre papel, 40 X 60 cm. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 2 · *Sem título*, 2003: Aquarela e caneta tinteiro sobre papel, 50 X 35 cm. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

colagem. Embora não haja colagens realmente, apenas sugestão delas – com raras exceções.

Na prática, o artista recorre a uma emulação da colagem, que normalmente é feita manipulando-se elementos gráficos físicos recortados e selecionados, em experimentação de possíveis relações plásticas e simbólicas, para a criação de narrativas inusitadas. Matuck apenas toma emprestado o conceito de colagem, simulando-a, ao compor, como se fragmentos fossem, os elementos desenhados por ele diretamente no papel, dispostos espacialmente separados, em um simulacro de montagem. Não havendo a introdução de materiais extra-pictóricos, recurso comumente utilizado nessa expressão artística.

> *O que se divisa na colagem é condição enigmática da totalidade, agora fragmentada, redimensionada.* [...] *Uma quebra representacional dentro da visualidade que responde a uma quebra maior, de sentimento e de entendimento do mundo. No fundo, cada fragmento é um desvio, um antídoto para essa totalidade examinada como canônica e insuficiente* (Adolfo Navas citado no texto de Celso Longo em Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, organizado por J.A. Ribeiro, 2017).

Essas obras analisadas, que se parecem com páginas de cadernos de registro do artista, só que mais elaboradas, quase induzem a uma futura produção gráfica impressa pela composição em formato de retângulos definidos, estabelecendo uma ordem simétrica. Há um estímulo para algo de nostálgico, antigo, com uma iconografia de carimbos, selos e esboços de letras que sugere um pouco a psicodelia dos anos 1970 – rótulos, fotos antigas, um toque de fantasia de circo de curiosidades. Em um dado momento, por meio de um olhar mais contemplativo, percebe-se as sutilezas que levam à fantasia, apresentada nas imagens mais detalhadas e ambíguas, com uma boa dose de polissemia lúdica. Os blocos de texto vão formando texturas que se misturam com imagens ou volumes de tintas. O que, de pronto, nos remete às colagens dadaístas e da pop arte.

Cecília Salles ressalta em seu livro *Gesto inacabado*:

> *Todo esse processo envolve manipulação, que implica um movimento dinâmico de transformação em que a matéria recebe novas feições, pela ação artística. Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se* (Salles, 2011:72).

Esses trabalhos de Matuck impõem, ao mesmo tempo, a abordagem de outro conceito, o da bricolagem, bastante utilizada na pop arte e no universo pictórico da pós-modernidade. A junção de vários modos de expressão faz do artista um *bricoleur.*

Para o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1989), em *O pensamento selvagem*, o *bricoleur* trabalha a partir de um conjunto de objetos e resíduos que coleta. Por meio desse repertório material, ele compõe assim um "tesouro de ideias".

Matuck faz uma espécie de bricolagem, pois soma empréstimos de diferentes expressões artísticas. Como na pop arte, quebra a unidade pictórica, com distintas linguagens. O artista utiliza a caligrafia, a tipografia, imagens e cores e essa reunião de vários elementos intertextuais e habilidades em áreas distintas formam um novo elemento em contraponto à atomização das partes.

Há ainda nessas obras selecionadas de Matuck a tradição figurativa retomada pela pop arte. É interessante observar que, ao mesmo tempo em que utiliza elementos caros ao movimento pop, o artista parece adaptá-los a uma expressão artística não correlata. Em outras palavras, o figurativo está presente, mas não pelo uso de imagens recortadas, e sim pintadas em outro modelo de linguagem. O que se dá de forma análoga com as várias expressões utilizadas.

Conclusão

Neste pequeno recorte da produção do artista, constata-se que Matuck, por ser plural, não se furtou a utilizar recursos essenciais à pop arte. É possível identificar que, a seu modo, faz uso da colagem e bricolagem, além de ser inequívoca a presença de elementos da arte popular em sua obra de forma recorrente, sempre de maneira particular.

O artista seguiu em um processo de acumulação e experimentação, constituindo uma obra profícua em linguagens artísticas. Avesso a modismos, resiste a se encaixar em qualquer período estanque do universo pictórico. Na verdade, os muitos "eus" de Rubens Matuck parecem formar um "coletivo de artistas", uma das formas atuais de se fazer arte.

Por fim, o desafio proposto, para que artistas dialoguem com obras de seus pares, faz-nos lembrar da Teoria dos seis graus de separação. O artigo *The Small World Problem* expõe que, a partir de um estudo científico, o psicólogo norte-americano Stanley Milgram (1933-1984) propunha uma tese em que bastam seis elos ou laços de amizade para que duas pessoas quaisquer estejam conectadas. Em outras palavras, qualquer pessoa no planeta é separada de outra por apenas seis pessoas. De certa forma, direta ou indiretamente, todos formamos uma rede de relacionamentos.

Teorias à parte, é de singular importância a proposta de focalizar o entorno, potencializando, por meio de uma conexão de conhecimentos no território da arte, a chance de descobertas. Em um esforço mútuo de se viver a mesma aventura, a da experiência estética.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Arantes, Antonio Augusto (1982). *O que é cultura popular.* 3 ed. São Paulo: Brasiliense. ISBN 851101036X

Dewey, John (2012). *Arte como experiência.* São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788561635541

Lévi-Strauss, Claude (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus. ISBN 8530800834

Lucie-Smith, Edward (2011). Arte pop. In: Stangos, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN 9788571101425

Merleau-Ponty, Maurice (2011). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. ISBN 9788578271169

Milgram, Stanley (*1967).* In: The *Small World Problem. Psychology Today*. Vol. *2. ISBN* 9781400841356

Nakagawa, Rosely (Ed.) (2017). *Tudo é semente.* Edições Sesc São Paulo. ISBN 9788594930101

Pessoa, Fernando (1999). *Correspondência: 1923-1935.* Org. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 9789723705058

Ribeiro, J. A. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* – coleção Roger Wright. São Paulo: Pinacoteca, 2017. (exposição de 2016 a agosto de 2019) catálogo.

Salles, Cecília (2011). *Gesto inacabado*: *processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios. ISBN 978-8574190426

Cores de pele: o *projeto Humanae* de Angélica Dass

Skin Colors: The Angélica Dass Humanae *project*

MARCOS RIZOLLI* & LESLYE REVELY DOS SANTOS ARGUELLO**

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo, CNPq. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil.; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo, CNPq. E-mail: leslye.revely@gmail.com

Resumo: O presente estudo tem como intuito descrever e refletir sobre a obra da artista fotógrafa brasileira Angélica Dass, nascida em 1979, no Rio de janeiro. No primeiro momento será necessário contextualizar seu percurso no cenário artístico. Depois será feito uma descrição de sua metodologia para desenvolver o projeto Humanae que aborda principalmente a questão das cores de pele. A obra estudada impacta sobre a expressão artística rica em diversidades de cores a partir da nossa pele, como também sobre o reflexo do tema na educação a respeito da diversidade e inclusão social.

Palavras chave: Humanae / Angélica Dass / Arte Contemporânea / Work in Progress.

Abstract: *This present study aims to describe and reflect about the job of Brazilian photographer Angélica Dass, she was born in 1979, in Rio de Janeiro. At first it will need to contextualize her journey in the artistic scene. After that description will be given of its methodology for developing the Humanae project that mainly approach the issue of skin colors. The work studied impacts on the artistic expression rich in color diversity from our skin, as well as on the reflection of the theme in education about diversity and social inclusion.*

Keywords: *Humanae / Angelica Dass / Contemporary Art / Work in Progress.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A Arte Contemporânea tomou corpo no Brasil a partir dos anos de 1960. Nesse percurso reconheceu, na década anterior, um processo de internacionalização propiciado pelas Bienais de Arte de São Paulo. Artistas desejavam a vanguarda! Exemplos: a Exposição Rupturas (MAM-SP, 1952), a exposição do Grupo Frente (Galeria do IBEU, 1954) e a já legendária I Exposição Nacional de Arte Concreta – que propôs a conexão artística RJ-SP. Esses acontecimentos geraram um debate produtivo e importante para a arte brasileira ao mobilizar artistas e associações de arte e cultura.

Com a implantação do governo militar em 1964 a comunidade artística viveu momentos de resistência à censura, às perseguições aos intelectuais e às limitações expressivas impostas pelo regime.

Nesse contexto, algum elementos merecem destaque: as novas ideias sobre arte solicitam a participação do público, a criatividade é compartilhada através do surgimento dos coletivos artísticos e a adoção de algumas questões de arte até hoje irreversíveis: abordagem de temas políticos, sociais, éticos, valorização de raízes populares da cultura e do seu entorno social – e na dimensão procedimental, a linguagem fotográfica como plataforma para construção de novas poéticas visuais.

1. A presença de Angélica Dass

A artista Angélica Dass, fotógrafa dessa nova geração, insere-se nesse contexto.

Suas obras têm como tema central o humano. Desde sua primeira exposição solo até o atual momento, todas possuem caráter híbrido de abordagem com diferentes linguagens e formatos. Mas a fotografia é sua maior ferramenta para a expressão.

> *A fotografia vem ocupando espaços cada vez mais significativos no contexto da contemporaneidade. Os novos suportes, tais como o metacrilato, e as novas tecnologias digitais têm contribuído decisivamente para este boom, não apenas como produção qualitativa mas também como resultado quantitativo* (Sacramento, 2012:16).

Angélica Dass nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1979, se formou em Artes na UFRJ em 2006, depois fez Mestrado em Fotografia na EFTI na Espanha em 2011. Como fotógrafa trabalhou em Revistas como Glamour, GQ e Marie Clarie, principalmente com a pauta moda utilizando muito da pós-produção em suas fotos. Após um período trabalhando como fotógrafa desses veículos, sentiu a necessidade de estudar mais sobre arte e seus significados. A partir daí, fez o mestrado em Fotografia onde se dedicou mais profundamente à Arte Contemporânea.

> *Entendo a fotografia como um diálogo do pessoal ao global; como um jogo em que os códigos pessoais e sociais são colocados em jogo para serem reinventados, um fluxo contínuo entre o fotógrafo e o fotografado, uma ponte entre máscaras e identidades. Por esse motivo, levanto meu trabalho como uma ferramenta de exploração, questionamento e busca de identidade, para cada um e os outros* (Dass, site da artista).

As obras da artista são possíveis de serem acompanhadas através de seu site que já tem como frase de abertura*: Ativador mais do que ativista*. Essa sentença já demonstra seu posicionamento e postura como uma artista que além das opções estéticas, visuais e sensoriais, a preocupação de temas que a inspiram de modo geral como questões relacionadas a transformação da realidade. E mais do que isso, o estímulo e incentivo para essas mudanças. Dessa forma, conforme Giorgio Agamben, a artista está no perfil do artista contemporâneo pois tenta responder com suas obras inquietações do seu tempo.

> *Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo* (Agamben, 2007:58-9).

Sua primeira exposição foi em 2013 em Madrid, local que ela atualmente reside. Depois disso, já fez exposições em todos os continentes. De maneira geral, suas obras possuem viés ativista e focado no ser humano, nas suas histórias, realidades e pontos de vista. Por exemplo: *#yosoysomos* (apresenta fotos e narrativas de mulheres imigrantes); *280 chibatadas* (expôs painel com comentários racistas extraídos da internet); *Desenredo* (vídeoarte com uma menina negra desembaraçando seu cabelo crespo); *De pies a cabeza* (fotografias de cabeças e pés de pessoas); *Vecinas* (coautoria de fotos e histórias de mulheres que nasceram em Mali e são imigrantes na Espanha); *Kilda* (fotos com objetos e cenários que pertenciam a sua vó matriarcal brasileira); *Só vim te ver pra lembrar quem eu sou* (foto de uma pessoa pisando num sítio arqueológico do Cais do Valongo, na Praça do Jornal do Comério, RJ, construído em 1811 para facilitar o embarque de escravos).

Contudo, a obra objeto deste estudo é o projeto *Humanae* que teve impactante repercussão de crítica, público e mídia.

2. O projeto *Humanae*

O projeto intitulado *Humanae* nasceu em 2012 de uma angústia da artista em observar a necessidade humana de classificação pela cor de pele restritas a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

branco, negro, amarelo e vermelho. A artista afirma que sua família sempre foi multicolorida, ou seja, muitas cores passeavam sob seus olhos desde a infância. Peles de chocolate, baunilha, avelã, porcelana, cor canela ou mel. Dentro de sua casa nunca percebeu uma distinção ou classificação por cor. Fora dela, observava que carregava uma mochila invisível sobre o estereótipo de sua cor: na sala de aula, quando a professora primária incentivava a escolha da cor de pele para pintar seres humanos – então, percebeu uma distinção com relação a cor de pele e opiniões sociais e culturais; no Brasil, ao levar um sobrinho para escola, ficou vista como a babá; ao ajudar amigos na cozinha numa festa, foi chamada de empregada; ao andar junto de amigos europeus numa praia, foi considerada prostituta; ao visitar amigos de classe média, não pôde usar o elevador social. Daí percebeu, devido a cor da sua pele, que alguns lugares não eram para ela:

> *Temos que vigiar quando tratamos outros seres humanos como menos humanos, quanto a gênero, opção sexual, capacidades, nacionalidades* (Dass, site da artista).

Então, seu caráter ativador despertou para esse Projeto que tem seu início com dois autorretratos, fotos tamanho 11 pixels. Ao enquadrar apenas seu rosto (Figura 1) conforme a artista, é devido ao fato que nossa expressão facial muda de cor conforme a luz – mas também quando temos gripe ou ficamos bêbados, quando mudam as estações ou até mesmo quando envelhecemos. Ou seja, o rosto é o reflexo que a nossa cor não é fixa e nem se reduz a uma só.

Depois das fotos autorais, amigos e famílias são retratados. A artista não faz nenhum tipo de pós-produção na imagem, apenas modifica o fundo branco e seleciona um quadrante a partir do nariz e pinta o fundo com essa cor. Depois, busca na paleta de cores industrial da Pantone e coloca o número de referência da cor abaixo da imagem.

Ato contínuo, a artista faz um pedido pelas redes sociais para que voluntários se prontifiquem a serem registrados para o projeto. A ideia da obra é de conceito aberto, um convite a todos que queiram participar sem distinção ou seleção – de modo que, as imagens disponíveis na internet, possam ser compartilhadas através de um mosaico global humano de cores de pele.

A ideia do Pantone, o código alfanumérico de cores, surgiu das referências de branco preto – nenhum fotografado até o momento possui essa numeração. Além do mais a escala Pantone é horizontal sem hierarquia ou poder. E esse trabalho pretende mostrar os milhões de tipos de diferentes cores de pele. Afirma a artista:

> *Humanae é um trabalho em andamento, que pretende implantar uma gama cromática das diferentes cores da pele humana. Aqueles que posam são voluntários que conhecem o projeto e decidem participar. Não há seleção prévia de participantes*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Autorretrato*, 2012, para o *Projeto Humanae*. Fotografia.Fonte: site da artista.
Figura 2 · Parte do mosaico global de retratos do *Projeto Humanae*. Fonte: site da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *e não há classificações relacionadas à nacionalidade, sexo, idade, raça, classe social ou religião. Também não há uma intenção explícita de finalizá-lo em uma data específica. É aberto em todos os sentidos e incluirá todos aqueles que desejam fazer parte desse colossal mosaico global. O único limite seria alcançado completando toda a população do mundo* (Dass, site da artista).

Dass já fotografou mais de 3.700 pessoas, de 18 diferentes paises – recém-nascidos, crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos – anônimos ou personalidades. O projeto tounou-se um *Work In Progress*, continuamente ativado, pois enquanto houver pessoas a fotografar, o mosaico vai se ampliando (figura 2).

Além da criação de um site, para registro e compartilhamento dos retratos, a obra reconheceu uma série de desdobramentos: tornou-se útil para diversas áreas de conhecimento. Como a própria ciência que refuta o conceito de raça determinante e específica, o que existe é o humano. Estudantes de arte usam como estudos para desenho de rostos; na antropologia é usado como estudo de etnias; na física, a optofisiologia; na neurociência como reconhecimento facial; na medicina para o mal de Alzheimer, por exemplo.

Constantemente, a artista recebe mensagens apontando para os seus diferentes usos. Mas o uso mais importante, segundo a artista, é quando professores utilizam o projeto para levar na sala de aula a reflexão sobre cor de pele. A própria artista vem realizando intervenções nas escolas com palestras *e workshops*. Nas oficinas, convida as crianças a pintarem seus próprios retratos (Figura 3), através de um espelho. A vivência acarreta um processo de conscientização identitária e de autorreconhecimento – através da realização de pinturas, colagens e máscaras e da exposição em painéis e varais coletivos.

O projeto *Humanae* já foi exibido em galerias, museus e em ruas e espaços públicos; já foi publicado em revistas especialidas; já alcançou mais de 2 milhões de visualizações na web (Figura 4).

3. Uma Análise Crítica

Humanae questiona rótulos e estereótipos ligados a cor. Afinal, seria injustiça reduzir a cor de pele a quatro instâncias: branco, negro, amarelo e vermelho. Claro que, essa redução está completamente ligada a um histórico das formas de poder e esquemas hierárquicos predominantes em nosso sistema.

No Brasil, a questão de raça precisa ser muito trabalhada com políticas públicas e educação de base para extinguir a discriminação que tanto reduz consciência coletiva. A arte não tem obrigação nenhuma de tocar nesses temas e de mudar cenários culturais. Porém, como expressão de um tempo, a arte modela nossas linguagens e nos estimula para discussões que podem nos levar a muitos níveis de evolução e novas formas de pensar.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



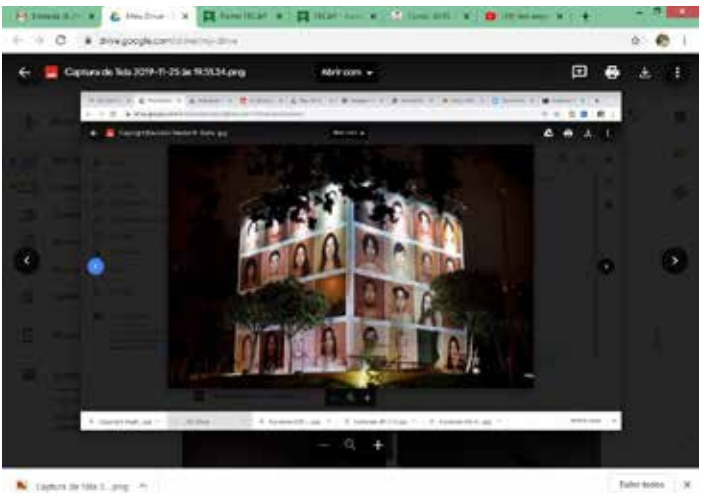


Figura 3 · Desdobramentos do Projeto em oficinas de arte para crianças. Fonte: site da artista.
Figura 4 · Desdobramentos do Projeto em exposições de arte e arte pública. Fonte: site da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade* (Dewey, 2010: 93).

Em essência, entre o analógico e o digital, os retratos fotográficos referenciados na escala Pantone do projeto *Humanae* nos apresentam um surpreendente conceito de reprodução crítica e política de uma imagem. Walter Benjamin, no seu texto de 1936, *A obra de arte na era da reprodução técnica*, já percebia a potência da fotografia para a produção/reprodução de imagens implicadas com causas políticas e sociais - tão pertinentes ao nosso tempo.

> (...) *a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de foto ou de disco permite sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador e ao ouvinte.* (...) *Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas, seria absurdo indagar que delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda função de arte fica subvertida. Em lugar de ser basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis, a política* (Benjamin, 1936:17).

Colocados lado a lado, os retratos em grande quantidade, nos permite mergulhar numa infinita possiblidade da diversidade, da diferença, que é inerente ao humano e ultrapassa as barreiras de cor, nacionalidade, idioma, cultura ou extrato social. *Esses retratos nos fazem repensar a forma como vemos uns aos outros. Quando a ciência moderna questiona o conceito de raça, o que significa para nós ser negro, branco, amarelo ou vermelho?* (Dass, site da artista).

Conclusão

O projeto *Humanae*, hoje, conta com o Instituto Humanae – com foco em práticas educacionais. O mosaico global de cores de pele estará em constante produção, que, conforme a artista, "planta" sementes na consciência das pessoas sobre a maneira que vemos as cores de pele das pessoas e os rótulos culturais a elas impregnados.

Como trata-se de uma obra aberta, o seu estudo – e crítica – torna-se também infinito uma vez que o projeto está embarcando em novas áreas de conhecimento e reflexão devido à urgência de discussão do tema. Assim, nosso olhar pretende acompanhar essa trajetória.

Referências

Agamben, Giorgio (2007) *Profanações*. Rio de janeiro: Boitempo. ISBN 9788575590935

Benjamin, Walter (2010) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Duarte, R. (Org.) *O Belo autônomo*. São Paulo: Autêntica. *ISBN: 9788582170441*

Dass, Angélica. *Site da Artista*. Disponível em www.angelicadass.com Acesso em 05/01/2020

Dewey, John (2010) *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788561635541

Sacramento, Enock (2012) *Para entender a arte contemporânea*. Registro impresso do Workshop ministrado na Caixa Cultural em 2012.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Francisco Lourenço e a pintura animada

Francisco Lourenço and animated painting

MARGARIDA P. PRIETO*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Media. Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: p4797@ulusofona.pt

Resumo: O trabalho artístico de Francisco Lourenço situa-se num território híbrido misturando os critérios próprios da pintura com a tecnologia que ilude o movimento das imagens. Determina-se por um humor subtil que advém de estratégias de hesitação entre que se movimenta e o que está estático e mostra um imaginário que se liga às coisas da natureza.
Palavras chave: movimento / hesitação / pintura.

Abstract: *The artistic work of Francisco Lourenço is located in a hybrid territory mixing the criteria of painting with technology effects that eludes the movement of images. It is determined by a subtle humour that comes from strategies of hesitation between what moves and what is static and shows an imaginary that is linked to the things of nature.*
Keywords: *movement / hesitation / painting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Francisco Lourenço (1986) é um jovem artista português que vive e trabalha na cidade de Lisboa. O seu interesse artístico na imagem pictórica intensifica-se durante a sua profissão como criador de *booktrailers* infantis (desde 2015) à qual se dedicou depois de ter concluído a Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. É como criador de *booktrailers* infantis que se treina na aplicação de técnicas digitais para animar ilustrações de outros criadores. Este trabalho criativo e fundamentalmente técnico mostrou-se libertador do ponto de vista da responsabilidade autoral – pois não é Francisco Lourenço quem cria as ilustrações de base – e vai permitir-lhe tomar consciência por um interesse que se plasma no seu trabalho artístico e autoral que, desde logo, assume como separado, à parte dos *booktrailers*. A formação académica de Francisco Lourenço tem continuado e, actualmente, frequenta o Mestrado em Pintura na FBAUL onde realizada os vídeos sobre os quais este artigo se debruça. Tem igualmente exposto em espaços galerísticos e mostra a sua produção artística através de sites onde podemos destacar a ZetGallery (https://zet.gallery).

booktrailers

Para um melhor entendimento dos vídeos artísticos de Francisco Lourenço é importante distingui-los dos *booktrailers*. Neste sentido, as Figuras 1 e 2 que são *printscreens* do *booktrailer* para o livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, funcionam como exemplificação do seu trabalho de animador de ilustrações. Embora sejam fotogramas e, por definição, fragmentos que se retiram ou recortam de um todo inteiro, exemplificam o que podemos ver no *booktrailer* a que pertencem: uma sequência de imagens que Francisco Lourenço propõe em co-autoria com Vera Machado para nos mostrar alguns dos conteúdos de uma história e para nos despertar curiosidade sobre a mesma. A história não é contada, claro. Porque o objectivo é publicitário: divulgar autor ilustrador e o livro que resulta desta colaboração. A ausência de narrativa, ou seja, a criação de uma sequência que evita contar a história (é-lhe retirado o *muthos* – o nó da intriga – e o desenlace a que qualquer história está vinculada) é uma estratégia que Francisco Lourenço vai também aplicar nos seus vídeos artísticos.

Como artista visual, Francisco Lourenço recorre ao vídeo e ao desenho. De uma forma casual, os seja, sem uma condição de eleição específica, foram seleccionados dois dos seus vídeos para abordar o seu trabalho artístico, a saber: os que se intitulam *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve* e *When you invited me* (Figuras 3, 4 e 5)*, you said it was ok to come alone* (Figuras 6, 7 e 8), ambos de 2018.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Francisco Lourenço (em colaboração com Vera Machado), *Booktrailer* do livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, publicado por Orfeu Negro, Portugal. Fonte: https://www.franciscolourenco.com/#/impossivel/
Figura 2 · Francisco Lourenço (em colaboração com Vera Machado), *Booktrailer* do livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, publicado por Orfeu Negro, Portugal. Fonte: https://www.franciscolourenco.com/#/impossivel/

São vários os conceitos que delimitam os seus vídeos na generalidade, mas iremos concentrar-nos nos seguintes: a) a imagem pictórica, b) o movimento hesitante, c) a colagem e d) a duplicação.

A imagem pictórica e o movimento hesitante

A pintura é, por definição, uma imagem fixa. Contudo, a utilização de tecnologias actuais permite pensar a fixidez e a quietude numa relação com o movimento feito por animação ou cinematográfico. No caso das imagens propostas por Francisco Lourenço existe um compromisso entre o que mexe e o que é quieto – compromisso que é o bastante para conotar o que é animado com o que está vivo (a alma e a vitalidade sempre tiveram uma relação fundamental). O movimento é continuamente impedido através de um *loop*. O *loop*, neste caso, usa-se como estratégia que potencia a hesitação, como soluço imagético. Ou seja, o movimento continuamente interrompido, é sem destino, é sem rumo, infinitamente repetitivo e cristalizado numa *aparente* redundância. "Aparente" porque há formulação de sentido na hesitação, enquanto efeito de gaguez imagética que produz tanto o riso como o choro. É o riso ou, pelo menos, o sorriso que se manifesta no observador destes vídeos. Para além deste efeito (secundário) no observador – um efeito prazenteiro – há também um efeito (primeiro) que é o de impregnar as situações com ânimo, com alma, com vida – porque tremem as figuras, porque se agitam os céus, porque oscilam os arbustos com a deslocação do ar, porque há uma acção centralizada num personagem (uma acção inconsequente em termos narrativos, mas ainda assim, uma acção).

A colagem

A técnica da colagem permite colocar elementos imprevisíveis lado a lado, num ambiente que é trabalhado para *parecer natural*. A aparente naturalidade com que os elementos se conjugam no cenário é construída com rigor e domínio técnico – um domínio que foi conquistado a fazer *booktraillers*. Os cenários e os personagens destes vídeos são provenientes do quotidiano – não fazem qualquer referência formal aos *booktraillers* como linguagem plástica, pelo contrário, ancoram-se no real e no vivido. Para fazer estes vídeos é imprescindível um arquivo de imagens recolhido do mundo real e, por isso, o método de trabalho de Francisco Lourenço inicia-se, primeiro, na atenção ao momento, depois na captação de imagens que filma no seu dia a dia, sem pré determinações específicas, e por fim na articulação dessas imagens através de selecção, recorte e colagem. Pode afirmar-se que o seu método é ao contrário do que acontece com *Grand Verre* de Marcel Duchamp que assume o acaso e o acidente para dar a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 4' 7''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485
Figura 4 · Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 4' 7''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485
Figura 5 · Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 4' 7''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485

obra como terminada; em Francisco Lourenço é a atenção ao acaso e ao acidente que originam cada vídeo, que iniciam todo o processo criativo.

O próprio artista, no site da Zet.Gallery informa-nos sobre o seu método:

> *"As minhas obras mostram instantes de uma realidade contingente, onde a natureza se apresenta como um componente frágil de uma estrutura construída pela visão subjetiva do ser humano. Nos meus vídeos vemos elementos naturais em situações de instabilidade, sobre os quais paira uma ansiedade causada por uma sensação de constante antecipação. Para esse efeito, crio* loops *de curta duração, composto por um único plano contínuo, que repetem de forma imperceptível. Estes vídeos são composições formadas por vários elementos, provenientes do meu arquivo pessoal de filmagens, de vídeos de* stock *e de animações digitais que são conjugados através de técnicas de* compositing *de modo a criar uma ilusão de verosimilhança, explorando as potencialidades do movimento enquanto elemento pictórico."*

Descreve ainda o artista: "*Rodeada por um bando de pássaros brancos que se movem freneticamente, uma ovelha esfrega a cabeça carinhosamente numa substância verde, dentro da qual está um hipopótamo. O chão vermelho pisado pelos pássaros contrasta com o chão negro onde está a ovelha, como se esta estivesse num placo.*" Sublinha-se o imaginário e a consciente articulação de elementos – figuras, personagens – num ambiente visual onde tudo tirita, treme, oscila, sem que haja um movimento efectivo em direcção a alguma coisa, sem que haja um efeito de reacção à acção que nos é mostrada. Na hesitação permanente existe uma predilecção pela escolha de elementos da fauna e da flora e de cenários que acentuam um gosto pelo espaço natural, rural, arbóreo onde os elementos (da natureza) raramente são perturbados por elementos urbanos ou artificiais. Justamente, o artifício destas imagens é produzido conscientemente por Francisco Lourenço e é com ele que se percepciona a estranheza da aparente naturalidade desta natureza artificial e artificiosa. Há um enorme cuidado cromático e um dramatismo – uma ambiência – de que há "qualquer coisa" que se suspende – um *suspense* que nos deixa (mais) atentos à imagem, expectantes. E espera-se o desenlace, a reacção, a continuação de uma história que nos é mostrada apenas parcialmente, como se fosse fragmentada, como se fosse uma parte de um todo que nos és desconhecido (e que permanecerá por conhecer).

A duplicação

> *"Frente a uma figueira e a uma oliveira, um macaco continua os afazeres do seu dia-a-dia, ignorando por completo os estranhos objetos que enchem cada vez mais o céu. Estes objectos pairam no ar aproximando-se e afastando-se do ecrã e revelando o reflexo de dois focos intensos de luz."*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 6 · Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 3' 12''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486
Figura 7 · Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 3' 12''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486
Figura 8 · Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em *loop*, sem som. Duração de 3' 12''. A projectar com 130x220 cm. Fonte: https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Esta descrição do autor sobre o vídeo intitulado "*When you invited me, you said it was ok to come alone*" permite pensar a importância dos conceito "único" e "duplo" e dos conceito "solitário" e "acompanhado" no trabalho de Francisco Lourenço. Os títulos têm uma dimensão performativa nas suas obras porque ampliam o que nos é mostrado, abrem a um campo de interpretação que é da ordem dos afectos. Como se fossem frases retiradas de uma canção escrita em inglês: "*I will always be sorry for letting you be my shelter. You say it's ok but it changed things*", "*The steps you took left me scarred and screaming*", "*As long as I can keep the anxiety from kicking in I can delay this decision*", "*Your sunglasses are not enough to look at the sun*", "*It's not going to kill you, but you should have outgrown cereal by now*" ou " *Certain algae are familiar to most people*" intitulam vídeos sem a vocação de qualquer repetição ilustrativa (as imagens recusam mostrar o que nos dizem os títulos) e expandem o inusitado das situações hesitantes impregnando-as com a sugestão de histórias, que se adivinham ou supõem, ocultas na hesitação e abrindo a expectativa. Algumas figuras – as principais – são, por norma, únicas. Sem duplicações, sem espelhamento. A nossa atenção foca-se nelas como sendo as principais de uma história que ainda desconhecemos. Contudo, a estratégia da duplicação de elementos nas imagens – o "pombo" em *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve* (Figuras 3, 4 e 5) , ou o "rochedo voador" em *When you invited me, you said it was ok to come alone* (Figuras 6, 7 e 8) – acentua o isolamento das personagens centrais, por comparação. Esta duplicação e repetição de elementos – testemunhas da acção principal – tem um efeito de assertividade, de confirmação das opções de composição deste artista. Reitera a certeza das hesitações como efeito estético, confirmam a não redundância que é mostrar duas vezes (ou mais) a mesma coisa, por oposição e confronto com figuras isoladas, "auráticas" ou principais, permite o reconhecimento fundamental do já visto, do já conhecido. A oposição dos conceitos único/duplo e só/acompanhado permite, ainda, interpretar as situações que nos são apresentadas nestes vídeos: os elementos principais, centrais na composição, são únicos e estão sós (sem matilha, sem iguais) e, por outro lado, os restantes elementos, os que os rodeiam, estão repetidos e formam um conjunto (os rochedos), um bando (os pombos), ou seja, uma comunidade que contextualiza, que assiste, que testemunha a acção da figura central. O movimento que os vídeos apresentam, embora hesitante, não deixa de introduzir uma dimensão temporal à imagem que é também um efeito da exploração *"das potencialidades do movimento enquanto elemento pictórico*".

Se a duplicação e a repetição se verificam como estratégias para composição de cada frame, também se afere como estratégia de produção de movimento e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

indução de uma temporalidade (o *loop* é, justamente, a repetição *ad infinitum* de uma sequência de frames), e também se confirma nas opções de projecção dos vídeos na sala de exposições. Utilizar o canto da sala como eixo vertical para separar duas projecções idênticas, é um exemplo.

Conclusão

Pode afirmar-se que os critérios para identificar o que é uma pintura no campo expandido residem apenas num único: aplicar os critérios de produção da pintura (tradicional) e aplica-los a outros *media*.

Foi de acordo com esta definição que se analisaram os dois vídeos de Francisco Lourenço como projectos pictóricos. O vídeo, *media* que Francisco explora para produzir as suas pinturas, acrescenta, inevitavelmente, uma dimensão temporal e espacial através de um movimento hesitante (em *loop*) que sugere ser parte de outro, mais amplo e permanentemente boicotado e, assim, o artista concebe uma imagem hesitante, trémula, para-narrativa, aparentemente fragmentária. As suas obras parecem atestar um certo "efeito Pigmalião" (STOICHITA, 2008) aplicado à pintura (em vez de à escultura): um efeito de vivacidade na arte "*a tal ponto que a arte não se vê na arte*" (OVÍDEO, *Metamorfoses X*). É este o efeito a que Francisco Lourenço se refere quando afirma "*As minhas obras mostram instantes de uma realidade contingente, onde a natureza se apresenta como um componente frágil de uma estrutura construída pela visão subjetiva do ser humano*". O artista reitera a visão como um sentido da percepção que pode ser enganado através da simulação do que é real e vivo, simulação conseguida, neste caso, com recurso a um movimento hesitante aplicado a uma imagem que quer ser (ainda) pintura. Esta capacidade de simular o real e o vivo através da pintura é apreciada desde a antiguidade, como nos conta Plínio, o Velho na sua *História Natural,* justamente no histórico exemplo sobre os pintores Zêuxis e Parrásios. E continua a impressionar, ora criando um efeito de anedota e produzindo o sorriso e a gargalhada, ora criando uma situação da ordem do trágico com efeito de desolação e consequente choro. As obras de Francisco Lourenço tendem a provocar-nos o sorriso e, mais ainda, há nelas uma delicadeza gentil que nos coloca num campo estético peculiar no contexto contemporâneo: fazem-nos acreditar numa beleza que, embora estranha e irrealista, tem uma naturalidade humana, um sentido humanista. Não são fábulas, mas podiam ser (se os animais falassem...). Justamente, a fábula é uma história onde as personagens são animais que tomam as características dos homens para espelhar os seus defeitos e as suas virtudes. Cada vídeo de Francisco Lourenço, tal como uma fábula, enuncia, de imediato, esse imaginário onde os animais são os

protagonistas num mundo re-inventado como cenário paisagístico e onde as situações e os títulos têm uma dimensão poética "para reconciliar o homem com as coisas" (LYOTARD, 1971:292).

Referências

Lyotard, Jean-François (2002) *Discurs Figure*. Paris: Klincksieck, (1ª ed., 1971).

Ovídio (2007) *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia. 252-253.ISBN 9782252033685

Plínio, O Velho (1947) *Histoire Naturelle, livre XXXV, La Peinture*. Paris, Les Belles Letres. ISBN: 9782251011684

Soichita, Victor, I. (2011) *O efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKIM. ISBN: 9789899768406

Lourenço, Francisco, https://zet.gallery/artista/francisco-lourenco-18793 [consult. 2019-11-11]

Lourenço, Francisco, https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486 [consult. 2019-11-11]

Lourenço, Francisco, https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485 [consult. 2019-11-11]

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Redefinir la identidad: Cuerpo y territorio en la obra de Basilisa Fiestras

Redefining the Identity: Body and territory in the work of Basilisa Fiestras

MARÍA COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES*
& SONIA TOURÓN ESTÉVEZ**

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVIGO); Facultad de Bellas Artes; Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002, Espanha. Departamento de Escultura / Escola Superior Artística do Porto (ESAP); Departamento de Artes Visuais; Centro de Estudos Arnaldo Araújo. E-mail: mabarreiro@uvigo.es

**España, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: stouron@uvigo.es

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resumen: En este artículo nos proponemos una aproximación a la serie de obras más recientes de la joven artista gallega Basilisa Fiestras. Pues será a través de estas piezas donde Fiestras, a partir de la utilización de su cuerpo como punto de partida, reflexione acerca del espacio hasta completar una representación del territorio como paisaje interior. A través del análisis de estos trabajos, estableceremos relaciones con la propia biografía de la creadora para acercarnos a la redefinición de su identidad.

Palabras clave: identidad / cuerpo / territorio / paisaje / maqueta.

Abstract: *In this article we propose an approach to the most recent series of works created by the young Galician artist Basilisa Fiestras. In these pieces, Fiestras uses his body as a starting point and thinks about the space until completing a representation of the territory as an interior landscape. Through the analysis of these works, we will establish relationships with the creator's own biography to get closer to the redefinition of her identity.*

Keywords: *identity / body / territory / landscape / miniature.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Basilisa Fiestras Cachafeiro (Forcarei, 1985) es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, y posee un Master en Arte, Museología y Crítica Contemporánea por la Universidad de Santiago de Compostela.

Por su trabajo artístico ha sido seleccionada y galardonada en diferentes concursos, y ha participado en numerosas muestras nacionales e internacionales. Además, ha comisariado y dirigido, también, diferentes proyectos expositivos.

Pese a su juventud, posee una trayectoria sólida y fundamentada en un trabajo que explora continuamente nuevos espacios sin perder las características esenciales que la definen e identifican desde el inicio: su condición de mujer creadora, la cuidada elección de los materiales con los que trabaja, y el alto grado de seducción e interés estético de sus piezas.

1. Definir la identidad: el autorretrato

Ataviada con una sobria camisa azul celeste, llama la atención cómo su larga melena castaña se enrosca sobre su cuello y se anuda sobre sí misma conformando una suerte de corbata. Este autorretrato fotográfico, donde la artista nos mira intensamente, de manera desafiante, es toda una declaración de intenciones (Figura 1).

Fundamentalmente, la obra de Basilisa Fiestras orbita en torno a dos temáticas principales: el cuerpo, como punto de partida y espacio de reflexión y conflicto, y la indumentaria como una segunda piel que altera, modifica y transforma este soporte. Además, su trabajo artístico se vincula con su propia investigación teórica (su Tesis Doctoral se titula *(Des)vestirse – vestirse – (re)vestirse. La indumentaria en la creación artística actual*) en una manera de proceder donde es importante la continua resituación de ambos campos.

De esta manera, la indumentaria y el accesorio como complemento con la capacidad de convertirse en un objeto portable, atraviesan las diferentes etapas de su proceder artístico, y se materializan en piezas como un sugestivo vestido realizado con tiras de golosina, un zapato de tacón construido con mechones de pelo entretejido, o diferentes abrigos que la propia artista viste y utiliza sobre su propio cuerpo. Entre ellos, destacamos *Sin título* (de la serie "El paso del tiempo") un abrigo lleno de bolsillos, en cada uno de los cuales se incluye una pesada piedra, como una sugerente metáfora de la memoria y del "peso" del tiempo vivido (Figura 2). No obstante, la indumentaria se presenta como una parte esencial de la identidad de la artista, convirtiéndose en un elemento prácticamente inseparable de su cuerpo, capaz, además, de determinarlo, manipularlo o resignificarlo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Basilisa Fiestras, *La corbata es el otro*, 2008, Fotografía. Fuente: imagen cedida por la artista.

Figura 2 · Basilisa Fiestras, *Sin título* (de la serie "El peso del tiempo"), 2011. Chaqueta, piedras. Fuente: imagen cedida por la artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Y así, su obra se desplaza sin complejos a través de las disciplinas –desde la imagen gráfica o fotográfica hasta la escultura o la instalación e incluso la *performance*– utilizando los materiales más dispares –como el tejido, los hilos, la madera, la luz, las gominolas o su propio cabello, entre otros– para conformar piezas donde, en muchas ocasiones, reflexiona sobre la mujer y lo femenino de una manera comprometida, como hemos avanzado en su autorretrato.

2. Cuerpo y territorio

En sus trabajos más recientes, sin abandonar la referencia al vestuario, Fiestras realiza representaciones de su cuerpo en escayola: a través de la utilización de moldes, es capaz de replicar sus propias manos y sus dedos y repetirlos de forma sistemática.

El procedimiento de trabajo parte de la noción de maqueta como representación de lo real. La maqueta actúa como principio o germen de lo constructivo y aporta una libertad de escala que permite introducir experiencias y pensamientos en pequeños espacios, dando paso al simulacro, a la recreación: "Utopía y realidad se confunden en el género de las maquetas, la utopía se realiza, al menos como imagen volumétrica, mientas que la realidad se desvanece dando paso a la hiperrealidad que viene servida por simulacros" (Maderuelo, 1990:290).

Así pues, a partir de la utilización de la maqueta como espacio de idealización y ensayo, sus piezas e instalaciones, que mezclan estos moldes de sus manos con diferentes elementos arquitectónicos realizados con madera, invaden y modifican el espacio al mismo tiempo que plantean sugerentes juegos y alteraciones de escala.

En *Juegos*, por ejemplo, un columpio cuelga sobre un dedo, invitando al espectador a experimentar un imaginario vaivén, un potencial balanceo dirigido y sostenido por la mano de la artista; en *Espacios,* sin embargo, lo lúdico da paso a la emergencia: una casa o construcción precaria se mantiene en una posición improbable, suspendida en el aire. Este refugio aparece extrañamente "apuntalado" por otra de las manos de Fiestras, manteniendo un inquietante y peligroso equilibrio; Finalmente, en *Uniones,* otras dos manos aseguran su vínculo a través de un puente que se sujeta con hilos que rodean sendos dedos índices, salvando la lejanía y la diferencia de altura que los separa (Figura 3).

3. Redefinir la identidad: Parcelas interiores

En este texto nos interesa, fundamentalmente, delimitar la extensa producción de la artista y realizar una aproximación y análisis de su última serie de trabajos, significada a través de la exposición *Parcelas interiores*, donde reflexiona en

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Basilisa Fiestras, *Juegos. Espacios. Uniones*, 2018, Escayola, madera, cadenas, hilos. Fuente: imagen cedida por la artista.
Figura 4 · Basilisa Fiestras, *Espacios*, 2019. Césped para maquetas, maderas e hilo. Fuente: imagen cedida por la artista.
Figura 5 · Basilisa Fiestras, *Sin título*, 2018. Césped para maquetas, cable y bombilla. Fuente: imagen cedida por la artista.

torno al territorio entendido como paisaje: un paisaje biográfico, vivencial y fragmentado que nos sitúa ante la división territorial y los marcos como dibujo y como estudio de límites y fronteras (Figura 4).

La espacialidad, en esta última serie de trabajos de Fiestras, aparece entonces como noción capital que parte de la reflexión objetiva sobre la propia existencia, pues de manera general, "aparecer en el mundo" supone implícitamente ocupar un lugar en él (Figura 5).

Y el espacio es, ante todo, la forma de la exterioridad. El espacio exterior, que nos saca de nosotros mismos, es un espacio variable, marcado fundamentalmente por conjuntos de relaciones: "El espacio en que vivimos (...) es en sí mismo un espacio heterogéneo. Dicho con otras palabras, no vivimos en una especie de vacío en cuyo interior se podrían situar los individuos y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que tomaría diferentes tornasolados, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones, las cuales definen unos emplazamientos que son irreductibles entre sí y que no se pueden superponer" (Foucault, 1994:33).

En este sentido, Heidegger señala el "espaciar" como "emplazar" en tanto que posibilitar a las cosas el pertenecer a un adonde desde el que favorecer las relaciones con otras cosas. Además, "del espaciar resulta lo libre, lo que queda abierto para un acampar y habitar del hombre"(Heidegger, 1994:108).

Podemos decir que *Parcelas interiores* aúna todas estas reflexiones para dar forma a verdaderos paisajes fragmentados que nos permiten aproximarnos a la reconstrucción de la identidad de la artista. Entendiendo el paisaje como la representación de una geografía y una cultura de un determinado lugar desde el punto de vista del observador, vemos cómo Basilisa Fiestras no se limita con estas esculturas e instalaciones a definir territorios, sino que realiza una observación certera de su entorno y lo representa desde la cercanía y la familiaridad de quien pertenece y se reconoce como parte de ese mismo lugar (Figura 6) –"La experiencia artística del paisaje lleva desde Petrarca hasta hoy, la marca de la subjetividad" (Hoffmann, 2007:19), por lo que, "en consecuencia, el hombre es una parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico como 'paisaje'" (Hoffmann, 2007:20).

Estos paisajes en los que la artista se muestra, y que aparecen ante el espectador como pequeñas escenografías a la espera de un relato que las caracterice, son los mismos que describió en sus textos Ánxel Fole, a los que dedicó sus versos Eduardo Pondal, o en los que se desarrollan las historias fantásticas de Álvaro Cunqueiro. Son, también, los lugares de los que, con tanta tristeza, se despedía Rosalía de Castro –"¡Miña terra, ¡adios!, ¡adios!" (de Castro, 1989:56).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Basilisa Fiestras, *Sin título* (fragmento), 2018. Césped para maquetas, madera e hilo. Fuente: imagen cedida por la artista.
Figura 7 · Basilisa Fiestras, *Entre*, 2018. Escayola, césped, madera y árboles para maquetas. Fuente: imagen cedida por la artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · Basilisa Fiestras, *Boceto para una noche en silencio*, 2018. Escayola, barro, materiales para maquetas e instalación eléctrica con luces led. Fuente: imagen cedida por la artista.
Figura 9 · Basilisa Fiestras, *Fragmentos*, 2019. Camisa blanca, madera, barro, césped y árboles para maquetas. Fuente: imagen cedida por la artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Así pues, los antecedentes familiares de la artista se enraízan en el contexto tradicional y el medio rural gallego que abordan estos y tantos otros escritores, determinado por el reparto y la propiedad del territorio, así como por la fragmentación y la experiencia constante del dibujo de fronteras y lindes.

La división y parcelación de este paisaje se explicita en las propuestas de Fiestras a través de pequeñas "islas" o porciones de tierra y hierba que se unen entre sí mediante la utilización hilos y diminutas estacas de madera. De la misma manera, la vivencia de estos territorios aislados, y las características de su diseminación, es mitigada mediante la utilización de precisos puntos de luz, de lámparas y farolas con bombillas que, al iluminarse, habitan, humanizan y singularizan estos parajes.

Y es en este momento, en este intentar "hacerse presente" o establecerse en estos emplazamientos, donde de nuevo aparecerá su cuerpo –sus manos– conformando el paisaje, componiendo lugares y tendiendo puentes, en un diálogo íntimo entre el sujeto y el espacio, entre el individuo y su territorio (Figura 7).

Reaparecerá también, además de esta referencia directa al cuerpo, la indumentaria, significada en diferentes porciones de territorio conformadas como "prótesis" para ser portadas, llevadas "a hombros" (Figura 8), así como en los "cuadros" de la serie *Fragmentos*, realizados a partir de prendas de vestir –entre ellas la propia camisa del padre de la artista– que incluyen una pequeña muestra de estas parcelas interiores (Figura 9).

Pues si el abrigo negro o chaqueta que mencionamos anteriormente se cargaba con el peso de las piedras que Fiestras recogía en el lugar donde era expuesto, como una experiencia de recolección de memorias y momentos vividos que nos ancla y aferra al lugar, ahora, en estos "lienzos", el paisaje es metido literalmente en el bolsillo para poder ser transportado simbólicamente y acompañar al individuo en su errático transitar.

Será, finalmente, a través de estos paisajes íntimos, portátiles y migrantes, donde Basilisa se retrate a sí misma a partir de la experimentación consciente de la "naturaleza como un fenómeno bifocal: como un territorio empírico y, a la vez, como un paisaje del alma" (Hoffmann, 2007:18).

Conclusiones

Habitar no sólo significa ocupar un lugar en el mundo, estar, sino también permanecer en él, residir: "Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un 'rincón del mundo'"(Bachelard, 1957:34).

La inexorable "morriña" o "saudade" propia de los habitantes del oeste de la

península ibérica provoca que nunca, a pesar de una posible lejanía geográfica, se deje de "residir" determinados lugares a los que alguna vez se ha pertenecido.

A lo largo de este texto, a través de la aproximación y el análisis de las piezas de Basilisa Fiestras, hemos establecido relaciones entre paisaje, arquitectura y cuerpo, entendiendo éste desde su calidad dinámica, vivencial y nómada. Sus *Parcelas interiores* no son sino paisajes fraccionados, representados y presentados como partes de una experiencia, de una emoción, de un recuerdo.

Pues la artista crea emplazamientos y concede espacios donde se oculta siempre un "suceder", estableciendo parcelas imaginarias a través de las que parece hablarnos desde el arraigo, desde la experiencia de la tierra como pertenencia, en una redefinición constante de su identidad.

Referencias

Bachelard, Gaston (1957) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 96-8160-923-9.

De Castro, Rosalía (1989) *Rosalía de Castro. Obra galega completa*. Madrid: Akal. ISBN: 84-7600-471-0.

Foucault, Michel (1994) "Espacios diferentes". *Toponimias: ocho ideas del espacio*. Madrid: Fundación La Caixa. 31-38. ISBN: 978-9-99-909245-6.

Heidegger, Martin (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal. 84-7628-143-9.

Hoffmann, Werner (2007) "Las partes y el todo". *La abstracción del paisaje del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March. 16-29. ISBN: 978-8-47-075547-7.

Maderuelo, Javier (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori. ISBN: 84-3971-678-8.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Juliá Panadés y la escultura vacacional. El final de la Masterpiece

Juliá Panadés and the vacational sculpture. The end of the masterpiece

MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Escultura. Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: Marramonsoriano1993@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la obra escultórica de Juliá Panadés como muestra de la tendencia al final de la "Masterpiece". Dentro de un tiempo que pide anti obras maestras, la forma de creación más viable resulta el ensamblaje, de escala modesta, con objetos y materiales encontrados y reaprovechados. Piezas rápidas para un contexto frenético que beben de la creación del pasado, apuntando hacia una nueva corriente común.

Palabras clave: Ensamblaje / masterpiece / superproducción / fast-art / escultura.

Abstract: *This article analyzes the sculptural work of Juliá Panadés as an example of the trend at the end of the "Masterpiece". Living in a time that asks for anti-masterpieces, the most viable form of creation is the assembly, of modest scale, with found and reused objects and materials. Quick pieces for a frenetic context that drink from the creation of the past, pointing towards a new common current.*

Keywords: *assemblaje / masterpiece / fast-art / overproduction / sculpture.*

Más allá de la masterpiece no hay nada más que libertad.
(Flood; 2007, 13)

Introducción

Este artículo analiza la obra escultórica de Juliá Panadés como muestra de la tendencia al final de la "Masterpiece", dentro de un tiempo que pide anti obras maestras, esculturas o instalaciones imorvisadas, casi toscas, que hablan de su contemporaneidad.

Relacionaremos las piezas de este artista con las ideas expuestas en el texto de Richard Flood y Massimiliano Gionni como introducción a la muestra Unmonumental (New Museum, 2008) entorno a la idea caduca de la Masterpiece, que deviene en ensamblaje como obra de arte más viable en la actualidad, de escala modesta, con objetos o materiales encontrados y reaprovechados, carente de tecnologías complejas.

En el caso de Juliá, estas esculturas que él llamará "Site specific", muchas veces ni siquiera entrarán en la sala de exposiciones sino que permanecerán registradas en la plataforma instagram o tumbrl, en una sublimación total de la escultura al data.

Ejercicios rápidos, esculturas a partir de materiales de desecho que dialogarán creando un imaginario propio y personal que podríamos denominar como místico millennial. Palitos de piruletas, mecheros y tapones de botellas dan lugar tótems y construcciones verticales que recuerdan a altares religiosos en una suerte de ensamblaje posmoderno. Una muestra entre tantas otras de una obra muy personal a partir de un proceso que viene marcado, tanto por esta nueva forma de hacer escultura como por su contexto e infancia en Palma de Mallorca.

Juliá, como vemos en la Figura 1 enfrenta, estos materiales pobres a lo "elevado" del mundo espiritual, recordando a rituales de culturas prehistóricas y a lo sacro del arte contemporáneo, contexto en el que se mueven y que a la vez perturban.

1. La masterpiece en la actualidad. Capitalismo, velocidad y sobreproducción

Dentro del catálogo de la exposición Unmonumental, Richard Flood y Massimiliano Gionni, entre otros, van a intentar definir lo que significa crear en este siglo definido por la superproductividad y por el bombardeo de imágenes que va a ser totalmente determinante a la hora de leer la corriente de un conjunto de artistas que esta interesado en el reaprovechamiento de los materiales, por una parte como posicionamiento ideológico, y por la otra, como recurso accesible y de bajo presupuesto. Esto sucede desde una conciencia ecológica que prefiere utilizar objetos ya existentes que crear de la nada algo nuevo que ocupará

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · "Inedia II", Instalación de Juliá panadés, en Can Gelabert 2016 recuperada de: https://juliapanadesjulia.com
Figura 2 · "Marcel Broodthaers 3.0" Instalación de Juliá panadés en la exposición de finalistas del Premio Ciutat de Palma Antoni Gelabert d'Arts Visuals 2016, recuperada de: https://juliapanadesjulia.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · "Altar playero" Instalación de Juliá Panadés, 2018, recuperada de: https://juliapanadesjulia.com
Figura 4 · "Altar playero" Instalación de Juliá Panadés, 2017, recuperada de: https://juliapanadesjulia.com
Figura 5 · "Trascendence", Instalación de Juliá Panadés, Galería Fran Reus, 2014 recuperada de: https://juliapanadesjulia.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

espacio en el mundo y seguirá dando rienda suelta a la sociedad del desperdicio. Con esta forma aparentemente sencilla de producir convive un interés por subvertir el sistema del arte desde dentro. Piezas que se sitúan en el territorio del humor o vacacionales y que se hacen desde el disfrute.

Flood, que antes nombrábamos, comenta que esta idea de la "masterpiece" o búsqueda de la obra maestra, no tiene sentido hoy en día aunque algunos artistas intenten alcanzarla apelando al virtuosismo técnico de una forma casi nostálgica; expone que más allá del ámbito del mercado del arte, no existe tiempo para que una obra logre el consenso de la crítica como podía suceder con un "David" de Miguel Angel, en cuya época no existía esta hiperpoductividad e hipercompetencia actuales. Vivimos en un tiempo de fast-art que, parafraseando a Flood, pide anti-obras maestras, pide cosas improvisadas, formas brutas que saben algo del mundo en el que existen y están contando la historia contemporánea. (Flood, 2007: 12)

Juliá Panadés, consciente de ello, trabaja mayormente en forma de instalación o de exposición como obra total en la que todas las piezas que muestra, como vemos en la Figura 2, se ven interconectadas conceptual y temáticamente creando capas de lectura en una especie de collage multidisciplinar y espacial. Utiliza esta disciplina porque, según sus propias palabras, define nuestra época, y es que, el triunfo de la instalación ha experimentado su éxito a la par que la atención corta se ha visto reforzada con el bombardeo de imágenes, datos y estímulos contemporáneo. La instalación "describe el éxtasis de la comunicación" (Gionni, 2007: 65)

Su uso indiscriminado de las disciplinas, del ensamblaje, de la instalación, etc., nos sirven como representación de una nueva corriente de artistas que está funcionando bajo estos mismos parámetros que intentaremos definir en las conclusiones. Él mismo comenta en una entrevista que la versatilidad y la inmediatez del collage son perfectos para expresarse y no aburrirse; hablando del aburrimiento como algo de lo que huir a toda costa mostrándonos una personalidad completamente actual.

2. Juliá Panadés y su contexto. Mallorca, ciudad de vacaciones

Juliá Panadés Juliá, nace en Mallorca en 1981, como comentábamos, criado por una profesora de yoga y un psicólogo transpersonal que él mismo va a percibir como parte definitoria de su producción. Este artista tiene su forma de hacer particular, como un "ragpicker" va acumulando desechos, escombros, objetos encontrados, y a partir de las conexiones entre estos crea instalaciones que recuerdan a tótems, piezas que aluden a una mística y una espiritualidad, que en









Figura 6 · "Caja metafisica" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: postcardsfrombilbaocity.tumblr.com
Figura 7 · "Caja metafisica" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: postcardsfrombilbaocity.tumblr.com
Figura 8 · "Veo Oteizas" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: postcardsfrombilbaocity.tumblr.com
Figura 9 · "Escultura vasca de mesa" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: postcardsfrombilbaocity.tumblr.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

principio nada tendría que ver con estas sobras que genera la sociedad. En su serie "Altares playeros", como vemos en la Figuras 3 y 4, da una segunda vida a palitos, tapones de botellas y demás desperdicio encontrado en la playa. Esta serie es la que pone la palabra vacacional en el título del artículo; son piezas rápidas, registradas con una foto en su smartphone, sin pretensiones dentro de una serie de decenas y decenas que genera cada vez que se da un paseo. Este artista "se hace eco de una preocupación por el entorno natural, generando con sus piezas una crítica sutil y humorística de la ecología del mundo del arte, cuestionando el valor del objeto de arte y la posición del artista como creador". (Laia, 2018:1)

Las piezas de Juliá desaparecen o se reinventan en otras nuevas, su proceso, como comenta en su página web, es no tener un proceso concreto, el aburrimiento no existe. Se divierte en su creación, mezclando alta cultura y baja cultura sin arrepentimientos, lo terrenal y lo celestial se fusionan en forma de creaciones que podríamos definir como guays o a la moda si hablamos de el formalmente. Como podemos ver en la Figura 5, logos y colores fosforitos dialogan con arcillas, con maderas o con linos que utiliza para sus tapices.

Otra de las series interesantes para definir esta forma de hacer "vacacional", es la que realiza en el País Vasco en el marco de una residencia artística y dentro de un proyecto titulado "Postcards from Bilbao", que acaba registrado en un Tumblr bajo el mismo nombre. Este proyecto habla de la tradición escultórica vasca y hace una reflexión especial alrededor de la obra de Oteiza, que sirvió como germen de lo que acabaron siendo una serie de fotografías. Algunas de ellas tienen por título "Caja metafísica" como son la Figura 6 y la Figura 7 y hacen referencia a estas piezas realizadas en la década de los 50 por el artista vasco. Entendemos estas piezas desde el posicionamiento de Juliá como artista sin los recursos que tenía Oteiza, en una época, nos repetimos, a la que no pertenecen las "masterpieces", sino del fast-art en el que una escultura efímera puede acabar como foto en un Tumblr.

> Panadés parte de las palabras de Oteiza: *Noté que de mis esculturas / salían palabras/ sentí que era el final / así pasé del lenguaje de la escultura lento y caro /a esta economía de lenguaje/ más feliz, más seguro, más práctico / encendiendo palabras en un papel.* (Oteiza, 2003: 181)

Para recontextualizarlas y aprovecharse de ellas en favor de una producción de bajo coste a partir de objetos encontrados como el cristal o el carton que vemos en la Figura 8, y que además "se abriera al espacio público y a la red (...) con la creación de un Blog y un Instagram como nuevos espacios expositivos donde documentar el día a día y el proceso de trabajo" (Panadés, 2017)

Así dentro del mismo proyecto renueva el uso de los materiales, el tipo espacio expositivo y los conceptos e ideas utilizados por artistas del pasado. Como decía Ana María Guasch, Juliá, "reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga, valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad" (Guasch, 2000: 126), como hicieron los artistas povera. Expone estos objetos invisibles y los introduce en el espacio artístico como hizo Duchamp; rehuye la creacion de obras demasiado complicadas o obras maestras mostrando, como insistía Pascali "que el proceso de creación artística debería parecerse más al juego que a cualquier otra cosa" (Potts, 2012: 38).

Conclusiones

Intentamos delimitar ciertas características comunes que presentan los artistas contemporáneos, sobretodo en la practica escultórica o instalativa, y que se presentan en la obra de Juliá pero que actualmente con la globalización, podríamos tomar como universales. El todo por la parte.

El primer punto es precisamente esta universalidad que se mezcla con el contexto local; como podemos ver en la Figura 9 "Escultura vasca de mesa" en la que una deportiva que existe en todo el mundo está hablando de un contexto concreto. De aquí podemos sacar un segundo punto, la cultura elevada y la cultura popular se unen como ya reclamaba Pierre Bourdieu, junto con la necesidad de redefinir el término "valor". (Bourdieu 1995, citado en Guasch 2005, 64)

Los materiales utilizados salen de la basura y se refuerza la expresividad del propio objeto, el lugar que ocupa en el mundo y su capacidad de sociabilidad; la presentación del objeto habla también de la unión arte-vida. Existe este interés por el deshecho, desde una perspectiva ideológica del reciclaje ante la sobre-producción, pero también desde el aprovechamiento de la memoria o significados connotativos que contiene. Ya está aceptado que en cualquier sitio y mediante cualquier recurso se puede conseguir un significado cultural.

Los mass-media entran en juego a favor de un arte reproducible y más accesible, intentando perturbar el sistema elitista al que finalmente pertenecen; cambian la experiencia visual social y se solapan dos practicas, "la iconología o el estudio general de las imágenes a través de los media y la cultura visual" (Guasch 2005, 69). Las piezas existen en internet en una nueva forma de museificación.

En resumen, existe una practica artística en el centro de los opuestos, entre lo pensado y lo ejecutado, entre lo de lejos y lo de cerca, entre la belleza y la perversión, entre lo culto y lo terrenal entre la exclusividad y lo reproducible y compartido. Una creación vacacional pero muy seria a la vez, como la de Juliá

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Panadés, Nicole Wermers, Clasa Sanchez Sala, Arturo Comas Christian Lagata o Abraham Cruzvillegas, una escultura que renueva las bases de su propia tradición dentro de un contexto totalmente nuevo.

Referências

Flood, Richard, Gioni, Massimiliano, "Unmonumental. The object in the 21st Century" 2007. Ed Phaidon

Guasch, Ana María, "El arte último del siglo XX" 2000, Alianza Editorial

Guasch, Ana María, "Doce reglas para una nueva academia" 2005. Recuperado de: https://annamariaguasch.com/en/Publications/Cap._Doce_Reglas_para_una_Nueva_Academia._La_Historia_del_Arte_y_los_Estudios_Visuales

Laia, Joao, Hoja de sala de la muestra "This Too Shall Pass", recuperado de: https://juliapanadesjulia.com (última visita: 5/01/2020)

Oteiza, Jorge. Álvarez, Soledad "Pasión y razón" 2003, Ed. Nerea

Potts, Alex. "Objetos liberados"; Revista CARTA nº3, 2012. ISSnN12817819-9-5294919

Descobrindo Jorge Colaço: sobre a Pintura de História e a Hibridação Artística

Discovering Jorge Colaço: on History Painting and Artistic Hibridation

MARIA JOSÉ MARCELA COELHO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica, conservadora-restauradora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: coelho.mjm@gmail.com

Resumo: Jorge Rey Colaço (1868-1942) ficou conhecido essencialmente como azulejista, área em que desenvolveu uma prestigiada carreira no panorama artístico das primeiras décadas do século XX. Seguindo uma tradição familiar nas artes, o artista iniciou a sua carreira como pintor de quadros a óleo, verdadeira paixão que quase abandonou dedicando-se à produção de painéis azulejares. Este artigo pretende investigar e revelar parte da produção pictural ainda desconhecida de Jorge Colaço, resgatando algumas pinturas de grande qualidade estilística.

Palavras chave: Jorge Colaço / Pintura de História / Pintura sobre Tela / Painéis Azulejares.

Abstract: *Jorge Rey Colaço (1868-1942) was essentially known as a tile artist, an area in which he developed a prestigious career in the artistic scene of the early decades of the twentieth century. Following a family tradition in the arts, the artist began his career as a painter of oil paintings, a true passion that he almost abandoned with the production of tile panels. This article aims to investigate and reveal part of Jorge Colaço's still unknown pictorial production, rescuing some paintings of great stylistic quality.*

Keywords: *Jorge Colaço / History Painting / Painting on Canvas / Tile Panels.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Jorge Rey Colaço (1868-1942), figura notável no panorama artístico português das primeiras quatro décadas do século XX, destacou-se particularmente como caricaturista e pintor de azulejos sob uma vertente tardo-romântica da azulejaria em Portugal. Para a realização dos seus painéis elaborava previamente estudos em aguarela, em que desenvolvia produções de matriz nacionalista, sob temáticas historicistas e naturalistas, como cenas agrícolas e piscatórias, ou religiosas.

O artista iniciou a sua carreira como pintor de quadros a óleo, paixão que quase abandonou devido à dificuldade em viver dessa actividade, atitude comum a muitos jovens pintores bolseiros que regressando de Paris lutavam pelo difícil reconhecimento na sociedade artística portuguesa. A área a que mais se dedicou por vocação foi a da pintura a aguarela e a óleo com motivos árabes e Pintura de História, tendo o seu mérito sido reconhecido pelas encomendas que entidades oficiais e particulares realizaram.

A exiguidade de fontes escritas dificulta assaz o conhecimento das suas obras de pintura, não tendo sido ainda realizado o inventário respectivo. Este artigo pretende investigar e revelar alguma da produção pictural ainda desconhecida de Jorge Colaço. Apesar de definitivamente consagrado como pintor de azulejos, as suas pinturas a óleo sobre tela de grande qualidade técnica e estilística, aliando tradição e modernidade, merecem ser resgatadas do silêncio e divulgadas.

1. Entre Tânger, Madrid, Paris, Brasil, Lisboa – um Artista Cosmopolita

Jorge de Jesus Maria Cesário Sebastião Eusébio Raymundo Rey Colaço, de seu nome completo, nasceu em Tânger em 26 de fevereiro de 1868, no Consulado de Portugal dessa região, descendente de agentes diplomáticos portugueses, família de comerciantes algarvios oriundos de Faro, mas radicados em Marrocos desde o final do século XVIII, onde Jorge José Colaço (1783-1859), seu avô, deteve o importante cargo de primeiro cônsul geral português em Tânger, herdado de seu pai Jorge Pedro Colaço (Nadir, 2013), depois da assinatura do tratado de paz entre Portugal e Marrocos em 1774 (Forjaz, 2004). Filho de José Daniel Raimundo Colaço e Mcnamara (1831-1907), 1º Barão de Colaço e Mcnamara, vice-cônsul de Portugal e Brasil em Marrocos que, além de diplomata, também foi um pintor de grande mérito formado na Academia de Belas-Artes de Lisboa entre 1846-1855 (Faria, 2009).

Herdeiro de uma tradição familiar de artistas plásticos e cénicos, mostrou desde muito jovem vocação para as artes plásticas (Figura 1). A sua formação matricial foi influenciada pelas ruínas de fortificações portuguesas em Tânger

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

onde cresceu e onde o pai exercia a sua atividade diplomática, e pela memória da presença militar dos portugueses no Norte de África, pela contemplação dos campos de Alcácer Quibir, palco da guerra sangrenta de 1578 em que El-Rei D. Sebastião foi derrotado pelos marroquinos.

Assim que terminou os estudos preparatórios na Escola Académica de Lisboa, partiu para Madrid para prosseguir os estudos artísticos, tendo sido discípulo de renomados pintores a óleo, como José Larrocha González (1850-1933) e Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917), orientalistas da Escola Espanhola. Regressou a Lisboa em 1886 com dezoito anos e, subsidiado pelo Conde de Daupias, fixou-se em Paris onde permaneceu sete anos e frequentou as aulas do célebre pintor Fernand Cormon (1845-1924) (Figura 2) representante da Escola Francesa, mestre de muitos bolseiros portugueses da segunda geração naturalista (Pereira, 1995), de quem foi um discípulo preferido, de tal forma que foi admitido ao *Salon* de 1893, o que era considerada uma honraria disputada pelos artistas e raramente concedida a estrangeiros.

Na sua formação absorveu a visão épica e teatralizada das composições historicistas e das paisagens naturalistas e de costumes, tendências que marcaram o final do século XIX e começos do XX. Durante a sua permanência em França trabalhou também como caricaturista do jornal *Le Figaro* (Borges, 1968: 7-11), dando azo à sua verve irónica e humorista.

De regresso a Tânger em 1894, ingressou na carreira oficial da família Colaço que acumulava com êxito a atividade comercial com a carreira na função pública, na linha de "diplomacia hereditária que era usual no funcionalismo europeu da época" (Nadir, 2013: 236), tendo sido nomeado vice-cônsul de Portugal. Contudo, o percurso diplomático e burocrático não lhe agradou e em 1896 rescindiu o contrato e resolveu dedicar-se definitivamente à arte, rompendo com a "dinastia de diplomatas que ao longo de um século esteve encarregue de gerir os interesses portugueses junto da corte marroquina" (Nadir, 2013: 376).

2. Hibridação Artística na obra de Jorge Colaço: a Caricatura, a Pintura e a Azulejaria — as camadas que se interpenetram e complementam

No ano de 1896 regressou a Portugal, onde os seus méritos de caricaturista (Figura 3) eram já conhecidos e apreciados, com o intuito de viajar para o Brasil para fazer fortuna. Nessa altura foi convidado a dirigir o Suplemento Humorístico do jornal *O Século*, cargo que desempenhou durante 10 anos (1897 a 1907), tendo desistido de abandonar o país, fixando definitivamente residência em Lisboa. Paralelamente, desenvolveu projectos artísticos de azulejaria no seu *atelier* na Rua das Taipas, nº 55, sito no pátio-vila conhecido por *Villa Martel*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Pintura Sem Título, óleo sobre cartão, c. 1880-85, Jorge Colaço. Inscrição no verso: "A primeira pintura a óleo que o Jorge fez". © MNAz. Fonte: própria.
Figura 2 · Jorge Colaço aos 22 anos em Paris (1890) quando frequentava o *Atelier* de Cormon. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço

Colaborou em vários periódicos como humorista, tais como *Branco e Negro*, *O Dia*, *Illustração Portugueza, A Voz*, *Fradique*. Em sociedade com Severim de Azevedo e Alfredo Lamas, fundou *O Thalassa* em 1913 (Figura 4), tendo saído da publicação em 1915. Nesse mesmo ano teve a honra de ver a exposição das suas obras em Madrid inaugurada pelo Rei e Família Real Espanhola.

As suas atividades satíricas ditaram-lhe fortes críticas aos homens do novo regime, onde não poupava os políticos dos primeiros anos da República, e deram-lhe lugar destacado na área do humorismo português. Em 1901 recebeu a Medalha de 1ª classe na Secção de Caricatura da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) (Grémio, 1901: 52), de que foi fundador e a que presidiu de 1905 a 1910, tendo sido também presidente da Assembleia Geral num período de três anos.

Entretanto, devido à dificuldade em viver apenas da pintura, como muitos jovens pintores da época, Colaço decidiu enveredar pela área decorativa de arquitectura azulejada quando conhece em 1902 o inglês James Reynold Gilman (1838-1921), então sócio e administrador da Fábrica de Sacavém. Recebe a primeira encomenda de painéis em azulejo destinados a decorar a Sala dos Passos Perdidos da Faculdade de Ciências Médicas em Lisboa, após uma exposição na SNBA em 1904, em que recebeu a Medalha de 2ª classe na Secção de Arte Aplicada (Grémio, 1904: 57). Com o aumento de encomendas abre *atelier* próprio na Rua D. Pedro V, nº 30, em Lisboa.

Considerado como um renovador desta arte tipicamente portuguesa, desenvolveu processos e técnicas inovadoras de pintura sobre produção cerâmica, que lhe permitiram alcançar grande êxito comercial. A técnica usada na elaboração dos padrões de azulejos azul-cobalto e branco, sob temáticas figurativas, representações de monumentos e de vistas da vida rural e piscatória, além da iconografia histórica militar, assentou nas qualidades de desenhador, pintor e aguarelista.

As inovações de Colaço baseiam-se numa utilização do azulejo bastante próxima da pintura de cavalete. Os seus projetos começavam por ser desenhos aguarelados que depois transferia para os azulejos, num processo de construção académica do desenho em quadrícula. Pintava-os seguidamente com camadas de tinta aglutinada em verniz e aguarrás, sobre o azulejo vidrado já cozido, conseguindo um trabalho de grande qualidade e transparência. Na Fábrica Cerâmica Lusitânia utilizou a técnica da majólica sobre vidrado opacificado que conferia ao engobe vítreo o aspeto de pintura a aguarela.

Desde as primeiras décadas do século XX que Colaço definiu o seu percurso artístico pela criação de grandes revestimentos de carácter revivalista assumindo um papel determinante na renovação azulejar em Portugal. O seu trabalho

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Jorge Colaço, autocaricatura feita em 1905. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço
Figura 4 · Capa de *O Thalassa*, Nº73, 13 de agosto de 1914, Ilustração de Jorge Colaço. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OThalassa/1914/N73/N73_item1/P1.html
Figura 5 · Jorge Colaço no seu *atelier* da Rua do Arco do Cego, nº88, em Lisboa (1934) junto a um painel que executou para o Brasil. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço

integrou o saudosismo do mundo rural, o imaginário do mundo medieval e a inspiração do passado histórico, refletindo a corrente tradicionalista de índole romântica, em oposição às manifestações modernas da Arte Nova e da Arte Deco que coexistiam paralelamente.

Entre 1922 e 1940 realizou notáveis painéis e revestimentos em azulejos, que se encontram espalhados por todos o país em residências particulares, pavilhões, edifícios e jardins públicos, estações de caminho-de-ferro, e também no estrangeiro.

A sua habilidade de desenhador e ilustrador, aliada a uma sólida cultura histórica e nacionalista, levaram-no à realização de criações na azulejaria artística que lhe proporcionaram o primeiro prémio da SNBA em 1908, e a 1ª Medalha de Honra na Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro, onde concorreu como delegado do Governo português (Pamplona, 2000).

A defesa ideológica do trabalho de Colaço foi ilustrada com imagens que reforçavam a intenção do autor em articular a azulejaria e os elementos cerâmicos com a arquitetura, fazendo referência à "casa portuguesa" da obra de Raul Lino. O artista divulgou os desenhos e as aguarelas na revista *Cerâmica e Edificação* fazendo publicidade às suas capacidades de decorador e também à Fábrica Lusitânia, de que foi sócio até 1940, e onde realizou a maior parte dos painéis, depois de ter trabalhado na Fábrica de Louça de Sacavém até 1923, onde estudou a pintura sobre o vidro cozido "de origem inglesa e considerada moderna" (Soares: 1982). A partir de 1924 estabelece *atelier* independente na Rua do Arco do Cego, em Lisboa (Figura 5).

O artista explica num texto da revista *Cerâmica e Edificação*:

> *[...] porque me decidi pintar como pinto [...] foi por predilecção que só posso atribuir a influências atávicas das terras de moiros onde nasci [...] predilecção adormecida em Paris [...] mas uma vez em Portugal não podia deixar de acordar [...] perante as formosíssimas tradições de uma arte que, embora importada, soube ganhar foros de arte nacional* (Colaço, 1933:7-8).

3. A Pintura Orientalista e a Pintura de História. Os Óleos sobre Tela da Autoria de Jorge Colaço: um Espólio por Descobrir

Apesar do êxito alcançado na obra azulejar, Colaço por vocação e gosto continuou a pintar a óleo sobre tela, tendo sido agraciado com vários prémios nas exposições em que participou. No início da carreira tratou preferencialmente motivos árabes, em que se especializara, por influência atávica do local onde cresceu. Na 7ª Exposição do Grémio Artístico (1897) apresentou as telas *Philosopho arabe*, *España y sus cantares*, *Baptisado árabe* (Figura 6), *D. Sebastião em*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · *Baptisado árabe*, óleo sobre tela, 1897, Jorge Colaço. Fonte: Catálogo Illustrado da 7ª Exposição de Arte promovida pelo Grémio Artístico (1897).
Figura 7 · *Um nómada*, óleo sobre tela, 1901, Jorge Colaço. MNAz. Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/







Figura 8 · *Nos Campos de Arzila*, óleo sobre tela, 1895, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Obra em Reserva. © MML. Fonte: própria.
Figura 9 · *El Rey D. Sebastião em Alkasser Kebir*, óleo sobre tela, 1897, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Empréstimo ao Estado-Maior do Exército. © MML. Fonte: própria.
Figura 10 · *Conquista de Socotorá*, óleo sobre tela, 1903, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Sala Afonso de Albuquerque. © MML. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Alkasser Kebir (esboceto de pintura realizada em 1897 para o Museu de Artilharia), *Tocador de "guembri"* e *Mendigo preto* (Catálogo, 1897: 17). Na 1ª Exposição da SNBA (1901) apresentou as telas *Um Nómada* (Figura 7), *Nero,* e *A uma Esquina* que reverteu a favor da Assistência aos Tuberculosos (Brasil–Portugal, 1901). Em 1903 foi agraciado com a Medalha de 2ª classe na Secção de Pintura a Óleo na 3ª exposição da SNBA (Grémio, 1903: 54). Foi também autor das obras *O Martírio do Infante Santo em Fez*, *Afonso de Albuquerque em Ormuz*, entre outras pinturas de cariz orientalista.

A obra de Colaço situa-se numa corrente nacionalista em que a Pintura de História, traduzia aquilo que se entendia como "carácter da Nação". As narrativas historicistas e os referenciais iconográficos, literários e etnográficos que tratou nos azulejos transferiu-os também para a pintura a óleo, criando uma identidade própria que provem da vivência do artista, que cruza as influências orientalistas com as fontes iconográficas ditadas pela propaganda nacionalista do Estado relacionadas com a temática histórico-militar num contexto patriótico de convocação dos símbolos pátrios, num contexto artístico coevo.

Após o período orientalista, as suas opções estéticas e temáticas reflectem as escolhas da geração de 1870 que trata, por encomenda, a figuração de episódios medievais e dos Descobrimentos, considerados como o período áureo da História de Portugal. A Pintura de História revestia-se, então, de conteúdo eminentemente pedagógico em consonância com as práticas historiográficas que promoviam a exaltação do passado, em que os heróis nacionais encarnando o ideal de independência, eram celebrados num forçado revivalismo da glória nacional.

No ano de 1895 pintou *Nos Campos de Arzila* (Figura 8), extraordinária carga de cavalaria muçulmana, por encomenda do antigo Museu de Artilharia, denominado Museu Militar desde 1926, instituição que possui outras duas obras do artista, *El Rey D. Sebastião em Alkasser Kebir* de 1897 (Figura 9), esta adquirida posteriormente para integrar a sua colecção de pintura, e *Conquista da Ilha de Socotorá* datada de 1905 (Figura 10) (França, 1996), também encomendada pelo Museu, em altura das campanhas de decoração cenográfica do edifício, com o intuito de contextualizar as colecções de artilharia entretanto musealizadas e com a ideia subjacente de enobrecer ideologicamente o edifício. Este facto revela o seu reconhecimento e a sua integração no meio artístico lisboeta de finais de Oitocentos e início de Novecentos, a par de outros artistas já consagrados.

As suas pinturas de História realizadas para o Museu de Artilharia são caracterizadas como sendo eminentemente patrióticas, numa linha convergente com esforços ideológicos de glorificação da identidade portuguesa, ligada à epopeia dos Descobrimentos, através da narrativa de episódios da História e

da Literatura nacionais, e de políticas agregadoras do Império Colonial, que o Museu pretendia evocar, traduzindo as tendências artísticas modernistas em Portugal e no estrangeiro.

Em concordância com este carácter revivalista, Colaço defende convictamente o Nacionalismo, através de narrativas históricas imagéticas, conforme se verifica na carta enviada para o matutino monárquico e católico *A Voz* em 1935 (apud Fortes, 2012: 72-73):

> *[...] Na convicção que sempre tenho manifestado de que a defesa moral da integridade dum povo é constituída não só pela pureza da sua língua como pela conservação, embora renovada, da sua fisionomia que a história e as tradições lhe criaram com características próprias, esse movimento de patriótica reacção que eu desejaria ver incutido no espírito dos nossos artistas novos, para que as suas expressões artísticas colectivas, quer em exposições de artes plásticas, quer nos aspectos da moderna arquitectura portuguesa, tivessem um cunho nacional, que em geral elas não têm. [...] A Academia de Belas-Artes e a Sociedade Nacional de Belas-Artes conquanto separada pela diferença da sua missão, no nosso meio artístico, já o deviam ter feito numa sincera e necessária colaboração, unidas neste caso do mesmo espírito O Nacionalismo* (Colaço, 1935).

Reflexões Finais

Jorge Rey Colaço alcançou destaque no panorama nacional e internacional como restaurador da pintura decorativa azulejar, com uma técnica de pintura inovadora à época, ao encarar a matéria cerâmica como suporte bidimensional de pintura, retirando-lhe o carácter matérico e escultórico da faiança, conseguindo obter efeitos aguarelados e resultados semelhantes aos da pintura a óleo. Ficou exemplarmente representado em espaços e instituições públicas e privadas, ao corresponder a uma sociedade burguesa e conservadora fruto dos círculos sociais onde se movimentava, deixando um legado superior a mil painéis azulejares.

Apesar de amplamente reconhecido o seu talento como azulejista, ainda é relativamente desconhecido o seu legado artístico matricial, nomeadamente as suas obras de pintura a óleo sobre tela de grande valor estilístico e iconográfico, que criou como espaço de afirmação própria, tendo desenvolvido uma figuração que reflecte os valores históricos e identitários do País, no contexto de ressurgimento a nível europeu de uma consciência histórica no século XX, promotora de uma exaltação nacionalista, colonialista e patriótica das Nações. Os patrimónios azulejar e pictórico de Colaço, abordados sob uma transculturalidade muito particular, acompanham e correspondem à instrumentalização com intuitos políticos da historiografia de final de Oitocentos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Borges, António V. F. (1968*). Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de Jorge Colaço no Palácio Galveias*, de 25 de Junho a 9 de Julho de 1968. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Brasil – Portugal (1901). *Exposição de Bellas-Artes*. Periódico, Nº 58, 16 de Junho de 1901. Disponível em: http://tribop.pt/Imprensa/1901-1910/1901-06-16%20-%20Brasil%20Portugal%20N58%20-ARG.pdf (consult. 05/01/2020)

Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de Jorge Colaço. Palácio Galveias (1968). 25 de Junho a 9 de Julho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Catálogo Illustrado da 7ª Exposição de Arte promovida pelo Grémio Artístico (1897). Lisboa: Typ. Da Companhia Nacional Editora. Disponível em: https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/983 (consult. 05/01/2020)

Cerâmica e Edificação: Revista Mensal Portuguêsa Industrial, Económica e Artística, nº 1, 1933 (dir. Júlio Martins, red. Thomaz Ribeiro Colaço, ed. Armando Cotrim Garcez). Lisboa.

Colaço, Jorge (1933). "A Arte da Decoração em Azulejo. Porque me Decidi Pintar como Pinto", *in Cerâmica e Edificação*, Revista Mensal Portuguêsa Industrial, Economica e Artistica. Dir. Júlio Martins; Ed. Armando Cotrim Garcez, Ano I, n.º1. Lisboa.

Faria, Alberto C. R. (2009). *A colecção de desenho antigo da Faculdade de Belas Artes de Lisboa - 1830-1935. Tradição, formação e gosto*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Forjaz, Jorge (2004). *Os Colaço, Uma Família Portuguesa em Tânger*. Lisboa: Guarda-Mor.

Fortes, José N. (2012).O Primitivismo da Pintura Portuguesa (1905-1940). Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade Lusíada de Lisboa.

França, José-Augusto (1996*). Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Grémio Artístico - Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Prémios Conferidos (1891-1918)*. Disponível em: http://tribop.pt/EXPO/1918-12-05%20-%204%C2%AA%20Expo%20ADM%20-%20SNBA-39-70-.pdf (consult. 05/01/2020)

Nadir, Mohammed (2013). *As Relações Diplomáticas entre Portugal e Marrocos. Do Tratado de Paz (1774) ao Protectorado (1912*). Tese de Doutoramento em Letras, área de História, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Pamplona, Fernando (2000). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Barcelos: Civilização. Vol. I, pp.109-110.

Pereira, Paulo (dir.) (1995). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Soares, Mário O. (1982). "Jorge Colaço, Pintor de Azulejos*". Mundo da Arte*. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. Epartur.

Del orden al caos. Espacios al margen en la obra de Toña Gómez

From chaos to order. Spaces on the sidelines in Toña Gómez's work

MARÍA MAR GARRIDO ROMÁN*

Artigo submetido a 31 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista Visual, profesora universitaria.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR); Facultad de Bellas Artes (FBUGR); Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Espanha. E-mail: margr@ugr.es

Resumen: Este artículo analiza la investigación plástica de Toña Gómez, diferenciando dos objetivos en la conexión que por medio de la pintura, la artista establece entre vida y Naturaleza. Por un lado, mostrar el orden y el caos como parte integradora y referente donde situar sus series pictóricas y, por otro, aludir al concepto de lugar -entendido como espacio donde poder habitar y ser -. Sus piezas parten del caos para llegar al orden, reivindicando la observación del medio como proceso de conocimiento y aprendizaje.

Palabras clave: Toña Gómez / caos / orden / Naturaleza / márgenes / lugar.

Abstract: *This article analyzes the plastic research of Toña Gómez, whose approach to nature pursues a double intention. On the one hand, to show order and chaos as an integrating part and reference where to place her pictorial series and, on the other, to refer to the concept of place - understood as the space where to live and be -. Her images start from chaos to reach order, claiming the approach to nature and its observation as a process of inner knowledge and life learning.*

Keywords: *Toña Gómez / chaos / order / Nature / sidelines / place.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Aunque este escrito se centra en la producción artística que Toña Gómez (Málaga, 1954) ha realizado en las dos últimas décadas, trazaremos un breve recorrido por su trayectoria para facilitar la comprensión de su trabajo. Comenzó su formación artística en la Escuela de Arte de Almería a principios de los años setenta, especializándose en pintura y escultura. Entre 1973 y 1983 reside en Barcelona, donde experimenta con el grabado y la serigrafía, técnicas que tendrán una significativa influencia posterior en su obra. A lo largo de estos diez años, alterna sus exposiciones entre Barcelona y Almería, destacando las dos primeras muestras individuales, ambas realizadas en 1977. Una de ellas en la Galería Taller de Picasso de Barcelona y la otra, en la Sala de Exposiciones del Banco del Bilbao de Almería.

En los años 80 comienza a incorporar a su obra fibras vegetales, textiles, barro, ramas, hojarasca... materiales con los que arrastra el pigmento y utiliza como pincel para dejar huella en el soporte. Es un periodo donde encuentra verdades e imágenes para reconstruir el entramado introspectivo capaz de conectar vida y Naturaleza, dos conceptos que emanan de su producción artística. Así, cuando en 1983 regresa a Almería, la utilización tanto de estos elementos naturales como de los recursos pictóricos de la zona, se transformarán en una reflexión sobre sus propias raíces. Ya en la década de los 90, profundiza sobre la relación entre el espacio natural y esas complejas estructuras de convivencia que son las ciudades.

La investigación plástica de Toña Gómez, ha pasado por procesos cíclicos de adaptación y cambio, siendo a partir del año 2003, cuando los vínculos entre Naturaleza, observación y vivencias se hagan más evidentes.

Toña Gómez trabaja desde el caos al orden y reivindica, cuando escucha a cada brizna de hierba susurrar que estamos vivos, el contacto con la Naturaleza como medio de aprendizaje.

1. Pensar la mirada

De la obra de Toña Gómez emana una profunda comprensión de procedimientos y materiales que avalan la novedad y sabiduría de sus concepciones pictóricas. Su formación incluye tanto el conocimiento de la pintura de los grandes maestros como la de sus coetáneos. En cuanto a los primeros, podríamos hacer referencia a la utilización del *sfumato* de Leonardo da Vinci para crear profundidad (Figura 1) (Figura 2).

A la Escuela Holandesa – con Rembrandt y los claroscuros conseguidos al densificar las sombras. O a la Escuela Flamenca -destacando la innovación del

planteamiento de Rubens en *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Caledonia* (h. 1635), donde la escena mitológica cede protagonismo al bosque y a los juegos de luces y colores bajo la influencia de Tiziano -. Y también, a la interpretación del paisaje compuesto por las masas oscuras de los árboles entonados con betún de Judea por Watteau o la trascendencia de los paisajes cercanos a la abstracción de Turner.

Recordemos que no fue hasta el siglo XVII, cuando el contexto social y cultural de los países del norte de Europa, propició que la pintura, además del retrato y los temas heroicos, incluyera asuntos cotidianos. Se incorporan argumentos deliberadamente sencillos pero igualmente aptos para ser representados. Entre ellos estaba el paisaje, que pasó a convertirse en un género pictórico independiente, donde el tema se relega a un segundo plano y se convierte en pretexto para reproducir elementos de la Naturaleza. Esto mismo sucedería con la fotografía en las primeras décadas del siglo XX, pudiendo extrapolar la experiencia a la temática de la obra de Toña Gómez. S. Sontag explica como la fotografía modificó radicalmente la noción de belleza, cuando en 1915 E. Steichen fotografió una botella de leche en la escalera de incendios de una casa de vecindad (Sontag, 1981:38). Por su parte, Walt Whitman, el poeta americano que descubrió los espacios de libertad del corazón humano, habla así de la belleza del mundo: "Creo que una hoja de hierba no es menos que el camino recorrido por las estrellas" (Wittman, 1972:48).

Son propuestas coincidentes con la sensibilidad de la filosofía oriental que concibe el universo como una totalidad en constante mutación, donde todos sus elementos y fenómenos están relacionados.

Desde la fotografía, una referencia que establece analogías contemporáneas con el discurso de Toña Gómez es Axel Hütte (Essen, 1951), cuya obra se enmarca dentro de una tradición de fotógrafos alemanes herederos de la estética conceptual y las enseñanzas de Bernd y Hilla Becher, la Escuela de Dusseldorf (Figura 3).

Sus paisajes fotográficos prescinden de la figura humana, intentando atrapar lo intangible de la Naturaleza. Lo que no se ve, es tan importante como lo que se muestra, pudiendo ligar esta tensión entre lo escondido y lo mostrado con la desposesión del Romanticismo, cuando desaparecen las figuras y los horizontes se abren hacia lo absoluto. El silencio interior (indispensable para la creatividad y la construcción del *yo*), está presente tanto en los paisajes de Hütte como en los de Gómez, incitando al espectador a adentrarse en el misterio de sus enigmáticas obras, con claras referencias al Romanticismo (Figura 4).

En nuestra opinión, la obra de Toña Gómez asienta sus raíces en el Romanti-

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Toña Gómez, *Encuentro*, serie orden y caos, 2018. Técnica mixta sobre PVC, 70 x 90 cm. Fuente: propia
Figura 2 · Toña Gómez, *Materia durmiente*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Políptico. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/materia-durmiente_210x210cm

cismo, revolución artística e ideológica de los siglos XVIII y XIX y herramienta para explorar la condición humana. Clave esencial de ruptura y modernidad que abrió las puertas a los posteriores movimientos de vanguardia que aún hoy nos es familiar. En este sentido, vinculamos la intensidad de su trabajo con la opinión de Rafael Argullol sobre la representación de la Naturaleza en la pintura romántica:

> *La Naturaleza, tal como la ven o, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos, no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, un espacio omnicomprensivo, profundo, esencial, con valor cósmico mas, asimismo, con valor civilizatorio* (Argullol, 1987: 11). (Figura 5).

Los cuadros de Toña Gómez encarnan el aspecto emocional de la Naturaleza, trascienden los escenarios físicos para transformarse, a través del arte y la cultura, en "lugares" ocupados por el asombro y la fascinación. Precisamente convertir aquello que pasa inadvertido ante la mirada en "lugar" es, - en contraposición a los "no lugares" y los espacios del anonimato sobre los que teorizara Marc Augé-, uno de los objetivos de la autora. Si Augé identifica el "no lugar" con los espacios de tránsito de la ciudad contemporánea (Augé, 2008:122), Gómez reivindica como realidad generadora del concepto de "lugar" la proximidad del paisaje de las zonas de transición entre lo rural y lo urbano, donde se hacen visibles las tensiones generadas en los procesos de transformación del territorio. (Figura 6) (Figura 7).

Las obras de Toña Gómez son constructos mentales aprehendidos desde la contemplación, elaborados y transformados a partir de su percepción y sensibilidad. Se trata por tanto de hechos culturales que a través del arte, reflejan una manera de entender el mundo y una posición ante aquello que nos rodea. En una entrevista realizada por TqPlusArt con motivo de la Bienal Miradas de Mujeres (BMM 2016), la autora subraya esta posibilidad transformadora del arte y de la cultura:

> *El arte forma parte inseparable de la cultura a la que pertenece, en ella no solo queda reflejada nuestra forma de ser, sino también nuestra compresión sobre todo aquello que nos rodea. Nos define como colectivo social, al igual que nos condiciona e influye como individuos aisladamente.*
> *Arte y cultura son un medio de transformación, de posicionamiento, de evolución; de ahí su importancia en la elección y compromiso que adoptamos todos los que trabajamos en ella* (Gómez 2016).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





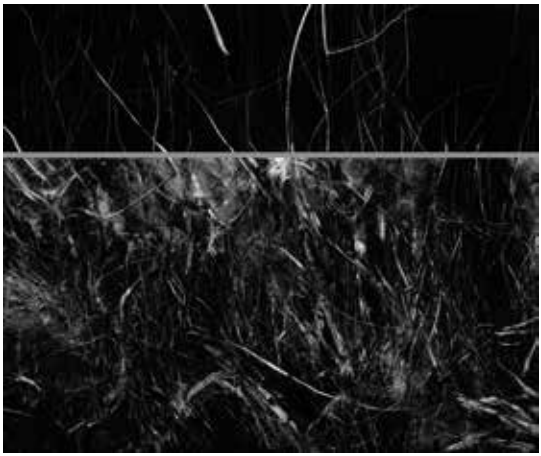


Figura 3 · Toña Gómez, *Ciclos. Memoria del lugar*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/ciclos_memoria-del-lugar_202x150cm
Figura 4 · Toña Gómez, *Broza*, 2013. Técnica mixta sobre PVC, 30 x 40 cm. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/broza_30x40cm
Figura 5 · Toña Gómez, *Cuando la nada oculta al todo* (fragmento), 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/la-nada-oculta-el-todo_280x150cm

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · Toña Gómez, *Acierto*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/acierto_70x140cm
Figura 7 · Toña Gómez, *Anidar*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/anidar_70x140cm

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · Toña Gómez, P*aisaje próximo*, 2018. Técnica mixta sobre lienzo. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/paisaje-proximo_146x89cm
Figura 9 · Toña Gómez, *Arrastre*, 2017. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/arrastre_100x70cm

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Javier Maderuelo nos recuerda la delimitación cultural del concepto de paisaje respecto a la Naturaleza: "el término paisaje se elabora a partir de aquello que se ve al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva país-aje que, en un principio, significaba lo que se ve en un país" (Maderuelo, 210:575).

La definición lleva implícita la existencia de un observador y de un objeto observado, de una visión subjetiva y diferente en cada cultura. Así, frente al escenario limitado del paisaje, como elaboración intelectual y fragmento abarcable desde la mirada, la artista reflexiona sobre el rechazo que produce lo ilimitado, lo desconocido, aquello que no entendemos, trasladando ese malestar a nuestra propia percepción del paisaje (Figura 8).

Para Toña Gómez la complejidad de la Naturaleza no puede ser sometida a control y para intentar dominarla se simplifica y cataloga, extrayendo sólo lo que consideramos útil o bello, ignorando todo cuanto queda fuera de esa delimitación y designamos peyorativamente: malas hierbas, rastrojos...

La autora revierte este límite al centrar su atención en los márgenes, espacios fuera de campo aparentemente caóticos que su conocimiento y sensibilidad conseguirán ordenar. No trabaja desde el natural ni con referentes fotográficos, sino desde la impronta que deja en ella adentrarse en el paisaje, observarlo, retenerlo, hacerlo suyo. Posteriormente recupera en el estudio las emociones vividas, transformando el supuesto caos de las formas orgánicas, en el orden de sus espléndidas piezas.

1.1 Del caos al orden

En sentido epistemológico, el cosmos implica orden y está ligado al logos (teoría, explicación) y el caos, hace referencia a lo impredecible, vinculándose con las nociones de azar e incertidumbre. Platón, para explicar la formación del universo distingue dos mundos: el celeste, asociado con el cosmos -inmutable, perfecto y eterno-, y el terrestre -cambiante, imperfecto y transitorio-, regido por la diversidad de los cuatro elementos (agua, aire, fuego, tierra) y relacionado con el caos (citado en Natali & Maso, 2003: 65-84). Según Deleuze, el caos se revela en las tres grandes formas del pensamiento -las caoideas-, conformadas por el arte la filosofía y las ciencias (Deleuze, 1993: 209).

Pensamos que todo proceso de creación artística intenta establecer orden dentro del caos. Pues si bien el referente es la realidad caótica y fragmentada, el resultado será una obra que en su finalidad, *telos*, constituya un orden visual y discursivo.

Toña Gómez ordena el caos al elegir y situar cada elemento, técnica y material utilizado, estructurando su mirada y organizando su poética para estimular

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

la experiencia del espectador. Reorganiza el espacio y reconstruye la realidad a partir de los siguientes planos: conceptual, simbólico y procesual.

En el plano conceptual, la eliminación del color como recurso formal, permiten a la autora encontrar el orden subyacente de una realidad aleatoria. Los matices de la escala de grises, proporcionan depuración compositiva y dimensión atemporal a su trabajo; en este sentido afirma:

> *Solemos decir que la naturaleza nos invita a pensar libremente, cuando en realidad ni ella es libre ni nos hace libres; simplemente nos invita a liberar nuestra dimensión universal y participar de lo inabarcable. ... Tal vez esa dimensión inabarcable, cercana al silencio esencial, se explique mejor en blanco y negro* (Gómez 2019).

En cuanto al plano simbólico, haremos referencia a las herramientas utilizadas, pues para no someterse a rigidez de la huella que dejan los pinceles, Toña Gómez construye sus propios utensilios. Tallos, hojas, raíces atadas a ramas ... esponjas, trapos, hojarasca, maleza, esos elementos que habitualmente despreciamos, son precisamente los que utiliza para arrastrar el pigmento y aplicar las veladuras que componen su obra. De la impronta realista que dejan estos materiales, nace un mundo onírico irrealmente real, inquietantemente verosímil (Figura 9).

Procesualmente utiliza pigmentos orgánicos -casi siempre obtenidos a partir del carbón de parra- y técnica al agua. El soporte (lienzo, laminados de PVC o melanina), actúa como una pizarra donde se superponen, sin fijar, las oscuras manchas pictóricas que compondrán la imagen. Dependiendo de sus características y preparación, se obtendrán diferentes densidades de negro o se podrá rescatar la luz del blanco del fondo para crear volumen. Son capas vivas, vulnerables ante cualquier roce, cuyo barrido proporciona los ritmos visuales que sólo se fijarán con barniz al agua cuando el orden final esté definido.

Conclusiones

Toña Gómez construye su mirada extemporánea dialogando con la tradición y el presente, sitúa su trabajo al margen de una localización concreta y nos acerca a la comprensión atemporal del hecho pictórico. Su proceso creativo parte de lo indeterminado e impredecible para llegar al orden, establecer el equilibrio y estructurar el caos. Desde aspectos formales, su lenguaje visual aparentemente fotográfico, incide en las emociones y sensibilidad del espectador.

Detrás de cada una de sus imágenes hay una toma de decisiones, una certera aplicación de procedimientos y materiales que dan como resultado ese orden imaginario que propone las obra, el texto artístico entendido como naturaleza única y singular.

Referencias

Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Bruguera.

Augé, M. (2008). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (10ª reimp.). Barcelona: Gedisa.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Anagrama

Gómez, T. (2016) Entrevista realizada por TqPlusArt a Toña Gómez. ARS VISITILIS III en MECA (2019). Recuperado 28 de diciembre 2019, de https://www.centromeca.com/exposiciones/2016-ars-visibilis-iii/entrevista-to%C3%B1a-g%C3%B3mez/

Gómez, T. (2019). *La Ventana del Arte — Galeria Movart - Exposición Toña Gómez, Lo que tiene lugar*. Recuperado el 17 de diciembre de 2019, de https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-movart/madrid/madrid/tona-gomez/45582

Maderuelo, J. (2010) "El paisaje urbano." *Estudios Geográficos*. ISSN: 0014-1496 eISSN: 1988-8546. Vol. LXXI, 269: 575-600

Natali, C., & Maso, S. (2003). *Plato physicus : Cosmologia e antropologia nel Timeo.* Amsterdam: A.M. Hakkert.

Sontag, S., & Gardini, C. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Whitman, W., Nolasco Juárez, G., Borges, J., & Berni, A. (1972). *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Fragmentos de uma paisagem selecionada: a desterritorialização do jardim na obra de Gabriela Albergaria

Fragments of a selected landscape: the deterritorialization of the garden in Gabriela Albergaria's work

MARIA REGINA MARTINS RAMOS* & IVAN MIGUEL SALGADO POSTIGA**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: maregira@hotmail.com

**Portugal, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: ivanpostiga88fbaup@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa refletir acerca do modo como o jardim, enquanto território de ação e de representação, desempenha hoje um papel preponderante no campo do pensamento e da prática artística atual. Para tal, recorremos à série "Araucária Angustifólia" (2008) da artista portuguesa Gabriela Albergaria, de modo a demonstrarmos como este pode ser utilizado como um instrumento operativo e poético, a partir do qual na obra tudo se deforma, transforma e reconfigura em novos contextos, figuras e significações que, sob a forma de paisagens intangíveis e imaginadas, reivindicam novas "territorialidades.
Palavras chave: Paisagem / Jardim / Arte / Desterritorialização / Reterritorialização.

Abstract: *This article aims to reflect on how the garden, as a territory of action and representation, plays a major role in the field of thought and current artistic practice. For this, we analyze the series "Araucária Angustifólia" (2008) by the portuguese artist Gabriela Albergaria, in order to demonstrate how it can be used as an operative and poetic instrument, where in the work everything deforms, transforms and reconfigures in new contexts, figures and meanings that, in the form of intangible and imagined landscapes, claim new "territorialities".*
Keywords: *Landscape / Garden / Art / Desterritorialization / Reterritorialization.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Ao longo da história da arte ocidental os artistas realizaram infindas representações de jardins que, apesar das inúmeras e extensas transformações no que diz respeito aos conceitos simbólicos, aos contextos temáticos e às formas estilísticas ocorridas de uma era para a outra, bem como de região para região, permaneceram de forma constante e apelativa no seio das sociedades, geralmente, refletindo atitudes e preocupações culturais, assentes no relacionamento do homem com o mundo natural (Clayton, 1990: 11-12).

Com efeito, enquanto tema, género e modelo, o jardim atravessou, efetivamente, um forte processo periódico de transformação e de renovação, que marcou vigorosamente toda a tradição pictórica e artística ocidental, desde a Antiguidade Clássica até aos dias de hoje. Todavia, e ainda que nos diferentes períodos da história, a representação artística do jardim tenha sido vítima de intensas transformações, factual é que o jardim continua a prevalecer nas artes visuais atuais, como um símbolo preponderante e heterogéneo, onde o homem, mediante a ocupação, o confronto e a interpretação do território, visa impor a sua marca ao espaço e à natureza. Perante este panorama, podemos afirmar que ainda existe por parte de muitos artistas uma clara tentativa de verificação e recuperação de alguns dos vestígios de apreciação da natureza cultivados outrora, revelando-se, assim, a relação da arte contemporânea com o passado, e a ideia de que a paisagem continua a nortear e a atravessar todos esses modelos, recuperando para a arte atual, categorias como o "sublime", o "pitoresco" e o "maravilhoso" (Castro, 2010: 188-189).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De facto, no contexto da Arte Atual, muitas são as propostas artísticas que continuam a debruçar-se em torno de questões ligadas à exploração dos conceitos de natureza, paisagem e jardim, tendo em conta que os artistas continuam a encontrar nestes uma rica e consistente fonte de inspiração, capaz de espelhar o seu envolvimento afetivo, cinestésico e multissensorial com o mundo natural. Nesta linha de pensamento, procuraremos, de seguida, através da confluência de relacionamentos possíveis e de abordagens, métodos e práticas multidisciplinares, refletir acerca do modo como o jardim, enquanto território de ação e de representação, se apresenta hoje como um palco de constantes torções, desvios e dilatações, que aparecem na obra como registo documental/ficcional da experiência do artista com o jardim, convergindo para novas "territorialidades". Neste sentido, e a partir da série "Araucária Angustifólia" da artista portuguesa Gabriela Albergaria, juntamente com conceitos como "desterritorialização" e "reterritorialização" (1972) dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, tentaremos demonstrar a forma como a obra pode assumir esse duplo papel desterritorializante e reterritorializante, deslocando o espaço do jardim do seu contexto original para um outro, onde as suas características se deformam, transformam e reconfiguram em novas paisagens "intangíveis" e "imaginadas".

1. Um outro olhar sobre o jardim

Um exemplo notável de novos caminhos em questões da natureza, é a artista portuguesa Gabriela Albergaria que, nos últimos anos, tem vindo a desenvolver uma linha de intervenção artística em torno de questões ligadas à exploração dos conceitos de natureza, paisagem e jardim (Synek, 2006: 2). Contudo, a sua pesquisa conceptual, mais do que incidir num mero envolvimento contemplativo com o mundo natural no seu estado mais "selvagem", tem-se concentrado, sobretudo, na natureza enquanto cultura trabalhada e intervencionada pelo homem, em articulação com a vida no espaço urbano (Macedo, 2014). Por outras palavras, tem-se centrado numa natureza sujeita a sucessivos processos de humanização e que se apresenta como incapaz de sobreviver num mundo onde a proliferação de espectros e simulacros de ambientes naturais supera a própria realidade (Martins, 2008). Daí, para Gabriela, o jardim surgir como o mecanismo privilegiado para pensar a organização do mundo, no sentido em que, de acordo com a artista, "se o jardim é o lugar onde a natureza se humaniza, o jardim é também o lugar onde o homem se naturaliza" (Albergaria cit. Synek, 2006: 2).

De facto, ao enveredar por uma natureza manipulada, plantada, transportada, falada, catalogada, hierarquizada, estudada, sentida e lembrada, a artista assume o jardim como uma ferramenta, simultaneamente, narrativa, estética,

antropológica e mnemónica, capaz de convocar no espectador a redescoberta do lugar, através de referências às memórias coletivas que por eles perpassam (Sardo, 2010). É neste sentido, que Gabriela percorre o jardim, em busca de uma experiência fenomenológica mediada por um processo físico e sensorial do corpo com o lugar, que regista não só na memória, como também, através de fotografias ou de anotações sobre papel que, posteriormente, transporta para o espaço do atelier, convertendo as suas experimentações em novas propostas artísticas que, apesar de baseadas em jardins existentes, abrem espaço de total liberdade à fantasia e à imaginação (Macedo, 2014).

Com efeito, a artista parte de processos de organização preestabelecidos que têm em consideração o espaço envolvente para reproduzir um conjunto de ações de mediação entre os elementos naturais e a tecnologia, enquanto aplicação do conhecimento (Martins, 2008). Para tal, inicia a sua relação com o espaço "domesticado" do jardim a partir da fotografia digital, visto considerá-la, por um lado, uma espécie de prolongamento da pintura e, por outro lado, um processo fácil de controlar, possível de visualizar no seu imediato, e de apagar e tornar a fazer caso o resultado ainda não seja o desejado (Id., Ibid.). Contudo, o seu trabalho não se cinge unicamente à exploração plástica isolada desta técnica, já que a artista também recorre a outros meios de expressão, como o desenho, a instalação e, até mesmo, a performance, para intervir ativamente consoante os contextos, com propostas cheias de mensagens de teor social, político, histórico e cultural (Synek, 2006: 2 & 5).

Um dos trabalhos de Gabriela que exemplifica, de um modo bastante claro, as múltiplas conexões que a artista procura estabelecer entre a perceção da natureza em "estado bruto" ou "construída", e a sua viabilidade de representação numa visão contemporânea (Id., Ibid.:12) é, por exemplo, a série "Araucária Angustifólia" (2008), exposta em 2008 na Galeria Vermelho, em São Paulo, no Brasil, realizada a fotografia e a lápis sobre papel, numa verdadeira mistura entre realidade e ficção (Figura 1).

De facto, a artista utiliza, propositadamente, uma dupla linguagem plástica – a fotografia e o desenho -, para provocar uma tensão entre o real e o ficcional, transportando a peça para uma outra dimensão que não a do mero retrato, onde o jardim apresenta-se como o lugar ideal, onde realidade e fantasia se encontram (Macedo, 2014). Se por um lado, numa primeira impressão, é possível reconhecermos nesta série um lugar aparentemente real, captado pela fotografia, por outro lado, esse reconhecimento, através do desenho, é transportado de imediato e, em simultâneo, para o palco da imaginação, subsistindo dele uma "paisagem imaginada", indissociável das memórias e sensações dos lugares

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Gabriela Albergaria, Exposição "Araucária Angustifólia" (2008), Galeria Vermelho, São Paulo. Acedido a dezembro 28, 2019, em http://www.saparcontemporary.com/gabriela-albergaria

Figura 2 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #700" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em http://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-lia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

experienciados pela artista. Por outras palavras, o desenho é utilizado por Gabriela, para falsear perspetivas e manipular as imagens que, misturadas com as fotografias reais do local, criam novos cenários inventados que se fundem numa espécie de colagem (Id., Ibid.) (Figura 2). Isto porque, e de acordo com a artista, se a fotografia agarra uma coisa real o desenho permite-lhe divagar para esse lado mais derivativo da criação (Id., Ibid.).

No geral, podemos então depreender que, através da utilização híbrida de desenhos e fotografias como duas instâncias niveladas de representação, Gabriela introduz um campo de ficcionalidade que afirma percursos e propõe deambulações, já que mais do que serem um registo exato da realidade, procuram representar uma encarnação exemplar da natureza, tal como ela é experienciada (Gisbourne, 2005). Daí, a artista fundir nestes desenhos o elemento observado, captado através da fotografia, com aquilo que sente e ao qual reage, nomeadamente, o elemento subjetivo e psicológico, traduzido através do desenho (Id. Ibid.), que nos remetem para uma nova plasticidade, assente em imagens manipuladas que adquirem uma segunda vida baseada nos subprodutos da memória.

2. Deambulações entre múltiplos territórios

Numa leitura mais geral de análise e de reflexão à obra de Gabriela Albergaria, podemos depreender, num primeiro momento que, através da utilização de diversos espaços discursivos, nomeadamente, o desenho e a fotografia, a artista procurou traduzir as suas vivências sensoriais e afetivas com a natureza, num diálogo em que as experiências com o lugar foram transpostas para o plano da imagem, criando verdadeiras paisagens construídas e imaginadas.

Com efeito, e ainda que de uma forma muito particular, estes registos demonstrem a existência de um grau de interferência entre a experiência real com o lugar e a sua deslocação para o plano da prática e do pensamento artísticos, estes serão sempre vistos como um ato de mediação, em que os horizontes definidos entre aquilo que é realidade e aquilo que é ficção aparecem esbatidos. É precisamente a partir deste ato experiencial e, ao mesmo tempo, simulado, que Gabriela seleciona fragmentos do espaço natural, construindo, através de processos de transformação e desconstrução, novas paisagens que, embora aparentemente reconhecíveis e com ressonâncias do referente real, são descontextualizadas do seu sentido original, proporcionando novas leituras e significados.

Perante este facto, torna-se quase inevitável deduzirmos que estas propostas artísticas possuem uma intenção implícita de "desterritorializar" (Deleuze & Guattari, 1972) o mundo natural, intenção essa que é trazida pela artista para

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #693" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em http://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-lia

Figura 4 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #711" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em http://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-lia

o plano da imagem, mediante uma descaracterização formal do espaço e da sua descontextualização, existindo, contudo, uma familiaridade, mais ou menos direta, com a noção convencional de paisagem. Ora, esta intenção de criar um "outro" espaço a partir de um já existente é visível, sobretudo, na mistura de linguagens plásticas, nomeadamente, a fotografia enquanto ferramenta capaz de captar o real e o desenho como ferramenta que o falseia e o manipula (Figura 3).

Aqui, o resultado apresenta-se ao espectador, como uma espécie de "colagem", onde realidade e ficção se fundem num mesmo espaço adulterado e, por conseguinte, intáctil. Isto porque, a artista não recorre à fotografia para preencher as partes que são ocupadas pelo desenho, mas antes, este surge como um prolongamento intuitivo dos vestígios ainda restantes da fotografia e da experiência mais imediata com o jardim, onde a paisagem é reorganizada num "outro" espaço imaginado, em que a ordem das relações entre as formas acaba por ser descaracterizada e distorcida, dando origem a uma reencenação do lugar (Figura 4).

Face ao ato de "desterritorializar" identificado na obra de Albergaria poderíamos concluir que estamos perante aquilo que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari identificaram na sua obra "O Anti-Édipo" (1972), isto é, de que "não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte" (Deleuze cit. Haesbaert & Bruce, 2002: 7). Ora, esta ação de deslocamento e de recolocação noutro espaço, contexto ou lugar é evidenciada na obra de Albergaria, através da trasladação da experiência sensorial com o espaço natural para o contexto cultural da prática e pensamento artísticos. Neste sentido, podemos concluir que os diferentes dispositivos técnicos utilizados pela artista, para além de direcionarem o espectador, por um lado, para questões relacionadas com a perceção e a interpretação especulativa ou conceptual do tema da paisagem, por outro lado, também comportam uma dupla posição da artista sobre a natureza, nomeadamente, a de quem contempla e a de quem atua, que acabam por se refletir nas diferentes expressões do seu trabalho, mediante a materialização e a reencenação, através dos diferentes meios, da sua experiência com o lugar.

Contudo, não poderíamos aqui deixar de ressalvar que estes conceitos de "território", "desterritorialização" e "reterritorialização" não são aqui tomados como a totalidade de um pensamento, mas são antes empregues para cartografar um modo de atuação, composto por processos fragmentados. Assim, não tem haver com o ato de deixar ou adquirir territórios geográficos, mas antes com o modo como a artista, perante esse movimento de deslocamento, é capaz de se reposicionar e produzir caminhos próprios e condições para colocar em

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

ação projetos e desejos, a partir da invenção de novos espaços que provocam, seduzem, chamam a olhar mais de perto e convidam à experiência.

Conclusão

Em suma, podemos depreender que é através das suas produções que Gabriela encontra uma multiplicidade de formas de se deslocar não só fisicamente no lugar, já que este deslocamento, mais do que mudar de lugar, é feito através da experiência que permite criar, inventar e delirar novos caminhos, pelos quais é potencialmente afetada e transformada, e que só existem na experiência individual de cada um. A verdade é que nos oferece paisagens verdadeiramente fugidias, disjuntivas e maleáveis, resultantes dos mundos imaginados e construídos pelas suas experiências individuais. Nestas paisagens, a nosso ver, estes processos de "desterritorialização" e "reterritorialização" surgem como processos de abertura ao novo e ao desconhecido, proporcionando novas vinculações que permitem conquistar e adquirir novas "territorialidades".

Referências

Castro, Laura (2010). *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Problemática e Práticas*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Clayton, Virginia Tuttle (1990). *Gardens on paper: prints an drawings, 1200 – 1900*. Washington: National Gallery of Art / University of Pennsylvania Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1972). L'Anti-OEdipe: Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit.

Gisbourne, Mark. (2005). *As coisas como elas são (Natureza e Reparação na obra de Gabriela Albergaria)*. Acedido a dezembro 21, 2019, em https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos

Haesbaert, Rogério & Bruce, Glauco (2002). A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, v. 4, nº 7, pp. 7-22. Acedido a dezembro 21, 2019, em http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419/8619

Macedo, Pedro (Realizador). (2014). *Entre Imagens: Gabriela Albergaria* [Documentário]. Lisboa: RTP2.

Martins, Ivo (2008). *Gabriela Albergaria*. Acedido a dezembro 21, 2019, em https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos

Sardo, Delfim (2010). *Térmico*. Acedido a dezembro 21, 2019, em https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos

Synek, Manuela (2006, junho 28). Reflexões sobre o tema da Paisagem na Arte. Novos caminhos em questões da Natureza nas obras dos artistas plásticos: Gabriela Albergaria; Rui Chafes/Fernando Calhau; Samuel Rama e Bruno Côrte. *Associação Portuguesa de Historiadores da Arte: A Paisagem*, boletim nº 3, pp. 1-35. Acedido a dezembro 21, 2019, em http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/ManuelaSynek.pdf

Contraideologia nos desenhos de Fernanda Gassen

Counter-ideology in the drawings of Fernanda Gassen

MARINA BORTOLUZ POLIDORO* & AUGUSTO NEFTALI CORTE DE OLIVEIRA**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: marina.polidoro@ufrgs.br

**Brasil, artista visual colaborador.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Avenida Ipiranga 6681 - Prédio 8 - Partenon, Porto Alegre - RS, 90619-900, Brasil. E-mail: ancolive@gmail.com

Resumo: O artigo analisa desenhos da artista brasileira Fernanda Gassen e reflete sobre relações entre arte e política, mais especificamente sobre trabalhos que são informados por crítica social e política no Brasil atual. Desde 2016 a artista vêm realizando trabalhos gráficos motivados pelo contexto político brasileiro. O artigo discute como na dimensão poética desses trabalhos reside uma potência de experiência contraideológica, pensada a partir de Paul Ricoeur.

Palavras chave: arte e política / contraideologia / desenho.

Abstract: *The paper analyzes drawings by Brazilian artist Fernanda Gassen and reflects on relations between art and politics, more specifically on artworks that are informed by social and political criticism in Brazil today. Since 2016, the artist has been developing graphic works motivated by the Brazilian political context. The article discusses how in the poetic dimension of these works resides a power of counterideological experience, thought from Paul Ricoeur.*

Keywords: *art and politics / counter-ideology / drawing.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Este artigo volta-se sobre desenhos recentes da artista brasileira Fernanda Gassen e reflete sobre as relações entre arte e política, mais especificamente sobre trabalhos que são informados por crítica social e política.

Gassen nasceu em São João do Polêsine em 1982 e atualmente vive e trabalha em Porto Alegre (Brasil). Tendo iniciado sua formação (Desenho e Plástica) na Universidade Federal de Santa Maria, é mestre e doutora em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS, 2014) e professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Como artista, expõe regularmente desde 2002 e a sua produção envolve diferentes linguagens, dentre as quais destacam-se a fotografia encenada e publicações de artista.

Desde 2016 a artista realiza trabalhos gráficos motivados pelo contexto político brasileiro. Nas duas obras analisadas aqui encontra-se uma declaração política e um desejo de discutir a realidade coletiva. Para além, notamos que na sua dimensão poética residem experiências contraideológicas. Definimos ideologia, no estudo, a partir de Ricoeur (1991). O interesse da pesquisa reside em pensar proposições artísticas que discutam a realidade e apontem as distorções de discursos ideológicos.

1. Contraideologia e arte: um esboço metodológico

Marx recuperou o termo ideologia de seu uso primitivo para designar um conjunto interdependente de construções de sentido derivado das relações de produção da vida material em determinada sociedade. A ideologia distorce a percepção de algo anterior e essencial (a luta de classe, a práxis).

Na tradição marxista, Ricoeur (1991) encontra a possibilidade da crítica da ideologia na própria teoria, capaz de revelar o essencialmente real das relações de produção. Sua contribuição sobre a função de distorção da ideologia está em desligar a crítica do conhecimento do real. Se o real é fixado, toda crítica da ideologia se reduz à repetição desta outra construção de sentido e, mais importante, nega-se a possibilidade de que as relações humanas tenham outro critério além do materialmente necessário (Ricoeur, 1991: 285). Em Ricoeur, a distorção é contigente. Passa a ser apreendida como abuso da pretenção de legitimidade inerente às construções de significado.

Existe um elemento ideal na contraideologia, que dialoga dentro da tensão entre o que é e o que deveria ser. Não basta buscar um refúgio no real, na crua compreensão do arbitrário das relações humanas. Uma crítica niilista da ideologia ou, nas palavras de Zizek, a reação cínica "tem perfeita ciência da distância entre a máscara ideológica e a realidade social, mas, apesar disso, continua a insistir na máscara" (Zizek, 1996: 313).

Ou a denúncia da ideologia expõe uma contradição nos significados como base de sua superação, ou a experiência é regressiva e tende para o desvelamento do arbitrário como humanamente elementar. Entendemos que a arte pode valer-se de uma experiência contraideológica quando produz algo que dá a ver a distorção da ideologia e tensiona a percepção do real. Permite criar uma brecha para as contradições dos significados que estruturam expectativas e revestem a experiência do real.

2. Manobra em Doze Lições

Em *Manobra em Doze Lições* (Figuras 1 a 4) Fernanda Gassen realiza doze desenhos de linha de contorno, das mãos em diferentes poses de Michel Temer. Ele é o personagem da obra: político tradicional, tornou-se vice-presidente do Brasil na chapa liderada por Dilma Roussef nas eleições de 2010 e 2014. Em 2016 assumiu a presidência da república em decorrência do impeachment da presidenta pelo parlamento brasileiro. Devido à ambivalência dos motivos, das amplas denúncias de corrupção cruzando a classe política e de pressões favoráveis por parte de sindicatos empresariais, o impeachment passou a ser lido como golpe parlamentar ilegítimo visando destituir a presidenta eleita e remover seu partido do poder. Posteriormente, revelou-se que o vice-presidente atuou nos bastidores para que o processo fosse aprovado.

Os desenhos de Gassen são feitos a partir de fotografias da imprensa sobre o *impeachment* e a decorrente posse de Temer. O tipo de desenho realizado é característico da ilustração, como representações visuais descritivas. A predominância da linha de contorno nesses desenhos não é por acaso. Rose (1976: 10) afirma que a primeira e mais simples maneira de desenhar é o delineamento, que despreza modulações de luz e sombra e traz apenas a linha de contorno. Essas figuras são esquemas gráficos: as qualidades e diferentes aspectos do objeto da representação são sintetizadas ao máximo, reduzidos a uma imagem ideal que visa uma apreensão direta e eficiente.

Assim, pelas escolhas formais, pode-se afirmar que a imagem restringe-se ao essencial à comunicação, cada elemento presente é importante para a compreensão da lição. O desenho foca no gestual, ignorando o restante da figura e da cena. Embora a obra não expresse uma referência a Michel Temer, as mãos desenhadas indicam um homem de posição. A pele é flácida, indicando idade. O gestual é moderado, com as mãos mantidas em proximidade e que não expressam simbolismos evidentes, descartando-se uma linguagem de sinais. As mãos terminam na linha que insinua a manga da camisa ou do paletó; a aliança de casamento marca o desenho da mão esquerda.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - I Desconsiderar*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.
Figura 2 · Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - V Favorecer*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - IX Silenciar*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.
Figura 4 · Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - XI Obscuro*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Cada gesto desenhado vem acompanhado de pequeno texto numerado em romanos, indicando a lição a ser tomada. Eles são grafados em versalete e ornados por elementos gráficos que apoiam o texto visualmente como vinhetas. Alguns são adjetivos, outros verbos no infinitivo, e complementam a figura: I - Desconsiderar; II - Comedido; III - Abandornar a Virtude; IV - Tomar para si; V - Favorecer; VI - Impelir; VII - Tornar odioso; VIII - Obtuso; IX - Silenciar; XI - Obscuro; X - Desconfiança notória; XII - Renúncia.

Na poética de *Manobra em 12 lições* pode ser encontrado três estratégias de contraideologia. A primeira está em implicar uma desconexão entre a comunicação escrita ou falada e a expressão gestual. Demarca o fato de que o conteúdo do falado não esgota o significado do que se pretende informar, fato em relação ao qual o auxílio das mãos não resolve – mas salienta. A segunda está na caracterização das mãos: masculina, contida, flácida, em trajes formais, portando uma aliança. As mão não trazem vestígio de universalidade, mas são personalizadas. Ao forçar esta identidade, a obra salienta o impacto do enunciador na comunicação.

A terceira estratégia consiste em dar à obra o sentido de "lições", da apresentação de algo feito com técnica que pode ser organizado, comunicado, aprendido. A repetição do formato em 12 diferentes imagens geradas com os mesmos elementos e posições, expostas em ordenação, reforça a noção de racionalidade. Trata-se de um esquema para ser compreendido e replicado. A referência é o manual de Chirologia de John Bulwer, de 1644, que visava auxiliar um orador a memorizar e melhorar sua retórica.

A contraideologia é passível de ser reconhecida a partir do contexto político do Brasil entre os anos de 2014 e 2016, data da produção da obra. No título, o termo "manobra", liga-se ao comportamento estratégico para obtenção de uma finalidade (manobrar tropas no campo de batalha, manobrar um veículo no estacionamento) e, figurativa e pejorativamente, influenciar outras pessoas em direção ao próprio objetivo. Neste último sentido, aproxima-se de "manipular" e relaciona-se com o uso das mãos.

As noções de manobrar e manipular reforçam as estratégias anteriormente referidas e criam um ambiente incômodo, de desconfiança e apreensão. Aguçam a percepção para expectativa de algo enganoso, algo que esteja sob a aparência. As legendas, que expõem o conteúdo do gesto em palavras, consolidam este ambiente.

Chega-se ao contexto político que levou Michel Temer à presidência da República. A forma do processo político-jurídico reside algo que foge da visão pública em objetos não ditos, falsas motivações e intenções veladas. Nesse

sentido, a aparência de julgamento - a investigação, as provas, o jogo de acusação e defesa - tiveram o efeito de distorcer a compreensão sobre outros fatores subjacentes e potencialmente preponderantes em seu desfecho. As denúncias de corrupção que atingiam pessoas e parlamentares próximas de Michel Temer e de seu partido (bem como do partido de Dilma Rousseff, mas não ela pessoalmente); o revanchismo dos derrotados por uma pequena margem na eleição de 2014; a crise econômica; o interesse em implantar uma agenda política liberal. Outro destes fatores se encontra em uma evidência machista para substituição de Dilma Rousseff, então primeira presidenta mulher do país.

A dimensão contraideológica atraída para o conteúdo da obra está no paralelismo que se refuta em seu próprio interior, espelhando o paralelismo entre o *impeachment* (legítimo) e o golpe (ilegítimo).

3. -46186

Em 2019 Gassen realiza o trabalho *-46186* (Figura 5 e 6). Em sete folhas de papel no formato A3 ela escreve com letra diminuta os nomes de mulheres que morreram de janeiro a março deste ano. Cada nome é repetido tantas vezes quantos registros de feminicídios de 2003 a 2013, baseada na pesquisa Mapa da Violência 2015 - Homicídios de Mulheres no Brasil (Waiselfisz, 2015). No final de cada ano, a artista anota o número de feminicídios, quantas mulheres a menos a cada ano até chegar no número que intitula o trabalho.

A palavra escrita tem uma dimensão visual que influencia no entendimento do trabalho, já que diferentes formas de fixar um texto alteram a nossa percepção. Além de lidas e ouvidas, as palavras podem ser vistas; e quando colocadas em sequência têm ritmo, como texto corrido, que: "pode ser visto como uma coisa – um objeto impávido e robusto – ou como um fluido derramado nos continentes da página e da tela" (Lupton, 2006: 63). Temos aqui a possibilidade do texto ser gerador de uma superfície.

O pequeno tamanho da letra, a escrita que não deixa espaço entre as linhas e palavras para além do mínimo necessário para leitura, exige proximidade do espectador, já que pouca distância já transforma o texto em textura, mancha gráfica. Ainda que cuidadosamente alinhado pela margem esquerda, o texto manuscrito acaba criando diferentes tonalidades de cinza, pelas variações de pressão, de tamanho do corpo da letra, de entrelinha, de maneira que a mancha se adensa em algumas partes e suaviza em outras. Além disso, a margem direita é desenhada de forma irregular, também por essas diferenças.

Para Barthes (2008: 17) uma leitura integral não acontece com os textos, já que "não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Fernanda Gassen, - *46186 (vista da exposição)*, 2019. Caneta nankin sobre papel. Fonte: fornecida pela artista.
Figura 6 · Fernanda Gassen, - *46186 (detalhe)*, 2019. Caneta nankin sobre papel. Fonte: fornecida pela artista.

estabelece, desenvolto, pouco respeitoso em relação à integridade do texto". Ainda que para realizar o trabalho Gassen realizou a tarefa de escrever nome por nome, a nossa percepção diante do trabalho não é a mesma da escrita, pois antes de mais nada vemos o conjunto. A artista pode esperar que todos lêssemos cada nome, palavra por palavra, repetidas como um mantra: 3.937 vezes "Daniela", 3.830 vezes "Nicolly", 3.884 vezes "Luciana"? Na obra, oscilamos entre ler o texto escrito e ver a mancha desenhada.

Mesmo que o espectador não complete a leitura, aqui a repetição não é vazia ou generalizante. Ao contrário. Escrever um nome para cada mulher assassinada é afirmar a existência uma a uma. A artista se demora na constituição deste trabalho, dedica o tempo e o esforço manual de repetir o mesmo gesto tantas vezes, de forma persistente contar cada mulher e não permitir que sejam banalizadas na estatística.

A obra evidencia o feminicídio no Brasil, o assassinato por questão de gênero reconhecido como tipo penal em 2015. Revelar o crime em sua especificidade chama uma resposta à normalização da violência de gênero. Na poética usada, torna-se visual a dimensão do fenômeno social pela densidade do grafismo e extensão das linhas do texto que correm pelas páginas. Ao mesmo tempo, há o nome feminino que individualiza e ressalta o caráter pessoal. Evidenciamos o elemento contraideológico do trabalho nestas estratégias que fraturam a ideologia patriarcal, apropriando-se poeticamente da defasagem entre o dado estatístico e o pessoal.

Conclusão

A dimensão poética dos dois trabalhos de Fernanda Gassen analisados neste artigo incorpora uma potência de experiência contraideológica. *Manobra em Doze Lições* evidencia a manipulação e o caráter pessoal do processo de impeachment em contraposição ao argumento formal pretensamente neutro. A repetição dos nomes em *-46186* humaniza e individualiza o dado estatístico e dá expressão à violência contra a mulher em uma sociedade patriarcal. Elementos gráficos e poéticos são utilizados pela artista na marcação destes significados contraideológicos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Barthes, Roland (2008) *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0091-9

Lupton, Ellen (2006) Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0283-3

Ricoeur, Paul (1991) Ideologia e Utopia. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0739-X.

Rose, Bernice (1976) *Drawing now.* Nova York: Museum of Modern Art. ISBN: 978-08-707-0288-4

Waiselfisz, J. J. (2015) *Mapa da Violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil.* Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde; Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres; Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos; Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais.

Zizek, Slavoj (1996) "Como Marx inventou o sintoma?" In: *Um Mapa da Ideologia.* Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-85910-12-9

Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan

Prolongation of artistic process in the montages of Paola Zordan

MARINA BORTOLUZ POLIDORO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: marina.polidoro@ufrgs.br

Resumo: O artigo discute a estratégia de desdobramento e prolongamento do fazer artístico a partir da série Margens da artista brasileira Paola Zordan, que envolve colagem, fotografia e montagem. Motivada pelo processo de criação da série, realiza-se uma reflexão sobre a fragmentação da colagem em diálogo com a ideia de detalhe.
Palavraschave: montagem/colagem/detalhe.

Abstract: *The paper discusses the strategy of unfolding and prolonging the artistic process from the artwork Margens by Brazilian artist Paola Zordan, which involves collage, photography and montage. Motivated by her creative process, a reflection is made on the fragmentation of collage in dialogue with the idea of detail.*
Keywords: *montage / collage / detail.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O artigo discute a estratégia de desdobramento e prolongamento do fazer artístico a partir da série *Margens* da artista brasileira Paola Zordan. Realizou sua formação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde graduou-se em Desenho e Educação artística e posteriormente desenvolveu as suas pesquisas de mestrado e doutorado em Educação. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre (Brasil) e é professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

Como artista visual, Zordan expõe regularmente desde 1992. Traços marcantes da sua produção artística são o acúmulo e a repetição que coleciona e classifica diferentes matérias-primas para os trabalhos. A visita ao seu ateliê impressiona pela diversidade de materiais ali presentes: caixas de recortes, impressos publicitários, linhas e contas, tintas e materiais de desenho, coleções de santinhos e outras miniaturas, pilhas de trabalhos acadêmicos, pinturas de diferentes períodos ocupam as paredes, um mural de recortes que acompanha o processo criativo da artista e, portanto, é impermanente.

A constituição do espaço do ateliê denuncia o universo poético e as subjetivações de quem o ocupa. Como documentos de trabalho (Gonçalves, 2009; Polidoro, 2009) os elementos escolhidos para povoar o espaço de criação são auxiliares na construção e formação do pensamento visual do artista. No caso específico de artistas que trabalham com apropriações, como é o caso de Paola Zordan, os materiais coletados, produzidos e acumulados por vezes irão figurar diretamente nas obras.

Ainda que o espaço ateliê seja bastante habitado por elementos de diferentes naturezas, percebe-se a organização própria da artista, que criou diferentes ambientes, dedicados a cada fazer específico. O excesso e a multiplicidade revelam-se também no trânsito entre linguagens que a artista utiliza: pintura, desenho, instalação, performance, colagem, assemblagem, fotografia. Cada projeto exige um meio específico para o seu desenvolvimento.

De toda a sua produção, interessa a esta pesquisa a série *Margens* e o processo de trabalho que a artista estabeleceu a partir da colagem, envolvendo fotografia, ampliações, impressões e novas montagens. Percebe-se uma estratégia de prolongamento da ideia, quando a artista desdobra o primeiro resultado em novas séries e assim sucessivamente.

A abordagem dos trabalhos e do processo de criação motiva também uma reflexão sobre a colagem, especialmente a partir de Werner Spies (1984), pensado em diálogo com o estudo sobre o detalhe de Daniel Arasse (1996), em que ele aponta que os meios de reprodução fotográfica despertaram interesse na identificação e isolamento de detalhes de obras.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Margens

Paola Zordan tem um projeto de inspiração dadaísta chamado *Recortações* (Zordan, s/d), daí a sua vasta coleção de recortes de figuras e planos de cor, retirados de diferentes materiais impressos, como revistas, livros didáticos e panfletos comerciais. A série que motiva este texto inicia-se com uma colagem manual realizada em 2007 (Figura 1). Sobre o suporte de papel preto, a artista compõe a colagem pelas bordas preservando o centro vazio. Nas margens do suporte temos alta densidade de diferentes animais, plantas, como frutos e flores, pedras, pérolas, conchas, olhos e mãos humanas. A exuberância das cores no conjunto dos fragmentos colados é notável, destacada em contraste com o fundo preto. O resultado é pleno de simbologias ligadas ao feminino e à natureza.

Desde então e a partir dela, Zordan produziu longa série de fotografias digitais e de fotografias das fotografias. Elas são enquadramentos e reenquadramentos de partes da primeira colagem que selecionam, ampliam e criam outros sentidos (Figuras 2 e 3). A ampliação evidencia as especificidades do meio, como características da impressão *offset* das revistas; salienta os rastros da manipulação dos fragmentos de papel, as marcas dos recortes e a pequena distância entre um plano e outro quando acontecem sobreposições. O reenquadramento, direciona nosso olhar para determinados detalhes e seleciona encontros específicos.

Em algumas das fotografias a artista inclina a câmera, criando distorções das formas, deixando áreas em desfoque e perturbando a nossa percepção de profundidade em relação ao plano achatado da colagem (Figura 4). A cor também sofre alterações durante esse percurso, seja pela iluminação da colagem ou da fotografia no momento do novo registro, seja pelas diferenças provocadas pela impressão digital.

Cada fotografia configura um trabalho individual, apresentadas na forma impressa, mas também retorna ao ateliê com a possibilidade de ser elemento de novas montagens. Para exposição de 2019 a artista realizou grande composição com as impressões das fotografias, em parte sobrepostas. Nessa montagem, ela seguiu uma lógica de construção que foi do centro em direção às margens, ampliando gradualmente as figuras, que se repetem parcialmente, criando um ritmo próprio. Aqui, Paola Zordan utilizou as impressões sem recortes, de maneira que apresenta-se novamente a borda do papel, como na colagem inicial, porém agora no corte reto da gráfica e não como resultado da mão que contorna cada figura.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Paola Zordan, *Margens*, 2007. Colagem sobre papel, 48cmx68cm. Fonte: registro da artista.
Figura 2 · Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. A colagem, a montagem e o detalhe

Como a colagem se dá nas relações, a cada novo enquadramento Paola Zordan seleciona uma parte da rede de relações iniciais e, assim, direciona a percepção, o significado e as interpretações. A montagem é um princípio de construção no qual os elementos que compõem a imagem permanecem irreconciliáveis, contraditórios. Nesse sentido, podemos dizer que é no equilíbrio entre a cisão e a sutura que encontra-se a eficácia da colagem enquanto técnica de montagem, já que são "[...] as transformações realizadas na borda que ganham significado" (Monroe, 2008: 32).

Daniel Arasse (1996) fez um estudo do detalhe e sua relação com o quadro no âmbito da pintura europeia clássica "de imitação". Ele percebe que o desenvolvimento dos meios de reprodução fotográfica despertou grande interesse na identificação e isolamento de detalhes de obras pela sua beleza intrínseca - procedimento que se aproxima, mesmo que com outro objetivo, do adotado por Zordan na série aqui analisada. No caso da pintura, reconhecer o detalhe poderia significar encontrar o indivíduo e no que ele se diferencia do estilo coletivo, da mesma maneira que o detalhe se destaca do todo da pintura.

Nesse sentido, o detalhe se constrói como marca íntima de uma ação que apela à aproximação e provoca um deslocamento do foco da representação – uma vez que seria, em geral, secundário diante da monumentalidade da figura principal (Arasse, 1996: 379). Os detalhes se revelam como surpresas e recompensas àqueles que olham as pinturas com mais atenção. De maneira que o estatuto do detalhe pode trazer uma dupla revelação: do processo de representação utilizado pelo pintor e do processo de percepção utilizado pelo espectador. O olhar que detecta essa presença discreta, latente ou escondida é bem diferente do olhar distante e generalizante.

Ainda assim, Svetlana Alpers (2010: 22-23) alerta que, ao pensar os pequenos personagens de Velázquez, percebe que concentrar-se nos detalhes pode ser enganador. O foco pode deformá-los, já que são por natureza periféricos e, ainda que muito presentes e densos, podem desaparecer quando focalizados. Alpers faz esse alerta desde seu lugar de crítica e historiadora. Como artista, nos procedimentos da Paola Zordan, parece que o interesse está justamente nessas possibilidades de distorção e desvio.

Em se tratando de um procedimento que parte da colagem, interessa abordar essa questão pela compreensão da colagem que se da sua fragmentação interna. É por isso que Werner Spies (1984: 13) afirma que há a diferença entre extrair um detalhe de uma pintura e de uma colagem:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.
Figura 4 · Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.

[...] o elemento isolado extraído de uma colagem, reduzido à sua própria existência, se dissocia da obra. Ao contrário do detalhe de uma pintura, de um desenho, ele perde a sua correlação com o todo. Por isso a colagem poderia ser definida justamente como uma estrutura cuja característica peculiar é a de impedir que produzam-se fragmentos que sejam apreciados como tal.

Nesse sentido, ainda que de modo geral a estratégia da colagem seja colocar os elementos juntos em uma composição, pela escolha e criação de parâmetros para essa montagem, eles não "desaparecem no uso" (Stezaker apud Hoptman, 2007: 10). De forma dialética, é justamente a sua fragmentação intrínseca que impede que detalhes sejam isolados. No entanto, os reenquadramentos de Paola Zordan não destacam as figuras ou desmontam a colagem, mas revelam o olhar atento da artista que busca explorar os caminhos revelados pelo trabalho.

Conclusão

A partir de uma visão fragmentada do mundo, a colagem possibilita a reconstrução de novas imagens, porém sem deixar de afirmar a sua descontinuidade interna. A série de fotografias feitas a partir de reenquadramentos da colagem pode indicar a vontade da artista em continuar o gesto que não se esgotou, tentar novamente, com algum aprimoramento na estratégia ou testando novas possibilidades, explorando as brechas – o gesto nunca é o mesmo. A experiência é multiplicada, o fazer é prolongado.

Referências

Alpers, Svetlana (2010) *Velázquez est dans les détails*. Lyon: Les presses du réel; Presses universitaires de Lyon. ISBN: 978-284-06-6385-0

Arasse, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996. ISBN: 978-208-12-2064-5

Gonçalves, Flávio (2009) "Uma Visão sobre os Documentos de Trabalho." *Panorama Crítico*, v. 2. ISSN: 1984624X.

Hoptman, Laura (2007) "Collage now: the seamier side." In: FLOOD, R.; HOPTMAN, L.; GIONI, M. *Collage: the unmonumental picture*. London: Merrell; New York: New Museum. ISBN: 978-185-89-4447-0

Monroe, Ian (2008) "Where does one thing end and the next begin?" In: O'REILLY, Sally et al. *Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing. ISBN: 978-190-61-5539-1.

Polidoro, Marina (2009) "Sobre as coisas que escolhemos guardar ou que não conseguimos descartar: documentos de trabalho". *Panorama Crítico*, v. 03. ISSN: 1984624X

Spies, Werner (1984) *Max Ernst: les collages, inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-207-01-1082-7

Zordan, Paola (s/d) *Página pessoal de Paola Zordan*. [Consult. 2019-12-03] Disponível em URL: https://www.paolazordan.xyz

A ilustração do vazio

Ilustrations of the void

MÁRIO SETTE*

Artigo completo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pernambuco. Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife - PE, 50670-901, Brasil. E-mail: mariosette@hotmail.com

Resumo: Esse artigo concerne uma reconsideração da pintura de ilustração tida como arte. O autor apresenta parte da obra de Velicastelo, artista engajada na contemporaneidade pela poética das minorias que aborda, uma temática erótica através de ilustrações e alegorias. O autor considera, neuro cientificamente, que a atividade pictural pode ter um caráter racional, ligado ao córtex; emocional, ligado ao sistema límbico ou através das punções, ligados ao cérebro reptiliano.

Palavras chave: Ilustrações / Alegorias / arte contemporânea / Neuro ciências / pinturas.

Abstract: *This article concern the reconsideration of illustration painting as art. The author presentes part of the work of Velicastelo, an artist engaged in contemporary times by the poetics of minorities, addressing na erotic theme through illustration and allegories. The author considers it neuroscientifically that picttorial may have a rational pattern (córtex); emotional linked to the limbic system; or through punctures, linked to the reptilian Brain.*

Keywords: *Pictures / contemporary arts / illustration / Allegories / Neuro Science.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Uma pintura pode ser, ou não, considerada, como ilustração, isso é fato. Além do mais, ela pode carregar, no seu conteúdo, uma narrativa alegórica. Pelo uso retórico, essa figura de linguagem, engendra a virtualização do significado e transmite outros sentidos, além do seu único indicial e literal. Uma alegoria não precisa ser expressa no texto por escrito. Ela pode dirigir-se aos olhos e, por vezes, encontra-se numa pintura. Ela concerne a metáfora, se compara à sátira, se utiliza do símbolo, alude à ironia e à fábula, ao mito ou à parábola. Essas pinturas ilustrativas, naturalmente, adjetivam textos, estão associadas a conteúdos diversificados e podem ter características alegóricas, carregada de significados. Podemos, dessa forma, considerar uma ilustração como obra arte?

Esse trabalho problematiza, na contemporaneidade, a validade e uma reconsideração desses elementos, ilustração e alegorias, que, no passado foram largamente utilizados. Aqui iremos considerar a pintura como ilustração e consequentemente o seu objeto relacionado.

Exemplos importantes podemos encontrar, na história da arte, no romantismo de Delacroix da representação "A Liberdade Guiando o Povo" ou no Neoclassicismo de Jacques Louis David no "Juramento dos Horácios". Estas citações são datadas do século XIX, associadas aos movimentos onde a pintura esteve à guisa dos ideais revolucionárias de um mundo em mudanças que marcaram o prenuncio da revolução industrial na segunda metade do século XIX.

Hoje, no século XXI, outras revoluções afloram no seio da sociedade pós-moderna. Novas concepções de comportamento sociais ou individuais estão sendo revelados e considerados. Questões de gênero, raça, crenças, individualidades, liberdades de expressão, questões da sexualidade (um tema nunca tão debatido livremente). A geopolítica, a economia, a interversão do mercado, o uso e abuso das drogas, diversidades culturas determinam atitudes, conflitos de natureza regionais, vetores migratórios, fatores que incrementam as desigualdades sociais e geram o grande desespero na humanidade, uma desesperança generalizada e o receio de um grande conflito armado. A Natureza dá sinais de desprezo e o planeta necessita de cuidados especiais. Os avanços tecnológicos geram incertezas. Muitos acordos celebrados internacionalmente são desconsiderados.

A contemporaneidade como modernidade expandida pelo contexto mundial do século XX, notadamente pelas duas grandes guerras, pelos conflitos raciais, pelas lutas feministas, pelos direitos trabalhistas e pelos avanços sindicais, a guerra fria, ideologias adversas, tudo isso, com a aceleração obtida pela fibra óptica, determinaram o conceito da hipermodernidade, "Tempos Hipermodernos" : Lipovestsky, G. e Charles, S, Ed 70, Lisboa, (2011).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O filósofo francês Gilles Lipovesky analisa a sociedade pós-moderna em "A Era Do Vazio (1988), demostrando sua complexidade, no "Império do Efêmero" (1989), ele contesta os novos valores sociais: "Nós entramos em uma nova fase do capitalismo de consumação" "Felicidade Paradoxal", Lipovesky (2007), onde repertoria os excessos e o hedonismo atribuído aos tempos de agora , ao consumo. Tomamos esses princípios como contextos para analisar o objeto desse trabalho.

Se no século XX o mundo ocidental se debateu por suas particularidades, onde as minorias se organizaram em lutas. Agora, no mundo da pós-verdade, em pleno século XXI, o fulcro volta se para uma individualidade, considerar as nossas idiossincrasias. O mundo não parou de evoluir e o homem permanece na fleuma de, através de expressões e comportamentos, obter ou, pelo menos tentar buscar a essência da verdade, da liberdade e da sua identidade. Valores vigentes e constitucionais que são, assim, constrangidos pelas vicissitudes da sua sobrevivência e que terminam sendo negociados a ferro e a fogo com o mercado, a geopolítica, os grandes interesses, tudo em nome dos bons costumes.

Por outro lado, Richard Wollheim em 2002, disserta sobre as condições para que um quadro seja realmente considerado como arte. Num trabalho vasto repleto de argumentos, interrogações e especulações, o autor evidencia que na arte a obra sempre traz dentro da sua essência um naco da essência do próprio artista. Velicastelo só pintou um quadro, foi ela mesma.

Passo aqui a apresentar uma parte da obra da autora Guilhermina Velicastelo, como argumento para discussão objetiva, à luz dos preceitos citados, Nas Fig. 1., Fig. 2., Fig. 3., Fig. 4. e Fig., 5. poderemos apreciar esse universo do seu imaginário.

Um portifólio amplo como ilustradora de livros de histórias em quadrinho infanto juvenis, ilustrações de cenários e personagens de RPG games, em material físico ou virtual. Trabalha em papel, tela , Duratex, Pixels, entres outros suportes como também a autora se aventura em telas e quadros de grande médio e pequenos formatos, em variados temas: no geral sua temática está relacionada ao questionamento de gênero, erotismo, sado masoquismo, aborda o feminismo, relações que antagonizam o opressor e o oprimido, sedução, admiração, obsessão, fetiches, bruxarias, rituais satânicos, a literatura fantástica (onde já foi mais de uma vez premiada academicamente).

A intenção da autora movimenta o seu fazer artístico. Velicastelo se torna a primeira observadora e expectadora da sua obra segundo de acordo com Wollheim. Considerada ilustradora e sendo ilustradora, de fato, ousa, como artista, apresentar trabalhos com leituras bem abertas.

Nas ilustrações, de uma maneira geral, o figurativo vem apenas adjetivar

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Sem Título*. Guilhermina Velicastelo (2015), nanquim sobre duratex, 50x70 cm. Fonte: Imagem fornecida pela autora.
Figura 2 · *A Colegial*. Guilhermina Velicastelo (2017), aquarela sobre papel, 21 x 35 cm. Fonte: Imagem fornecida pela autora.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

o texto. Há aqui em Velicastelo uma ruptura, uma sublevação. A autora determina imperativamente a supressão do texto e isto pode proporcionar um impacto relevante à interpretação da obra. A autora, assim, surpreende a todos quando sua pintura, que é por vezes desprovida de título, dispensa o texto e vem apresentada como único elemento narrativo transbordante de histórias e interpretações. Trabalhos que não merecem comentários, interrogações ou especulações de sua parte (Sette *apud* Zaccara, 2016).

Suponho, que a narradora, num ato falho, venha ilustrar, sua intimidade maior, o seu próprio inconsciente e que revela aquilo que tende a desprezar. Uma representação de sua sombra Juguiana. Jung define o arquétipo da sombra: o lado escuro do ser humano. Um arquétipo, parte do nosso psiquê, que não dialoga necessariamente com aquilo que nos foi passado pela educação, religião, moral vigente, ética e os conceitos dogmáticos da sociedade:

> *Infelizmente, não há dúvida de que o homem não é, em geral, tão bom quanto imagina ou gostaria de ser. Todo mundo tem uma sombra, e quanto mais escondida ela está da vida consciente do indivíduo, mais escura e densa ela se tornará. De qualquer forma, é um dos nossos piores obstáculos, já que frustra as nossas ações bem-intencionadas* (Jung, 2000).

No trabalho de Velicastelo algumas considerações aparecem de forma abundante em narrativas ocultas. A Pintura vai além do que está pintado, parafraseando Carlos Vidal. Existe por trás do que Guilhermina pinta uma história, várias narrativas sugeridas e evidentes sobre as quais ela cala. O silêncio ela o toma como ética. Entendo que a autora considere que falar sobre o que foi trabalho na pintura seja desnecessário, desagradável ou serviria para enfraquecer seus argumentos. Seria um pleonasmo.

Dessa forma, podemos entender que a apatia da autora pelo seu trabalho findo, acusa, como grande argumento, sua exposição indesejável e/ou constrangedora. Para ela importa o ato de criar e, depois, ela desapega da sua criação. A arte como processo e através da Formatividade a poética como programa de arte, a verdadeira inovação ontológica (Pareyson, 1984) do fazer artístico inclui uma forma do ser humano de auto adaptação às intempéries da dura realidade para Renée Passeron.

Martin Heidgger na "A Origem da Obra de Arte", alude à "ALETEIA", uma verdade de conceito filosófico ligada à virtude O artista ao entrar no atelier se desnuda. Seria como se enganchar num prego na porta do atelier e deixar a própria pele e ficar em carne viva. Velicastelo sofre.

"As aparências também concernem à realidade (autor desconhecido)."







Figura 3 · *Medo dos Homens: Castração*. Guilhermina Velicastelo (2017). Nanquim sobre papel, 29 x 42 cm. Fonte: Imagem fornecida pela autora.
Figura 4 · *Medo dos Homens: Masturbação*. Guilhermina Velicastelo (2018). Técnica mista sobre papel, 42x59 cm. Fonte: Imagem fornecida pela autora.
Figura 5 · *Sem Título*. Guilhermina Velicastelo (2018), Mídia digital feito no IPad pro com Procreate.Fonte: Imagem fornecida pela autora.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Porquanto, a artista ilustradora pinta sua própria alma, ora por esfumaço ou aquarelando suavemente, ora no traço duro de um desenho de contornos onde o sangue derrama.

Ela cria uma cena de estranhamento envolto em mistério acompanhado de um terrível silêncio. Ela sorri parafraseando Sartre, "O Inferno são os outros", no contexto da uma militância feminista e fetichista. Na sua biografia e textos, nunca parou de desenhar ou de pintar.

Uma artista contemporânea, se expressa através do descaso para com os críticos de arte e os curadores quando joga no colo a bomba da hermenêutica de uma pintura carregada de estranhas alegorias e divinamente ilustradas.

Na hipermodernidade a Era do Vazio impera e devasta, o Império do Efêmero corrompe valores e nos conduz a uma Felicidade Paradoxal que se mostra irreal e absurda, a leitura de Lipovesky não faz tanta apologia ao contemporâneo, nem o condena. Sinto que ele constata, descreve e caracteriza. Adverte.

Na nova era das revoluções, Velicastelo impõe sua pintura que ilustra de forma impactante e alegórica os novos ícones que constituem uma nova fronteira que vem nos impactar:

— Um Minotauro faz alusão à Força, ao poder representando a sua sexualidade. O sexo agregado à Agressividade (Fig 1);
— O misto de delicadeza numa colegial trans transgredindo o natural ao urinar no chão (Fig 2);
— A sugestão de uma decepação punitiva por um ato de masturbação (Fig 3);
— O medo dos Homens e a autocastração (Fig 4);
— A Violência numa relação (Fig 5).

O nosso Sistema Nervoso Central (SNC), está dividido em três grandes regiões. O cérebro racional representado pelo córtex onde se apresenta a nossa subjetividade e a nossa abstração; o cérebro límbico onde nossos processos afetivos se elaboram e se impõem e finalmente o cérebro reptiliano primário responsável pela nossa homeostasia e nossos controles vitais, a sede a fome a libido e as respectivas saciedades e onde a agressividade compartilha com a nossa sexualidade, uma área importante que se coadunam em mecanismos reprodutivos com grande produção de prazer. Exemplificando, poderíamos atribuir, por exemplo, o suprematismo ao córtex racional, o barroco ao sistema límbico e às representações eróticas ou perversas ao cérebro reptiliano, primitivo. A elaboração artística, partindo de um ponto no SNC predominante se espraia por vias internas e interage com todas as partes, o que predomina é a origem da intenção.

Uma Neurociência da Arte, para concluir, nasceu na segunda metade do século XX se desenvolve e necessita dessa abordagem em apresentações de trabalhos como o do Vazio de Velicastelo como alegoria para ser analisado academicamente e apresentado adequadamente.

Referências

Wollheim, Richard (2002). A *Pintura como Arte*. São Paulo: Cossac Naif , ISBN:978857031278.

Sette, Mario (2015):294 "Texto de Curadoria da Exposição "Bosque" na Galeria Capibaribe/UFPE". Zaccara, Madalena (2016) *De Sinhá Prendada a Artista Visual*. Recife: Editora: CEPE. ISBN: 978-85-93208-01-0

Lipovesky, G, (2006) Le Bonheure Paradoxal, Editions Gallimard, Grenoble, ISBN: 978-2-07-037988-0

Lipovessky, G. e Charles, S, (2011) T*empos Hipomodernos*, Ed 70, Lisboa, ISBN: 078 9724416335.

Jung, C.G. (2000). *Consciência, Inconsciente e Individuação (1939). Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes. ISBN:85362355-7.

Pareyson, L. (1984). Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, ISBN: 9788533607293.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A narrativa desobediente de Grada Kilomba

The disobedient narrative of Grada Kilomba

MARISE BERTA DE SOUZA* & CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA**

Artigo submetido a 21 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Professora do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade e do Mestrado Profissional em Artes, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos - IHAC, Universidade Federal da Bahia - UFBA. Av. Adhemar de Barros, s/nº - Ondina, Salvador - BA, 40170-110, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

**Brasil, artista multidisciplinar.

AFILIAÇÃO: Mestranda do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Av. Adhemar de Barros, s/nº, Ondina, Salvador, BA, 40170-110, Brasil. E-mail: diasdecarol@gmail.com

Resumo: Este artigo discorre sobre duas das quatro instalações que compõem a primeira exposição individual da artista multidisciplinar Grada Kilomba, "Desobediências poéticas": "The Dictionary" e "Table of Goods", através das quais Kilomba desmonta a maneira ocidental de contar uma história, articulando memória e criação de novos imaginários por meio da linguagem artística e instituindo a mesma enquanto território de descolonização.
Palavras chave: narrativas pós-coloniais / arte interdisciplinar / instalação.

Abstract: *This article discusses the first solo exhibition by multidisciplinary artist Grada Kilomba, "Poetic Disobediences", more specifically, about two of the four exhibited installations - "The Dictionary" and "Table of Goods" - through which Kilomba dismantles the Western way of telling a story, articulating memory and creating new imaginary through artistic language, establishing it as a decolonization territory.*
Keywords: *postcolonial narratives / interdisciplinary art /installation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Este texto faz uma visita à exposição "Desobediências poéticas" da artista multidisciplinar Grada Kilomba, que ficou em cartaz de 06 de julho a 30 de setembro de 2019 nos quatro anexos laterais do segundo andar da Pinacoteca de São Paulo apresentando quatro trabalhos que contaram com a curadoria de Jochen Volz e Valéria Piccoli. Mais especificamente, discorre sobre duas das quatro instalações expostas pela artista - "The Dictionary" e "Table of Goods", uma vídeo-instalação e uma escultura, respectivamente.

Grada Kilomba nasceu em Lisboa em 1968, onde também viveu um período da vida e graduou-se em Psicologia e Psicanálise, porém suas origens encontram-se nas ilhas São Tomé e Príncipe e em Angola. Atualmente vivendo em Berlin, atua no trânsito interdisciplinar como escritora, psicóloga e pesquisadora na Universidade Humboldt. Seu trabalho possui dimensões híbridas que articulam escrita, performance, encenação e audiovisual tratando de questões centrais da discussão sobre colonialidade como racismo e memória.

Neste artigo recorre-se às contribuições teóricas da própria Kilomba, extraídas do seu livro "Memórias da plantação" - recém lançado em língua portuguesa - em conexão com outras autoras racializadas latino-americanas, em especial as brasileiras, que dialogam com a ideia de narrar nossas histórias em primeira pessoa.

1. As desobediências poéticas dentro da perspectiva decolonial

Antes de adentrar nas obras escolhidas para reflexão, importa destacar o lugar da obra de Kilomba para os estudos e práticas decoloniais, a fim de compreender ao final quais horizontes a artista vislumbra e mostra como possível para artistas e pensadoras/es cujas memórias, corpos e vivências cotidianas são ainda atravessadas pelas efeitos da colonização europeia, como as/os brasileiras/os, por exemplo.

Nessa perspectiva, a obra de Kilomba insere-se num contexto onde o imperativo da descolonização faz-se cada vez mais emergente e robusto, tanto em teoria e pensamento, quanto em prática e ação. Na academia e fora dela, nomes como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, entre tantas outras são (re) lembradaos, articulando-se com contribuições contemporâneas de pensadoras como Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Catharina Martins, entre outras.

O fato é que, atualmente a "longa história de silêncio imposto" que Kilomba (2019: 27) afirma, vem sendo desmontada diante da ruína do modelo de progresso da sociedade e da cultura ocidental. E uma parte importante desse paradigma é, sem dúvidas, a reivindicação pelo lugar de sujeito, ou seja, da autodeterminação e a partir daí, de voz, de fala. (Ribeiro, 2017; Gonzalez, 1983; Akotirene, 2019).

Djamila Ribeiro (2017, p. 15) é enfática e necessária quando afirma que "há

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Grada Kilomba no papel de contadora de história. Fonte: Catálogo da exposição.

uma tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras, latinas ou que propõem a descolonização do pensamento." Mas, como traz Grada Kilomba (2019, p. 27), diante de "uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podemos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes" temos agora conseguido falar em primeira pessoa "sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa história escondida."

Aqui recorremos a duas pensadoras latino-americanas para entender a ideia de que mulheres negras quando narram suas histórias em seu próprio nome estão praticando o exercício de "dizer o não dito", rompendo o silenciamento imposto ao longo da história, restituindo o lugar de suas vozes. Gloria Anzaldúa (1981) também afirma essa prática por meio da escrita em primeira pessoa, dizendo que não podemos deixar que nos rotulem, que falem sobre nós como objetos e não sujeitos de nossas próprias histórias. No mesmo sentido, Silvia Cusicanqui (2010) propõe tornar evidente o não dito, uma vez que, num presente que mantém vigente situações de colonialismo, as palavras servem mais para ocultar do que nomear a realidade, de modo que a imagem e o simbólico ganham uma relevância ainda mais acentuada.

Assim, fica evidente a imprescindibilidade de falar em primeira pessoa, de recontar a história colonial, em especial para as mulheres crivadas pelo colonialismo, uma vez que, conforme aponta Carla Akotirene (2019, p. 33), estas mulheres, "posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal [...] mulheres de cor, lésbicas, terceiro-mundistas, interceptadas pelos trânsitos das diferenciações", principalmente as "mulheres negras, na condição de Outro [sempre] propuseram ação, pensamento e sensibilidade interpretativa contra a ordem patriarcal racista, capitalista, sem nenhuma conivência subjetiva com a dominação masculina."A polifonia dessas vozes femininas se insurge contra a modernidade inventada a partir de uma violência colonial, na qual as classes dominantes europeias elegeram a sua razão como universal, negando o Outro, o não europeu.

2. *The Dictionary*

Entendida esta necessidade, a primeira obra destacada, The Dicionary, concebida especialmente para a Pinacoteca, "é uma videoinstalação multicanal que examina cuidadosamente o significado das palavras 'negação', 'culpa', 'vergonha', 'reconhecimento' e 'reparação' [...] criando um caminho de consciência" (Volz, 2019: 6), sendo que, cada um desses termos é projetado na tela branca que circunda toda a sala um após o outro em forma de verbetes.

Em um jogo de luz e sentidos multifacetados as cinco palavras são reveladas e projetadas nas paredes até desvanecerem, deixando a reverberação sonora preencher o espaço na ausência das palavras.

O encadeamento dessas cinco palavras - que cobrem o arco da conscientização - foi teorizado por Kilomba no primeiro capítulo do seu livro "Memórias da plantação", no qual a autora traz a "máscara" como elemento que simboliza o colonialismo, e a partir da qual traça uma relação entre essas cinco palavras enquanto "um percurso de responsabilização" no sentido de "criar novas configurações de poder e de conhecimento." (Kilomba, 2019: 11).

Ainda utilizando as palavras da autora, interessante destacar que:

> *Quando falo em vocabulário ou linguagem não é apenas em termos semânticos. Tem que ver com o discurso e com as imagens e com o desenvolvimento de novos formatos que devolvem ao público uma perspetiva que não existia antes. Há essa urgência de descolonizar a linguagem.* (Kilomba, 2016: 1).

Com efeito, a obra é uma mostra visual dessa urgência de descolonizar a linguagem, tensionando o vocabulário colonial, encontrando nele fissuras. Sobre o assunto, Kilomba é enfática quando afirma:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Instalação "The Dictionary".
Fonte: Catálogo da exposição
Figura 3 · Instalação "The Dictionary".
Fonte: Catálogo da exposição

> *a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana.* (Kilomba, 2019: 13).

Ao expor as fissuras do vocabulário colonial Kilomba cria uma narrativa singular. O sentido que se configura no acontecimento, isto é, na construção estabelecida a partir da relação entre a obra e o observador, faz com que o público, ao adentrar no espaço imersivo criado pela artista através das cinco palavras que se tornam instalação, percorra os estágios de tomada de consciência da culpa à reparação. Nesse novo arranjo as palavras-imagens desestabilizam o ordenamento colonial e impõem a (re)construção de uma nova epistemologia que questiona a hegemonia ocidental e a invisibilidade do(s) outro(s).

3. The Table of Goods

Com o intuito de evidenciar a necessidade de desaprender e transformar as formas e as plataformas que utilizamos para falar, inclusive a própria língua, Kilomba traz, na última etapa de suas desobediências a obra "Table of Goods", que consiste numa escultura de terra vegetal, café, açúcar, cacau e velas.

A obra "relembra séculos de mortes de africanos escravizados que trabalhavam em plantações de café, cacau e açúcar", destacando-se a dimensão do "indizível" "como uma metáfora para o trauma causado pelo colonialismo, que, como uma doença, nunca foi adequadamente tratado na sociedade" (Volz, 2019: 7).

Aqui o que mais salta aos olhos é justamente a materialidade conferida à imagem, em contraste à instalação anterior, que utilizou a palavra na tela como recurso questionador da colonialidade. A artista expõe a relação colonial do extrativismo e da exploração do trabalho nas plantações, que foi feita com o suor e o sangue dos/as colonizados/as.

Se contrapondo diretamente a tudo que está do lado de fora da instalação, a imagem criada tem impacto instantâneo, a terra vegetal fazendo um círculo no centro da sala, rodeado de velas, traz a dimensão de oferenda terrosa, terra esta que traz as cores, as texturas, os cheiros, enfim, o aspecto material das principais mercadorias coloniais, acionando a memória desses elementos para remeter a história transatlântica da escravidão.

Sobre o assunto, interessante dialogar com Beatriz Nascimento (1989) que explica a centralidade da imagem para a (re)construção da identidade da pessoa negra, no sentido da "perda da imagem que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora".

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 4 · Instalação "Table of Goods".
Fonte: Catálogo da exposição.

Ainda segundo a intelectual transatlântica "é preciso a imagem para recobrir a identidade", uma vez que "a invisibilidade está na raiz da perda da identidade" (Nascimento, 1989), o que cresce ainda mais a importância dos deslocamento visual provocado pela obra de Kilomba, que, de forma única, convoca a redescoberta da história colonial do ponto de vista das/os colonizadas/os.

Conclusão

Diante do exposto nesse artigo, queremos concluir com a evidência de que Kilomba, com sua narrativa desobediente, desmonta a maneira ocidental de contar uma história, articulando memória e criação de novos imaginários, de maneira que, as obras da sua exposição recontam, por meio da linguagem artística, uma narrativa histórica que institui a arte enquanto território de descolonização.

Assim, a partir da exteriorização/representação do "trauma" contido na experiência da exploração colonial exercida sobre os corpos e as mentes submetidos à violência, as instalações referem-se a temas centrais da discussão sobre a colonialidade, que busca entender seus efeitos enquanto um passado e também um presente, a fim de que seja possível pensar em um outro futuro.

Produzindo conhecimento em arte, transformando as reconfigurações de poder, ressignificando e recontando histórias, a artista apresenta obras que

tensionam o sistema dominante da produção de conhecimento intelectual e artístico e que mostram ser possível dizer aquilo que atravessa nossa vida por meio da prática de desaprender a forma convencionalmente imposta de se narrar uma história, retomando saberes e transformando a maneira como nos comunicamos. Assim, Kilomba tem o mérito de tornar visível o que está escondido, o que não se diz, despontando como horizonte para que nós contemos nossas histórias em primeira pessoa e da nossa maneira.

Referências

Akotirene, Carla (2019) *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen.

Anzaldua, Gloria (1981) *Falando em línguas: uma carta as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Estudos Feministas, ano 8, 2000. (publicado originalmente em 1981).

Cusicanqui, Silvia Rivera (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.*

Gonzalez, Lélia (1983) *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS.

Kilomba, Grada (2019) Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Nascimento, Beatriz (1989) In: Gerbber, Raquel (Dir.) *Ori*. São Paulo, Angra Filmes. 90 min.

Ribeiro, Djamila (2017) *O que é Lugar de fala.* São paulo: perspectiva, 2017.

Volz, Jochen (2019) *Grada Kilomba: desobediências poéticas*, Apresentação. São paulo: pinacoteca de São Paulo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Familiaridad y compromiso político en la obra reciente de Tónia Coll

Familiarity and political commitment in the recent work of Tónia Coll

MASSIMO COVA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Italia, artista plástico, professor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Producciones de Arte Contemporáneo. Carrer Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Cataluña (España). E-mail: mcova@ub.edu

Resumen: En este ensayo proponemos una aproximación a unas obras recientes de la artista menorquina Tónia Coll, unas piezas significativas de su producción realizadas en esta última década con las que explora las profundidades de su naturaleza como mujer-artista en relación con su identidad y con su contexto contemporáneo a través de una mirada poética y sensible, pero a la vez lúcida y elocuente.
Palabras clave: Memoria / Identidad / Arte Contemporáneo / Menorca / Tónia Coll.

Abstract: *In this essay we propose an approach to recent works by the Menorcan artist Tónia Coll, some significant pieces made in this last decade with which he explores the depths of his nature as a woman-artist in relation to his identity and his contemporary context through of a poetic and sensitive look, but at the same time lucid and eloquent.*
Keywords: *Memory / Identity / Contemporary Art / Menorca / Tónia Coll.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

La producción reciente de la artista de origen menorquín Tónia Coll se configura como una investigación plástica inmersa en la contemplación introspectiva de su historia como mujer-artista y como artista-hija, en relación con su contexto cultural, principalmente familiar y territorial. Estas obras pretenden poner en valor aquellas experiencias efímeras, en apariencia banales, que surgen en los espacios/tiempos de la cotidianidad, en los entornos relacionales de hábitos y costumbres compartidos por aquellos colectivos sociales a los que pertenece. Como lo define Bourriaud:

> *...un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado.* (Bourriaud, 2008: 13).

La memoria, como ella afirma, "es un presente que nos interpela", es la construcción evocada de lo que nos ha influido, de lo que ha sido importante y significativo en la definición de nuestra personalidad. En sus obras se entrelazan el tiempo (presente) con los recuerdos, la historia (social) con el lugar (la isla) y el linaje familiar (la figura de la madre) con su mar mediterránea, dando forma a unas cartografías íntimas y subjetivas, que en el lenguaje del arte se vuelven universales.

Cartografías que se configuran como atlas visuales del saber y del sentir, abiertos y en devenir, que comienzan por recuperar aquellos recuerdos de relaciones intensas, duras, amorosas, pero también conflictivas, propias de su mundo doméstico, considerado muy precario, para trascenderlo y modelar nuevas narrativas del propio bagaje humano. Atlas artísticos que reúnen, según expone Didi-Huberman, el paradigma estético del ver y el paradigma epistémico del saber:

> *Un atlas suele comenzar (...) de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva.* (Didi-Huberman, 2010: 14).

En un mundo internacionalizado y de homogenización de los valores culturales, y además fuertemente contaminado por la narrativa del poder, la Tónia se hace responsable de su propia visión y su obra se pone como fuerza antagónica a este aplanamiento de las diferencias, valorizando y ahondando en aquellos microrrelatos personales y reafirmando, a la vez, su compromiso reivindicativo de artista-mujer:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Desde una consciencia feminista como artista y como mujer, me interesa jugar con esos espacios de vacío o de silencio de lo que ha sido la gran historia, en mayúsculas, todos aquellos aspectos que, por ser mujer, han sido despreciados.* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

La Tónia confiesa que de más joven rechazaba las practicas femeninas del hogar con anhelo de emancipación, pero ahora recupera esas experiencias y tradiciones en su praxis artística, y parte de algo muy anecdótico, de una chispa, de una anécdota explicada por su madre, y profundiza en ella como estrategia procesual de su práctica creativa.

1. *Anécdota primitiva*

Anécdota primitiva es el título de un poema del escritor americano del siglo pasado Wallace Stevens, en el que habla de una imagen de cuando era pequeño y que lo acompaña para toda la vida, y que inspira la Tónia y le hace poner la atención sobre aquellos momentos significativos de su propia historia que le acompañan a lo largo de los años, los que Joyce llama "epifanías", y que ella rescata y reinterpreta en el lenguaje del arte.

El punto de partida es el de un recuerdo significativo que marcó la infancia de su madre a raíz del cual imagina una especie de transferencia simbiótica y ambivalente de su condición de artista, de mujer y de hija. La autora involucra la madre en una praxis conjunta y circular de elaboración de obra plástica donde los dibujos y los planteamientos formales parten de los recuerdos de la madre niña, para ser luego realizados por la hija artista y finalmente acabados con la técnica del bordado, dominio propio de la madre anciana. Una especie de proceso de elaboración colectiva del sentido, en la que, según palabras de Bourriaud,

> *...la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones.* (Bourriaud, 2008: 23).

Estas obras, y las obras de arte en general, no dejan de postularse como dispositivos para construir universos posibles, mundos personales, interiores o compartidos; el proceso de intercambio que la artista propone sugiere, o revela, que puede haber

> *...diversas maneras de hacer mundos y la fuerza de la visión no depende de la complejidad de los instrumentos puestos en juego.* (...) *Un mundo tiende a estar habitado por más de un individuo, así "el hacer" gira, en este caso, alrededor de la*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · *Anécdota Primitiva*. Ganchillo y vainicas per Rosalia Florit, y pintura textil sobre loneta. 71×151cm, 73×153 cm. Barcelona y Menorca, 2016.

> *idea de construir algo en común, algo que sea posible compartir. Quizás emergen nuevos mundos allá donde los mundos se encuentran*. (Birnbaum, 2009: 7, trad. a.).

La anécdota que la madre recuerda es la de ella misma, pequeña, tocando un cuerno marino para avisar de la hora de la comida a los trabajadores de la familia dispersos en los campos, y que la ha acompañado toda la vida como un gran momento de poder (Figura 1). Referida a este relato, la artista nos transmite el alcance de su interés:

> *Esto me gusta hacerlo crecer, ahondar en esta relación con el cuerno, a partir de unos documentos arqueológicos sobre el hallazgo de unos cuernos marinos de hace aproximadamente 4000 años, objetos que servían para comunicarse de un pueblo a otro y establecía la relación entre pueblos, que era definida por el sonido.* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Este intercambio da lugar a una serie de lienzos que, por un lado, transmiten un aire de tradición y de afectividad, y por otro favorecen una reflexión sobre dramas contemporáneos como son los naufragios migratorios, las muertes en el mar o las cicatrices como evidencias de nuestros recorridos vitales.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. *Family*

La obra titulada *Family* (Figura 2) se configura como un conjunto de piezas que componen un único mosaico y que

> *...nació de una discusión un día en la que mi madre afirmaba que sus ganchillos eran tan obras de arte como las mías. Le dije que mientras ella hacia copias, sólo decoración, no trascendía y en cambio si lo mismo lo haces implicándote en transmitir cosas, si te implicas, entonces ya se puede convertir en arte... y aquí fue un poco el proyecto...* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Nace así toda una serie de pequeños croquis, pañuelos, trozos de tela bordados con pequeñas historias familiares, recuerdos no sólo de la madre, sino también de la artista, recuerdos de la infancia, recuerdos de las islas, anécdotas que le explicaba su padre:

> *...la de un halcón que cazaba y se quedó clavado en una rama seca de un árbol, casas que sacan raíces... Cada pieza es un pequeño detalle de cada historia, a veces de emociones, y todas son parte de un mosaico de lo que eres y de cómo eres y todo siempre muy relacionado con el territorio insular... Imágenes que parecen anodinas pero que todas juntas generan un territorio, se preserva lo efímero de los recuerdos.* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Para confeccionar estas obras, Tónia Coll utiliza la técnica del ganchillo como vehículo para explicar a su madre lo que ella hace como artista; valoriza aquel bagaje artesanal con gran poder expresivo que es dominio de la madre, maestra en esto, y lo lleva a su terreno, lo carga de sentido en una especie de hibridación de los dos territorios:

> *...usar lo que ella domina, pero poniéndole el sentido que para mí tiene que tener el arte, cosa que no tienen sus labores artesanales.* (...) *Esta pieza me interesa también como pieza en proceso, es muy extensa... tiene detrás toda la carga de este relato, de esta metodología... algo tan sencillo como:* "¡mamá *yo te explicaré lo que es el arte!*" risas... (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Vemos entonces unos lienzos bordados donde aparecen fragmentos visuales de esas historias preservadas por el encuentro entre la creatividad artística y su sentido discursivo con una práctica artesanal de calidad, un formato legitimado en la producción artística contemporánea:

> *El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.* (Bourriaud, 2008:22).



Figura 2 · *Family*. Ganchillo sobre lienzo. Medidas variables. 2010-2019.
Figura 3 · *Eclipsi*. Detalle de la obra *Family*.
Figura 4 · *Mar Mare*. Detalle de la obra *Family*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En este mosaico/atlas aparece, entre otras, la pieza *Eclipsi* (Figura 3) "un trozo de tela donde intenté iniciarme a la práctica del ganchillo, en la que no conseguí avanzar..."

Otra "anécdota primitiva" que la madre le contó, la primera de todas, fue la de un accidente de caza en el que su hermano (el tío de la artista) resultó herido gravemente, afortunadamente con un desenlace positivo, y que dio vida a la pieza titulada *Mar Mare*, una clara referencia al tema histórico-artístico de "la piedad" (Figura 4).

El mar aparece como trasfondo constante, como presencia implícita de la cultura de las islas, pero también el mar se connota como un espacio de tumba sobre el cual la artista enlaza su propia experiencia con la tradición. Ella rescata un elemento, una imagen que vio en una exposición de época romana de unos pequeños esqueletos metálicos articulados que ponían en los banquetes, delante de los postres, como recordatorio de que nos podemos llenar la barriga, pero todos acabaremos allá (Figura 5). Un "memento mori" trascendente de los romanos que se convierte también en elemento de relación con el drama que vivimos actualmente de los naufragios por la aspiración de ir hacia un mundo mejor y de huir del dolor y del sufrimiento:

> *...así como los romanos, Tónia Coll invita a repensar el presente, activando el poder de estos objetos para hablarnos de quien somos, de dónde venimos y hacia dónde queremos ir.* (Coll, 2019: 25, trad. a.)

Estos grandes temas, estas grandes implicaciones en los dramas sociales, la Tónia los aborda con respeto desde su posición y aclara que los tiene siempre que sustentar desde una motivación mucho más cercana:

> *...si no, se parecería mucho a esta especie de hipocresía occidental, desde esta Europa complaciente y auto centrada... lo hago con una cierta cautela... prefiero hablar de cosas más personales, estoy muy lejos de sentir el dolor que sienten ellos y esto hace que moralmente no me sienta legitimada...* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

3. *La Camali*

> *Uno de los tesoros de la casa familiar siempre había estado la caja de los retales. Con la distancia que te da el tiempo, aquella caja me evoca una frase de la poeta Marosa di Giorgio: "Las muñecas y nosotras éramos iguales"* (Pons-Coll, 2010: 49, trad. a.).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · *Efecte crida*. Ganchillo sobre lienzo. 37×73 cm., 33×37 cm., 62×42 cm., 20 cm. de diámetro. Menorca, 2018.
Figura 6 · *Las muñecas y nosotras éramos iguales*. Acrílico sobre tela de Jouy, 40x40 cm., 2003.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De esa caja de retales salen unos trozos de tela residuales de cuando su madre le hacía los vestidos de niña y con las que confeccionaba también vestidos para sus muñecas, que, admite, le ha generado un "imaginario muy bonito". *La Camali* era el nombre un poco despreciativo que la Tónia le daba a su muñeca, que los padres le regalaron pero que no era la que había pedido y que no correspondía a su ideal infantil: quería una pequeña, dulce y con el pelo rubio y rizado que había visto en un escaparate y, en cambio, la que recibió era "grandullona, piernuda y de pelo castaño".

La fecha de esta obra (Figura 6) la sitúa en los orígenes del proyecto presentado en este ensayo, y su principal interés reside en que, además de ser uno de los prototipos, es también "obra pendiente", obra que la artista nos hace saber que está en proceso de maduración, que los retales de tejidos que sobraban de la confección de sus vestidos y que vestían sus muñecas, están "sobre la mesa".

4. *Pell de barca*

De prácticas artesanales domésticas se impregna también la obra titulada *Pell de barca* (Figura 7, Figura 8), en la cual la autora, a través de la referencia a la piel mutante de la serpiente, propone una metáfora sobre la condición silenciada de la mujer-artista (¡y de la mujer!).

Coll, en su afirmación reivindicativa, no renuncia tampoco aquí a las alusiones íntimas y personales utilizando más de aquellos retales de la caja, o aflorados de algún olvidado rincón doméstico: tejidos de colores que convierte en una manifiesta paradoja —"barca y tejido se perciben como una contradicción, como un imposible, un fracaso"— sobre el valor y la necesidad de desvelar la verdadera historia, aquella historia no-oficial que ha sido y es ocultada por la supremacía de quienes la pueden manipular.

Conclusiones

> *Este proyecto/proceso tiene valores introspectivos... dejar de mirar hacia afuera y hacerlo hacia adentro, hacia mis propios orígenes...* (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Con esta poética reflexión la Tónia concluye la entrevista en la que nos ha ayudado a comprender, a través de la experiencia estética provocada por la contemplación de sus obras recientes y de sus ilustrativas explicaciones, el sentido más íntimo y profundo de su creación.

Concluyo con un recuerdo personal mío —pero profundamente relacionado con ella— que ha sido muy significativo en mi sucesivo desarrollo artístico:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · *Pell de barca*. Barca de madera del siglo XVIII forrada con retales de telas, 340x130 cm. Barcelona y Menorca, 2010.
Figura 8 · *Pell de barca*. Barca de madera del siglo XVIII forrada con retales de telas, 340x130 cm. Barcelona y Menorca, 2010.

cuando fui alumno suyo en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, hace casi dos décadas, e iba bastante perdido en mi investigación pictórica en la que estaba explorando geometrías inestables, la Tónia me incitó a "mirar para adentro" a escarbar en mi bagaje, en mi propia historia de arquitecto y me hizo ver (y sentir) la relación directa que tiene que haber entre la experiencia personal y lo que es su transposición en obra de arte, un precepto que he interiorizado y que abandera mi enseñanza artística actual.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Birnbaum, Daniel (2009) *Fare Mondi – Making Worlds*. Catálogo de la LIII Bienal de Arte. Venezia: Marsilio Editori.

Bourriaud, Nicolas (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Ariadna Hidalgo editora. ISBN: 978-987-1156-56-6

Coll, Marta (2019) *Petra – Aproximacions contemporànies a la cultura talaiòtica*. Catálogo de la exposición. Consell Insular de Menorca. Depósito legal: ME-391-2019

Didi-Huberman, Georges (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-428-0

Pons, Joan - Coll, Tónia. (2010). *La flor i la presó*. Catálogo de la exposición. Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura. ISBN: 978-84-96816-99-2

O objeto incômodo

The uncomfortable object

MAURICIUS MARTINS FARINA* & MARTA LUIZA STRAMBI**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes (IA/UNICAMP); Departamento de Multimeios (DMM/IA/UNICAMP). Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas – SP CEP: 13080-090 Brasil. E-mail: mauriciusfarina@gmail.com

**Brasil, artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes (IA/UNICAMP); Departamento de Multimeios (DMM/IA/UNICAMP). Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas – SP CEP: 13080-090 Brasil. E-mail: martastrambi@gmail.com

Resumo: Neste texto relacionamos estratégias simbólicas presentes no trabalho de três artistas brasileiras, Erica Versutti, Lorena D'Arc e Marta Strambi. Artistas escolhidas a partir da observação de uma potência crítica, relacionada à presença de frutos que, em seus trabalhos, se tornam objetos incômodos, provocadores, quando os relacionamos com o princípio de sobrevivência, presente nas associações entre a vida, a natureza e a arte. Dessa maneira, tais objetos nos sugerem um alinhamento com dimensões ativas sobre o paradoxo da vida em sua dimensão globalizada. Algo que, no campo das artes visuais, admite-se como presença, situando a nostalgia da natureza perdida como uma distopia.

Palavras chave: arte brasileira contemporânea / objeto / natureza / vida em desalinho.

Abstract: *In this paper we relate symbolic strategies present in the work of three Brazilian artists, Erica Versutti, Lorena D'Arc and Marta Strambi. Artists chosen from the observation of a critic power related to the presence of fruits that, in their works, become uncomfortable and provocative objects when we relate them to the principle of survival, present in the associations between life, nature and art. Thus, such objects suggests to us an alignment with active dimensions about the paradox of life in its globalized dimension. Something that, in the field of visual arts, is admitted as presence, situating the nostalgia for lost nature as a dystopia.*

Keywords: *contemporary brazilian art / object / nature / disheveled life.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Pensar a natureza que nos cerca, como um fenômeno de presença, implica em interpretações historicamente muitos complexas. Estamos vivos e essa condição não pode ser banalizada pelos mitos. "Sei perfeitamente que a natureza se analisada, não revelará um propósito Divino, mas um jogo cego entre acaso e necessidade." (Flusser, 2011: 140). A nostalgia idílica ambientada pela ideia de uma natureza limpa, de um sabor sem veneno, é uma imagem que não cabe para todos.

Populações inteiras, que vivem nas periferias de cidades como São Paulo, convivem com situações sanitárias inimagináveis para o mundo "civilizado". Existe um enorme abismo de oportunidades que lhes é imposto pela estratificação social. Implicando em relações traumáticas para a subjetividade coletiva, onde agora existe um caos na ideia de destino. No passado não se fazia diferente, apenas o grau e a escala que eram totalmente distintos. O desassossego do mundo (Maalouf, 2010), tomado pelo consumismo, pela necessidade de poder, esconde um vazio perigoso. A transformação da vida em coisa qualquer, desde a modernização tecnológica, está a assombrar o mundo com as misérias de um cotidiano em crise, diante de regulações éticas frágeis que não conseguem conter a sanha de um poderio econômico que se impõe, pilhando recursos materiais do planeta e apagando a diversidade das culturas.

Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar "transversalmente" as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais. [..] Uma outra espécie de alga, desta vez relativa à ecologia social, consiste nessa liberdade de proliferação que é consentida a homens como Donald Trump que se apodera de bairros inteiros de Nova York, de Atlantic City etc, para "renová-los", aumentar os aluguéis e, ao mesmo tempo, rechaçar dezenas de milhares de famílias pobres, cuja maior parte é condenada a se tornar homeless, o equivalente a peixes mortos da ecologia ambiental (Guatarri, 2001:25).

Existe algo que não se ajusta nessa relação entre o natural e a cultura, e as metáforas desse incômodo. Entre tantas questões problemáticas do mundo real, o predomínio do autoritarismo econômico pela política do mais forte é, desde sempre, causa permanente. Relações políticas invasivas abalam o próprio sentido da democracia, impondo sua necessidade ao outro, desconstruindo o princípio de civilidade a partir do menosprezo pelo estrangeiro, pelo diferente.

1. Objetos incômodos

A experiência da arte trabalha em espaços que nos fazem reconhecer a presença de sentidos improváveis e de destinações não previstas no ordinário da vida

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

sobrevivente. As relações negativas, que advêm de uma realidade em desalinho, têm influência na arte contemporânea e, a partir disso, percebe-se a ocorrência de políticas singulares de reação diante desse corpo estranho. Ocorre, desde os anos 1990, uma forte presença de formulações conceituais relacionadas com políticas pessoais que, a partir de um trauma diante do cotidiano e das irritações com o predomínio da desigualdade, revelam-se como uma resposta para uma série de destinações que são impostas ao outro pela força. A sublevação às abjeções da vida surge como atitude e expressão no universo da arte, essa condição encontra causas para o enfrentamento das hostilidades que nos incomodam.

> *Mas existem forças poderosas em ação também em outras partes: o desespero ante a persistência da crise da Aids, doença e morte invasivas, pobreza e crime sistêmicos, o bem- estar social destruído, inclusive o contrato social rompido (pois de cima os ricos não participam da revolução e de baixo os pobres são largados na miséria). A articulação dessas diferentes forças é difícil; em conjunto, no entanto, elas estimulam a preocupação contemporânea como o trauma e a abjeção* (Foster, 2014: 157).

Processos articulados pela arte, que incluem a preocupação com a vida, com o social, atuam como um argumento vivo. Na arte, a causa do real não é apenas uma retórica do destino, mas uma marca da própria subjetividade que se põe como condição relacional.

> *Não podemos escapar das teias do destino, mas também não podemos escapar do fardo da responsabilidade pelo destino. [...] O que isso significa é que a dimensão da subjetividade (no sentido de agência autônoma livre) é irredutível: não podemos nos livrar dela; ela continua a aparecer em cada tentativa de superá-la* (Žižek, 2017:73-74).

Na arte, a presença temática de elementos relacionados à natureza como trauma conduz metáforas de sobrevivência. Tal questão, implicada na ideia das "três ecologias" prevista por Félix Guatarri, revela-se com uma urgência inquietante. As formas de um acontecimento são imprevisíveis na arte, a escolha por formas e objetos se relaciona com o tempo.

2. O fruto como medida

Muitos artistas têm demonstrado interesse na presença de frutas como derivas simbólicas em seus trabalhos. Encontramos essa frequência nos trabalhos de Erika Verzutti (SP), Lorena D'Arc (MG) e Marta Strambi (SP), nas problemáticas da extensa produção de cada uma; com compleições relacionadas entre o que é natural e o que se aproxima da "natureza", seja na criação das formas ou nas relações entre os objetos. Mostram em suas poéticas simulacros onde o poder, a feminilidade e uma arquitetura da ironia se apresentam.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Lorena D'Arc, Manga com leite, 2015, cerâmica, ferro, manga e arquivo sonoro. Dimensões variadas. Foto: Miguel Aun. Fonte: própria.
Figura 2 · Lorena D'Arc. Manga com leite, 2015, cerâmica, ferro, manga e arquivo sonoro. Dimensões variadas. Foto: Miguel Aun. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2.1 Manga com leite

A instalação *Manga com leite*, de Lorena D'Arc (figura 1 e figura 2), apresenta uma atmosfera de memórias, recobertas em camadas, onde aspectos da cultura imaterial mineira são evidenciados. A relação entre o leite e a manga, considerada por muitos como uma mistura perigosa é, de fato, uma falácia que remonta as origens do Brasil colonial. As fontes de uma história transmitida pela oralidade relatam que, naquele período, o leite era escasso e de alto valor, destinado exclusivamente para o consumo da "Casa Grande". A manga, ao contrário, era um produto abundante e os feitores de escravos diziam que, manga com leite, era uma combinação venenosa; tudo isso para evitar que os escravos consumissem o leite dos senhores.

Manga com leite (Figura 1) foi moldada em cerâmica, com pátinas de óxido de ferro a partir de frutos naturais e queimadas em alta temperatura, dessa forma se tornaram objetos de "quase-ferro". O ferro, nesse caso, é também um resquício de um material abundante nas Minas Gerais. Junto com essas "mangas ferrosas", outras mangas, as naturais, foram também patinadas com óxidos. Inicialmente se assemelhavam às cerâmicas, mas no processo temporal da exposição elas revelam a putrefação de sua natureza orgânica.

Na instalação, junto com as mangas, há um antigo recipiente, com história de uso para o transporte de leite em décadas passadas. No interior dessa leiteira enferrujada, um dispositivo emite sons de gotejamentos, com timbres variados. Para marcar a relação da memória colonial no trabalho, Lorena dispôs nas paredes formas assemelhadas com "palmas barrocas", recobertas com folhas de ouro: influência do estilo rococó francês que, no século XVIII, adornava a arquitetura colonial mineira.

Ao associar o leite com a manga, Lorena faz mais que rememorar acontecimentos, sua instalação carrega em si metáforas sobre as contradições ruinosas de uma cultura de exploração de uns sobre outros, do poder que usa a mentira para exercer seu controle.

2.2 Brasília Pintura, Brasília TV

É recorrente a opção por elementos retirados do universo orgânico nas criações de Erika Verzutti. Entre as formas que materializa, há ocorrência de abacaxis, de abóboras e de jacas - frutas que se desenvolvem plenamente em países tropicais - e que aparecem em sua produção, como uma espécie de troféu insólito, elevando a fruta à categoria de objeto. Para isso, utilizou cortes precisos, fundidos em bronze (Figura 3) ou, como faz posteriormente, acrescendo-lhe tinta óleo branca.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Erika Verzutti, Brasília TV, 2011, bronze e tinta acrílica, 32 x 21 x 17cm. Fonte: http://www.verzutti.com/pt/obras/brasilia-tv

Figura 4 · Erika Verzutti, Brasília Pintura, 2019, bronze e óleo, 42 x 25 x 25cm. Fonte: http://www.verzutti.com/pt/obras/brasilia-pintura

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Marta Strambi, Molotove-me, objeto/performance, 2019, porcelana, tecido, capacete militar e suporte de madeira, 110 cm x 40 cm x 40 cm. Foto: Mauricius Farina. Fonte: própria.
Figura 6 · Marta Strambi, Molotove-me (detalhe), objeto/performance, 2019. Foto: Mauricius Farina. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Erika propõe uma visualidade a partir de um ideal moderno recodificado pelo insólito da escolha. Sua operação poética, inspirada por um tipo de política que se vê no Brasil, situa-se num território de imprevisibilidades. Nestes trabalhos específicos, o aspecto da fruta *in natura*, versus sua condição como objeto fundido em bronze, coloca em diálogo o mole da origem e o duro da forma fundida, o visgo e a textura da fruta original, o vazado e o contorno branco que se apresentam como "desenho" ou como vazio, em oposição à perenidade do bronze vazado ou pintado de branco. A fatura de *Brasília Pintura* (Figura 4), em certa medida, pode dialogar com as latas de cerveja de Jasper Johns (*Ale Cans,* 1964), mas o processo de intertextualidade não é direto, ainda que o procedimento da fundição e pintura aproxime Verzutti a Johns.

Num outro caminho em relação ao neodadaísmo de Johns, *Brasília Pintura* de Verzutti, atravessa sentidos culturais e políticos, que estão articulados como uma espécie de lógica invertida pela liberdade daquilo que é insinuado pelos deslocamentos que produz. Faz isso, elegendo a fruta e não o produto industrializado, submetendo a dureza do bronze à moleza da tinta, o objeto ao sentido plano e monocrômico, produzido pelo branco que se insinua como desenho. Há ainda algo que se recobre de uma fina ironia naquilo que a artista insinua no título do trabalho.

2.3 Molotove-me e Infrutessência

Em *Molotove-me* (Figura 5), de Marta Strambi, o conceito de *incômodo* situa pelo avesso o que poderia ser apenas uma cesta de frutas, pois tem outra destinação. O trabalho apresenta "frutos cítricos", limões/seios de porcelana, sacrificados a "molotoves" e queimados a 1320ºC, onde a transformação da porcelana se dá em estado pétreo. Esses "frutos" foram enrolados em panos, como se fossem "pequenas bombas" e, posteriormente, condicionados no interior de um capacete da polícia militar (figura 6), utilizado por volta dos anos 1970: tempo sombrio da ditadura militar no Brasil, na Argentina, no Chile e na América Latina em geral.

Esses frutos/seios, com marcas de fuligem, foram submetidos a uma ação durante a abertura de uma exposição, onde dez performers, com isqueiros nas mãos, atearam fogo nesses frutos, cujas chamas foram apagadas posteriormente.

A partir de uma manufatura visivelmente feminina, que relaciona o seio com o alimento tangerina, e a vida ao veneno, existem linhas subjetivas que dizem respeito às sementes que não irão brotar, uma espécie de terço que caem das formas. Repara-se que há algo que denuncia uma natureza envenenada, algo que pode ser transparente na beleza dos frutos, mas que não se aparta de

uma dimensão profundamente articulada como o meio ambiental e com os problemas políticos e sociais.

Na ideia formulada por Jacques Derrida (2005) a partir de Platão, o princípio do *pharmakon* - do paradoxo remédio/veneno, ajusta-se a uma condição em que o princípio que cura também pode matar.

> *Há mais de 50 anos, isto é, ao menos desde o célebre livro de Rachel Carson, Primavera Silenciosa (1962), sabemos que os pesticidas industriais lançaram a espécie humana numa guerra biocida, suicida e de antemão perdida. Como bem diz seu nome, um pesticida industrial é um produto químico que visa exterminar uma "peste", termo que designa no jargão produtivista toda espécie que compita com a humana pelos mesmos alimentos ou tenha algum potencial de ameaça à produtividade ou saúde humana ou de espécies que servem de alimentação aos homens [...] O princípio dá prova cabal da insanidade da agricultura industrial: envenenam-se nossos alimentos para impedir que outras espécies os comam* (Marques, 2018: 214).

A aparição de frutos antropomorfos, como em *Molotove-me e Infrutessência*, que são tornados híbridos por uma sugestão de fruto e de corpo, está a decorrer a partir da sugestão possível desse paradoxo relacionado entre o veneno e o alimento, apontando para uma relação inquietante onde múltiplos frutos se ajustam num cacho (figura 7), e se implicam em desejos delicados.

Considerações finais

Sabemos que as dimensões ecológicas da sobrevivência, em países menos desenvolvidos socialmente, são influenciadas por interesses adversos à preocupação com o outro, com a sua permanência salutar no gozo da vida. Assim, configura-se um cenário político onde a dimensão da sobrevivência vai se impondo de muitas formas, como por exemplo no trato da agricultura, onde uma guerra entre os pesticidas e as pragas apresenta-se como uma tragédia anunciada.

Reconhecemos que na arquitetura simbólica dos trabalhos aqui referidos enunciam-se perturbações visivelmente políticas que se apresentam no *hic et nunc* de um tempo difícil, resoluto em brigas, difamações e abjeções de toda ordem. A condição crítica desses trabalhos, articulada em seus próprios termos, sugere a ocorrência de um alinhamento inclusivo diante de uma emoção traumática, relacionada com a complexa ambiência da vida, ainda agora sob um ataque dissimulado por políticas reacionárias e antiecológicas.

Nessa dimensão de problemas enunciados considera-se reconhecer a ideia do fruto presente nesses trabalhos, como metáfora ampliada aos outros contaminantes, que impulsionam a produção artística contemporânea pela via de uma arte política (Foster, 1985: 139). Não é apenas o veneno que se impõe ao

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · Marta Strambi, Infrutessência, 2019, porcelana, tecido e sementes de tangerina, 70 cm x 40 cm x 30 cm. Foto: Mauricius Farina. Fonte: própria.

fruto, mas a ignorância do poder egoísta que se impõe diante de uma comunidade fraturada de si.

Os trabalhos aqui relacionados, com estratégias muito próprias, não representam numa linha direta um tipo de *ativismo*, mas num sentido ampliado podem demonstrar a afetação destes problemas em relação às subjetividades envolvidas. O incômodo não está na arte, mas ele é um impulso que parte da vida para se tornar um acontecimento.

Referências

Derrida, Jacques (2005) *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras. ISBN 85-7321-222-5

Flusser, Vilém (2011) *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume. ISBN 978-85-391-0260-0

Foster, Hal. (1985) *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Seattle, Washington: Bay Press. ISBN 978-09-419-2004-9

Foster, Hal (2014) O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naif. ISBN 978-85-405-0466-0

Guatarri, Félix (2001) As três ecologias. Campinas: Papirus. ISBN: 9788530801069

Marques, Luis (2018) *Capitalismo e colapso ambiental*. Campinas: Editora da Unicamp. ISBN 978-85-268-1468-4

Maalouf, Amim (2010) *El desajuste del mundo: cuando nuestras civilizaciones se agotan*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-6928-1

Žižek, Slavoj. (2017) *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN 978-85-378-1652-3

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Itinerário Fotográfico de Paula Sampaio em "Antes do Fim"

Paula Sampaio Photographic Itinerary in "Before the End"

MELISSA BARBERY LIMA*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, actividade artística: Artista Visual e Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Para; Instituto de Ciências da Arte; Faculdade de Artes Visuais; Programa de Pós-graduação em Artes. Universitário, Belém - PA, Brasil. E-mail: melissabarbery@gmail.com

Resumo: Este artigo trata da fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções" da fotógrafa Paula Sampaio sob minha curadoria, montagem esta que surgiu em consequência dos efeitos do tempo sobre seu acervo pessoal formado por mais de 30 anos de registros na Amazônia. Sampaio parte do fotojornalismo, e suas imagens transitam entre este e o trabalho autoral, abordado aqui principalmente no diálogo entre imagens e falas da fotógrafa, onde se revela um trabalho consciente e potente tanto como documento quanto como narrativa.

Palavras chave: Paula Sampaio / Amazônia / fotojornalismo / fotoinstalação.

Abstract: *The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

Keywords: *Paula Sampaio / Amazon / photojournalism / photoinstallation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Registar processos históricos pontuais ou cenas cotidianas de um lugar com objetivos documentais constituem o cerne do trabalho desta fotógrafa que conhece muito bem o lugar de suas criações. "fui fotojornalista durante trinta anos, eu vivi a rua e vivi o cotidiano." (Paula Sampaio, 2019).

Brasileira, nascida no Estado de Minas Gerais, ainda muito jovem veio morar na Amazônia, inicialmente vivendo com sua família às margens da Rodovia Belém-Brasília e posteriormente escolhendo Belém, a capital do Estado do Pará para ser sua residência e local de trabalho. Graduou-se em Comunicação social e hoje em 2020 faz mestrado em História pela Universidade Federal do Pará.

> *Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o Sr. Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada histórica para a conquista deste gigantesco mundo verde. Eis o que diz a placa que o "Sr. Presidente da República", isto é, o General Emílio Garrastazu Médici. [...]o governo militar pretendia dar continuidade ao seu projeto de modernização do Brasil (apoiado, como sabemos, numa Doutrina de Segurança Nacional) e, neste projeto, a chamada integração da Amazônia [...]* (Chaves, 2007: 1)

O resultado deste longo período de atividades foi a formação de um significativo acervo de imagens de documentação sobre a Amazônia. O clima extremamente húmido de Belém e o tempo atingiram de forma voraz papéis e negativos que hoje, em parte, estão em inevitável processo de extinção, neste contexto, "Antes do fim: itinerário de reinvenções" iniciou com uma pesquisa que a fotógrafa realiza na pós-graduação em História, e que em 2018 deu origem a um livro onde imagens e textos testemunham o trajeto de seu tempo documentando a região.

> *Desde 1990 desenvolvo projetos de documentação fotográfica e ensaios autorais sobre o cotidiano de trabalhadores, em sua maioria, migrantes que vivem às margens dos grandes projetos de exploração, e em estradas na Amazônia, principalmente nas rodovias Belém-Brasília e Transamazônica. Além de imagens também guardo sonhos e histórias de vida (escritos e/ou contados) de pessoas que fotografo nesses caminhos.* (Sampaio, 2018: 32).

No Passado eu já havia tido contanto com Paula Sampaio, pequenas colaborações em alguns de seus projetos, em 2018 tive a oportunidade de realizar como designer o projeto gráfico do livro acima citado, e para além de um processo de diagramação puramente técnico pude aconselhá-la no percurso conceitual de suas páginas. Em 2019 com a oportunidade de uma pauta na Galeria Ruy Meira

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

da Casa das Artes – Fundação Cultural do Estado do Pará, em Belém do Pará no Brasil convidei Paula Sampaio a retirar das páginas do livro o conceito que o constituiu, a relação entre histórias, imagens e tempo, relação esta que pode ser afetada por sua condição matérica ou sofrer os efeitos de sua transmutação.

> *Na região Amazônica, com a chegada da fotografia, foi deflagrada uma especial relação com a imagem, que influenciou na delimitação de ideia desse território, tomou parte em seu desenvolvimento, inscreveu-se em sua existência, circunscrevendo um momento "presente", sempre reativado. Ela foi utilizada na construção de uma representação social e de um imaginário cultural, propagado ao redor do mundo, que, por vezes, ultrapassou o estreito limiar entre realidade e ficção. Esse tipo de operação, empregado amplamente em proposições artísticas da contemporaneidade é presente na imagem que ocorre na Amazônia desde o século XIX.* (Maneschy, 2010: 37*)*

Em agosto de 2019 Realizamos a fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções" onde reunimos mais uma vez a autora e seu arquivo, em mais uma ação onde a fotógrafa traça mecanismos para evitar que essa documentação desapareça.

> *É um esforço para não deixar que se percam evidências históricas e sentimentais, materializadas em fotografias, escritos, fitas cassete, disquetes e lembranças, que fazem parte do meu arquivo, construído ao longo de quase trinta anos de documentação fotográfica na Amazônia, que na fotoinstalação se expande também para o trabalho jornalístico que foi a base de todos os trabalhos autorais que realizei.* (Sampaio, 2018).

Sendo assim, buscaremos discorrer sobre esta experiência nos debruçando pelo percurso que possibilitou sua existência, abordando a importância do fotojornalismo nesta trajetória, trazendo por vezes a voz da fotógrafa e de outros interlocutores que ao decorrer de sua carreira puderam dialogar com seu trabalho ou com alguns conceitos e dados históricos inerentes as suas criações, evidenciando assim o conjunto narrativo que se refletiu nesta edição, com seus grupos de imagens, objetos e luzes que revelam as sutilezas deste verve espaço.

Itinerário de Reinvenções: sobre o tempo, histórias e imagens.

A fotoinstalação teve como ponto de partida o reencontro de Sampaio com seu acervo danificado pelo tempo, desta forma a linha conceitual das imagens exibidas partiu daquilo que se perdeu por um motivo ou outro, o que não é mais possível recuperar como determinados tipos de cópias, algumas imagens que não existem mais em outro suporte, e aquilo que se transformou, transitando

entre o trabalho fotojornalístico e o autoral. A fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções" foi um outro movimento no percurso afetivo em que a fotógrafa imprime em imagens e histórias "[...] Esqueci que esse arquivo é natureza e está mergulhado no tempo [...] " (Sampaio, 2018)

> *Um dia, ao abrir as gavetas do meu arquivo, fui tomada por um cheiro forte de vinagre. Sem pensar, comecei a abrir as pastas, os envelopes. E, diante dos meus olhos, surgiram ondas de películas fotográficas, úmidas de histórias. Quase trinta anos de trabalho...! Encontros se desmanchando.* (Sampaio, 2018).

Como disse Caetano Veloso em sua canção "Oração ao Tempo", o tempo é um compositor de destinos com o qual podemos tentar fazer acordos e pedidos, mas sua transitoriedade é tão poderosa que na maioria dos casos é implacável, e dependendo do ponto de vista suas consequências podem ser aceitas ou recusadas, mas, se seus efeitos forem acolhidos "Ainda assim acredito. ser possível reunirmo-nos, tempo, tempo, tempo, tempo, num outro nível de vínculo" (Veloso, 1979).

No caso da fotógrafa Paula Sampaio o processo que lhe levou a perceber estes efeitos foi constituído de duros pesares, que a medida que foram superados puderam revelar seu apetite de permanência, possibilitando assim, a sua reedificação a partir de uma nova matéria.

> *Mas, a umidade deu vida a outros seres que agora moram na gelatina dos negativos, nas fotografias amareladas e abraçam os papéis das cadernetas. Invisíveis e calados, desenharam durante anos, uma nova pele para essas histórias.* (Sampaio, 2018).

No conjunto abaixo (Figura 1) podemos ver imagens das Décadas de 1980 e 1990 e reproduções de jornais das primeiras publicações de sua carreira como fotojornalista este é um importante momento desta fotoinstalação pois ele reafirma algo que é imprescindível para Paula, os laços cravados entre sua vida, seu acervo imagético e o fotojornalismo.

> *Agora mesmo comprei um livro do Robert Capa que é incrível, como ele conseguia estar em momentos de guerra, no meio, de uma ação de guerra, de guerra, e a fotografia estar esteticamente bem composta, isso não era tão comum, só por causa disso ele era um artista? Não, ele era um fotógrafo de guerra. A maneira como você se posiciona, a maneira como você utiliza o equipamento e seu conhecimento é o que te faz ver de um recorte diferenciado, eu dizia isso pros meninos do jornal, gente, vocês estão passando pela vida sem ver nada do que vocês estão fazendo, por que fotojornalismo não é você chegar em um lugar e apertar um botão."* (Sampaio, 2019).
> *"As fotos nas molduras são copias originais, feitas nos laboratórios dos jornais. A primeira, do menino com frio não tem negativo e essa é a única cópia. A segunda da estrada faz parte do meu acervo pessoal referente ao Projeto Antônios e Cândidas, cedida para o jornal para uma matéria sobre as condições da rodovia Transamazônica.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Montagem dos trabalhos fotojornalístico da Fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções, Paula Sampaio. 2019. Amazônia, Brasil. Fonte: própria.
Figura 2 · Imagem de origem fotojornalística, sem título, Paula Sampaio, 1980-1990. Belém, Brasil. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Montagem da Fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções", Paula Sampaio. 2019. Amazônia, Brasil. Fonte: própria.
Figura 4 · Imagem realizada durante reportagem para o jornal O Liberal que trata das migrações na cidade de Belém e em sua área metropolitana. Paula Sampaio. 1980-1990. Belém, Brasil. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *O Jornal dos bairros foi um encarte do jornal O Liberal onde trabalhei bastante tempo, somente depois de alguns anos fui transferida para a reportagem geral."* (Sampaio, 2019).

Paula teve um reencontro anos depois com o "Menino com frio" (Figura 2) que já adulto este se identificou como aquele que havia sido fotografado na infância, lhe contou que não morava mais na rua e que trabalhava pra a arquidiocese de Belém na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré.

Em várias situações, imagens que foram realizadas com objetivo jornalístico transitaram em para o trabalho autoral da fotógrafa e também no sentido inverso como a montagem a seguir (Figura 3), a primeira imagem à esquerda (Figura 4), foi realizada durante reportagem para o jornal O Liberal e posteriormente incorporada ao Projeto Antônios e Cândidas que também trata das migrações na cidade de Belém na região metropolitana.

Na próxima imagem que com ondulações no papel além de outros danos (Figura 5) podemos perceber em momento cotidiano onde a fotógrafa aguarda juntamente com uma família a chegada dos pescadores em um final de tarde e os filhos destes pescadores a convidam a brincar e neste ambiente com a luz própria do poente se revela-se uma imagem vigorosa, seja pelo olhar da menina, pelos claros e escuros, interiores e exteriores do contraste em relação ao homem que joga a rede na água, neste ponto se evidencia como se da o procedimento da fotógrafa, observando primeiro pessoas e histórias, fundando afinidades, constituindo inventários de vidas, para depois, se for imprescindível corporalizar o momento em imagem.

> *[...] eu vivi ouvindo histórias de muitas pessoas, então eu aprendi a ouvir, aprendi a ver o que os outros me mostraram, porque o fotojornalismo é isso, se você não olha pro outro, se você não olha pra realidade, se você não ouve a pessoa, você não vai fazer uma boa foto [...]"* (Sampaio, 2019)

Seguindo, na próxima imagem (Figura 6) vemos a figura do carvoeiro (Figura 7) e uma mesa com banco que comporta um pequeno livro, a imagem foi realizada no município de Marabá, na década de 1990 existiam muitas carvoarias por aquele lugar e o álbum é uma adaptação artesanal do livro Antes do Fim.

> *Esse homem me chamou atenção porque parecia estar se transformando na matéria do seu trabalho, o carvão, a fuligem entrando em sua pele...." [...] Foto copiada em laboratório artesanal nos EUA, para exposição montada pela Fundação Mother Jones/EUA em 1997. Algumas cópias de teste me foram enviadas e esta é uma das que ficaram comigo. Já esta oxidada, mudando de cor (ficando meio sépia), eu gostei dessa nova "cor"* (Sampaio, 2019).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Fotografia realizada na área da rodovia Transamazônica. Paula Sampaio. 2000 Belém, Brasil. Fonte: própria.
Figura 6 · Conjunto expositivo presente na Fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções". Paula Sampaio, 2019. Belém, Brasil. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · O Carvoeiro. Paula Sampaio. Meados dos anos de 1990. Marabá, Brasil. Fonte: própria.
Figura 8 · Vista panorâmica da Fotoinstalação "Antes do fim: itinerário de reinvenções" Paula Sampaio. Belém, Brasil. Fonte: própria

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sobre as imagens acima e a fala de Paula Sampaio a respeito da mudança matérica da fotografia onde uma nova cor é incorporada através de microscópicos seres que estão em atuação perene naquele papel podemos perceber o apaziguamento da fotógrafa em relação a algo que seria dramático sob o ponto de vista documental, mas que enquanto narrativa se transforma em seu deslocamento potência de criação.

Para além das imagens, a fotoinstalação foi formada por objetos pessoais da fotógrafa na criação de um ambiente acolhedor e familiar, que contou também com um delicado projeto de iluminação desenhado com a incandescência amarelada das lâmpadas de filamento de carbono e bulbos de vidro, como podemos perceber na imagem abaixo (Figura 8).

No centro, sob um tapete de tricô, uma mesa acomoda um pequeno caderno para comentários e um livro com as legendas de cada sessão da fotoinstalação, nos aventuramos a dizer que neste momento a exposição ganha a dimensão genuína que cada um de nós vai dar, somando a ela as histórias que nos acumulam e que nos definem, e neste momento extrapolando qualquer formalidade estética ou mítica esta experiência poderá também fazer parte da nossa própria história.

Conclusão

Paula Sampaio é uma contadora de histórias. Estar no mundo e abrir-se pra ele, permanecendo atenta aos encontros que este processo lhe oferece, faz de suas imagens um acervo de narrativas de grande importância para a documentação histórica da Amazônia que transcendem as fronteiras da fotodocumentação.

A fotógrafa é muito consciente de suas ações e do lugar que sua produção ocupa na história, entendendo que seu trabalho segue e pra onde quer que ele vá ela não terá domínio, ainda assim, a fidelidade por suas motivações são um ponto importante da ética que claramente se apresenta em suas imagens, sem perder de vista que um repertório de técnicas e conceitos pode ser substancial e delicado.

> O Refúgio de Paula Sampaio é mais. É o lugar da linguagem livre, a rota de fuga de uma gramática visual errante, que pega carona com a fotógrafa nos caminhões, teco-tecos e carros sem freio dessa Amazônia sem-fim. (Silveira, 2011: 28)

Neste momento, ao debruçar-se sobre seu acervo, remontando-o em conjuntos de imagens que contam diferentes histórias reconstruindo a narrativa de pessoas e lugares, dando a esse material em processo de apagamento a possibilidade de persistir na história e no tempo.

Referências

Barachini, Teresinha (2014) "José Resende: gestos que estruturam espaços." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.

Sampaio, Paula (2018) *"Antes do fim: Itinerário de reinvenções"*. ISBN: 978-85-915791-1-2. Disponível em URL: http://paulasampaio.com.br/wp-content/uploads/2018/09/3_AntesdoFim_PaulaSampaio_ParaWEB.pdf

Sampaio, Paula (2018). "*Casa das Artes distribui gratuitamente livro pocket "Antes do fim, itinerário de reinvenções" da fotógrafa Paula Sampaio"*. Matéria de jornal online. Disponível em URL: http://fcp.pa.gov.br/component/content/article?id=3106

Sampaio, Paula (2019). "*Entrevista no processo curatorial da fotoinstalação "Antes do fim: Itinerário de reinvenções"*. Entrevistador: Autor do artigo aqui presente. Belém, 2019. 1 arquivo .m4a, 100 min.

Veloso, Caetano (1979). *Oração ao tempo*. Verve. Disponível em URL: https://www.ouvirmusica.com.br//caetano-veloso/44760/

Chaves, Ernani (2007) "*Na estrada da vida: A transa-amazônica de Paula Sampaio" Revista Cinética*. Disponível em URL: http://www.revistacinetica.com.br/cep/ernani_chaves.htm

Maneschy, Orlando Franco (2010) *"Imagem, Mito e Amazônia - Questões para uma conversa" VIVO ART MOV. BELÉM FESTIVAL 2010. Simpósio: A construção da identidade e do imaginário local pelas mídias (visibilidade/invisibilidade): FLuxo, reFLuxo e reinterpretações*. Disponível em URL: https://www.academia.edu/35396241/IMAGEM_MITO_E_AMAZ%C3%94NIA_-_QUEST%C3%95ES_PARA_UMA_CONVERSA

Silveira, Rose (2013) *"O refúgio da linguagem" Embarque / Paula Sampaio*. ISBN: 978-85-62494-08-6. Disponível em URL: http://www.frmaiorana.org.br/wp-content/uploads/2016/05/embarque.pdf

Freaktion Lab: friccionando situações para especulações criativas

Freaktion Lab: frictioning situations towards creative speculation

MELISSA MERINO LESNOVSKI*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, designer, pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Escola da Indústria Criativa, Programa de Pós-Graduação em Design (PPG Design). Av. Unisinos, 950 - São João Batista, São Leopoldo - RS, 93020-190, Brasil. E-mail: melissa.lesnovski@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta a emergência do Freaktion Lab, um laboratório de design especulativo orientado pelas questões de cuidado que propõe artefatos friccionais para a produção de novas perspectivas em contextos projetuais. Dois dos artistas-provocadores do laboratório têm obras analisadas a partir dos temas da especulação, fricção criativa, ambiguidades, controvérsias e intervenções dialógicas. Como conclusão, reflete-se sobre provocações criativas para transformar situações em fermentações projetuais.

Palavras chave: questões de cuidado / design especulativo / fricção.

Abstract: *The paper presents the emergence of Freaktion Lab, a care-driven speculative design laboratory that proposes frictional artifacts in order to produce new perspectives in design contexts. Two of the laboratory's provocative artists have their works analyzed according to speculation, creative friction, ambiguity, controversy and dialogical interventions. We conclude by reflecting on creative provocations that may turn situations into design fermentations.*

Keywords: *matters of care / speculative design / friction.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Na literatura em processos de design, o *briefing* é um processo e programa a ser executado para extrair requisitos à elaboração de um artefato que atenda clamores e dores de seus usuários ou clientes finais. Haveria, contudo, outras possibilidades que desafiassem o acordo tácito de *pedido-resposta* entre demandantes e criadores do projeto?

Este artigo apresenta o recorte de uma tese de doutorado em andamento, abordando a criação de laboratório experimental projetual orientado à fricção criativa - o Freaktion Lab - que opera sobre o cotidiano de seu campo de pesquisa: uma sala de professores em universidade brasileira (Figura 1).

A sala havia sido, anteriormente, objeto da intervenção de professoras que inocularam provocações criativas para tornar a sala mais acolhedora ao público ao qual - pelo menos no nome - era destinada (Figura 2). Tal ação suscitou indagações: que conhecimento poderia ser extraído dessa situação criativa para projetar uma nova sala de professores? Não seria um programa de requisitos provido por briefing demasiado frio para comportar a vida que opera dentro de suas paredes?

É neste campo e a partir dessas indagações, agora abraçadas pela tese, que se deseja proporcionar provocações criativas. Orientada pela perspectiva de *questões de cuidado* (De La Bellacasa, 2011; 2012), a ilusão de um programa de necessidades para o projeto é abandonada em prol da provocação de vozes silenciadas dentro da situação projetual. A tese lança mão da fricção gerada por artefatos especulativos como provocação a ser lançada na situação projetual, gerando respostas que retroalimentariam o processo de criação de novos artefatos friccionais em ciclos sucessivos. Projetar uma nova sala de professores, pois, envolveria provocar vozes e clamores silenciados e escutar os murmúrios dessa situação.

As obras aqui analisadas inspiram perspectivas para a primeira geração de objetos friccionais no Freaktion Lab, a serem inseridos como intervenção na sala de professores. A escolha dos criadores prezou pela proximidade com processos especulativos em design, arte, tecnologia, processos dialógicos e hibridismo.

O primeiro criador selecionado, Bruno Lorenz, é designer graduado e mestre em Design Estratégico, baseado em Porto Alegre, Brasil. O criador desenvolve carreira docente e de pesquisa paralela ao percurso profissional como designer gráfico e ilustrador. Lorenz também desenvolve projetos especulativos no *effemera*, laboratório de design crítico e especulativo do qual é co-fundador.

A segunda criadora selecionada, Ana Lesnovski, é jornalista e publicitária graduada, doutora em Comunicação, docente na UNESPAR, em Curitiba,





Figura 1 · Sala de professores em São Leopoldo, Brasil. Fonte: própria.
Figura 2 · Varal criativo na sala de professores em São Leopoldo, Brasil. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Brasil, e pesquisadora em arte eletrônica, cinema e artes do vídeo. Ana Lesnovski também é artista, com foco em instalações interativas e nas possibilidades poéticas da robótica.

Este artigo analisa, pois, como a inspiração aportada pelos criadores estudados pode deslocar o pensamento projetual de um jogo de certezas para um amplo campo de explorações e possibilidades.

1. Percurso teórico

A perspectiva que embasa este artigo baseia-se nos estudos sociotécnicos, nas relações entre atores humanos e não-humanos e na produção e reprodução de tais relações em incessantes agrupamentos híbridos (Latour, 2012). Soma-se, a ela, o olhar às questões de cuidado (De La Bellacasa, 2012; Haraway, 2010), que visam evidenciar ou produzir vozes silenciadas dentro de uma situação. Essa vertente explora e leva além as questões de interesse (*matters of concern*) propostas por Latour (2012) e propõe as questões de cuidado (*matters of care*), uma perspectiva ciente e utilizadora dos aspectos afetivos de uma situação.

A produção das vozes silenciadas na sala de professores, indaga este estudo, poderia ocorrer a partir de artefatos friccionais. Os estudos da fricção investigam como encontros heterogêneos e desiguais podem levar a novos arranjos de cultura e poder (Tsing, 2011).

Para dar forma a tais elementos friccionais, o Freaktion Lab se inspira no *adversarial design* de DiSalvo (2012), com artefatos que questionem e reenquadrem situações hegemônicas, revelando associações e amplificando vozes silenciadas (De La Bellacasa, 2011). Traz-se, pois, o *adversarial design* como perspectiva projetual e a fricção como elemento de intervenção. Tal fricção pode se fazer valer da chamada "engenharia do estranho" de DiSalvo (2012), onde o encontro entre artefato provocador e o usuário é marcado pela inversão de papéis, diálogos insólitos e a subversão do familiar diluindo as fronteiras entre o real e o imaginário.

A provocação de uma situação por objetos friccionais criaria sistemas abertos, em efervescência criativa, chamados por Rheinberger (1997) de *epistemic things* - "máquinas para fazer o futuro" - e atualizados por Knorr-Cetina (2016) como *epistemic objects*, marcados pela ontologia em desdobramento. O projeto seria um espaço aberto de fervilhamento criativo, em desdobramento constante.

O componente artístico na elaboração de artefatos provocadores ganha relevância: os artistas-provocadores interpretam os murmúrios da situação projetual e devolvem a ela objetos friccionais que provocam novos murmúrios.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Intervenções especuladas: provocações, leituras, reinscrições

O primeiro ciclo de provocações para as criações do Freaktion Lab parte da leitura crítica das obras dos dois criadores mencionados.

Buscou-se, em Bruno Lorenz, percorrer o registro primeiro de suas ideias, aportando para o Freaktion Lab uma leitura de seu caderno de esboços conceituais: obra viva onde desenhos e palavras se tensionam mutuamente.

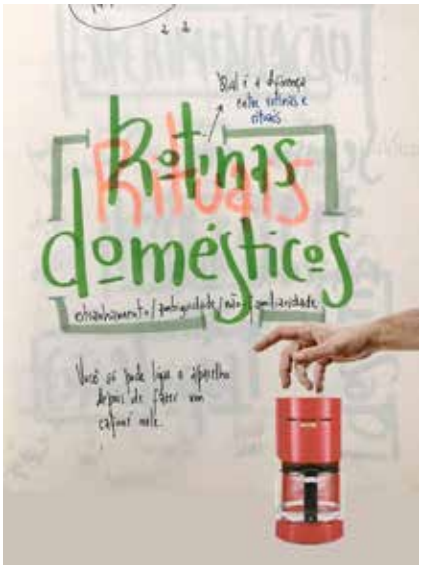
Em "Rotinas-rituais domésticos", Lorenz provoca o leitor a deslocar-se entre as rotinas e rituais performados em contextos de significado doméstico (Figura 3). O autor questiona quais processos cíclicos conformariam rotinas e quais consistiriam em rituais, transpondo significados. Atos banais, como ligar um aparelho, seriam transformados em atos afetivos ao se requerer que o aparelho recebesse carinho para poder funcionar. A desfamiliarização presente na provocação se conecta à "engenharia do estranho" mencionada por DiSalvo (2012), onde o estranhamento é necessário para a fricção dentro da situação de uso/fruição. O aparelho e o cafuné, a rotina e o ritual, o funcionamento e o afeto são polos de ambiguidades que Lorenz não encerra na obra, mas entrega ao leitor como estímulo criativo, um mecanismo a ser portado às provocações do Freaktion Lab.

Ao longo do caderno, há provocações em artefatos sugeridos. Em "Histórias no Varal" (Figura 4), Lorenz explora possibilidades de transpor discurso - crônicas, poemas, o que mais? - em lâminas ao vento, impressas em papel térmico, de legibilidade perecível ao passar do tempo. A temporalidade é inscrita na obra: um *memento mori* ao esmaecer das folhas. Uma instalação que clama por atenção enquanto é viva pode inspirar novas oportunidades de fricção à situação - não apenas as dimensões presentes são modeladas pelo criador, mas também o que acontece com a obra ao longo do tempo. A seu modo, ela também é uma voz a ser produzida na situação, que chama por resposta enquanto seu prazo de vencimento se esgota (De La Bellacasa, 2011).

Em Nautilus (Figura 5), Lorenz especula sobre diálogos híbridos entre a orgânica concha e inscrições tecnológicas da inteligência artificial. Seria possível que a cidade ecoasse pela concha em uma cantiga produzida por uma máquina? Através da obra, ambígua e provocadora, também se pode imaginar como a hiperlocalidade torna o artefato-provocação situado: ao longo de um bairro, o Nautilus emitiria composições inspiradas nos sons de cada esquina? Que histórias auditivas ela inspiraria a intervenções sonoras do Freaktion Lab? Nautilus deixa aberta a possibilidade de costurar *scripts* e *data sets* para aportar mecanismos da inteligência artificial na situação, ampliando possibilidades entrópicas dos artifícios friccionais.

Ao longo das três composições de Lorenz, as contribuições para o Freaktion

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





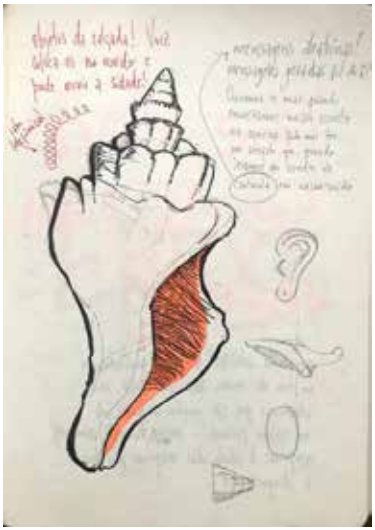


Figura 3 · Bruno Lorenz, *Rotinas-rituais domésticos*, 2019. Esboços em marcadores sobre papel.Acervo próprio. Fonte: o autor.
Figura 4 · Bruno Lorenz, *Histórias no Varal*, 2019. Esboços em marcadores sobre papel. Acervo próprio. Fonte: o autor.
Figura 5 · Bruno Lorenz, *Nautilus*, 2019. Esboços em marcadores sobre papel.Acervo próprio. Fonte: o autor.

Lab envolvem o atrito nas representações de palavras-conceito e esboços de artefatos especulativos. O atrito emerge das controvérsias: o aparelho que precisa ser afagado para funcionar, o varal de histórias e poemas que porta o discurso em lâminas perecíveis ao vento e o dueto entre o Nautilus e a inteligência artificial cantarolando ao ouvido do navegante urbano. Entende-se que o Freaktion Lab pode fazer uso inventivo de cadernos de esboços - o sequenciamento despretensioso das ideias e a baixa opacidade das folhas favorecem a colisão criativa.

Se o caderno de Lorenz se apropria da materialidade diáfana das páginas e de habilidades ilustrativas, voltamos o olhar à digitalidade e suas capacidades em gerar o inesperado. A obra *Gerador de Esmaltes*, de Ana Lesnovski, é um ensaio sobre as possibilidades que a inteligência artificial pode aportar a um processo criativo. Como corpo de trabalho, a artista mapeou centenas de nomes de esmaltes brasileiros em ferramentas de busca na internet e os processou em uma rede neural, posteriormente triando-os para remover duplicatas e resultados que correspondessem a nomes reais de esmaltes. Os resultados foram categorizados em três colunas, como exibido na Figura 6.

Se a alimentação dos dados foi realizada por dados amealhados na internet, seu filtro foi a subjetividade da artista. O ato criativo, impregnado por essa subjetividade, é presente na elaboração do aparelho provocador, na seleção dos nomes de esmalte, na escolha do script generativo, na criação das categorias e na categorização em si.

A obra de Lesnovski aporta, ao Freaktion Lab, provocações para o uso da inteligência artificial para processar randomicamente vestígios, discursos e murmúrios oriundos dos diversos atores que performam na situação e entregá-los em formatos que propiciem um deslocamento poético. Pode-se, aqui, conectar tal provocação ao mencionado por DiSalvo (2012) na reconfiguração dos remanescentes - a leitura de reminiscências de uma determinada situação, o processamento transformador das mesmas e sua reinserção provocadora na situação.

Conclusão

Ao longo deste artigo, percorreu-se o breve histórico de criação do laboratório especulativo Freaktion Lab e a análise de obras de dois de seus artistas-provocadores, aportando direções criativas para as intervenções a serem realizadas. A diversidade dos suportes e processos envolvidos - do sequenciamento criativo do caderno de Lorenz à entropia da inteligência artificial de Lesnovski - revelam a riqueza potencial a ser aportada a tais situações projetuais por meio de contaminações de terceiros, ou seja, de criadores não pertencentes aos contextos de intervenção.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

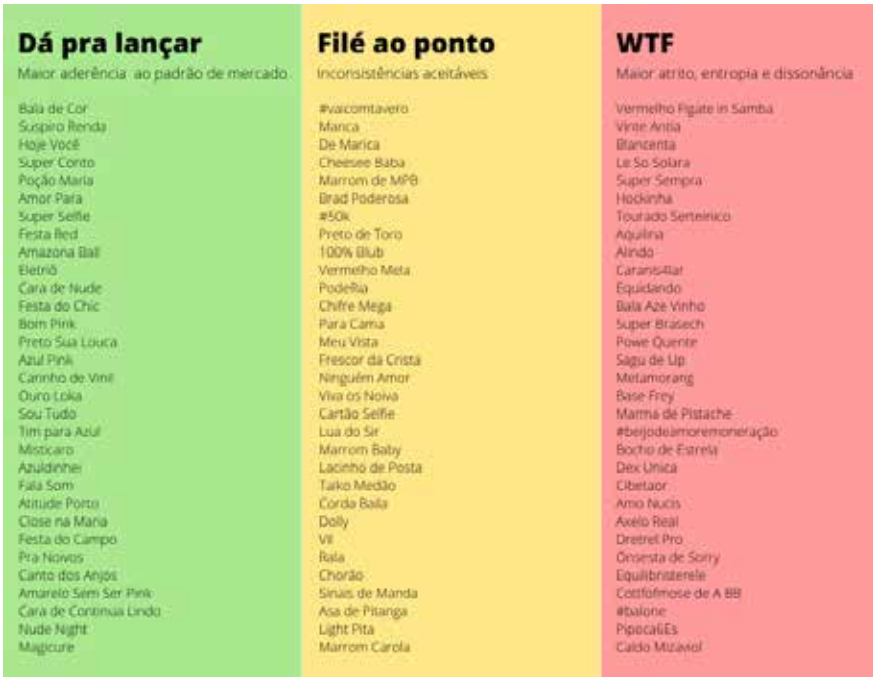


Figura 6 · Ana Lesnovski, *Gerador de Esmaltes*, 2018. Composição digital a partir de script de inteligência artificial. Acervo próprio. Fonte: a autora.

Seus achados, em que pese o caráter preliminar e fervilhante dos mesmos, poderão inspirar investigações posteriores de aporte criativo em laboratórios experimentais a partir de criações existentes. Além disso, abrem-se possibilidades para o uso ainda mais amplo de cadernos de esboços próprios ou de terceiros como inspiração para intervenções especulativas em situações de estudo.

Referências

De La Bellacasa, Maria Puig (2011). "Matters of care in technoscience: Assembling neglected things." *Social studies of science,* ISSN: 0306-3127, v. 41, n. 1, p. 85-106

De La Bellacasa, Maria Puig (2012). "Nothing comes without its world: thinking with care." *The Sociological Review*, ISSN: 1467-954X v. 60, n. 2, p. 197-216.

DiSalvo, Carl (2012). "Adversarial design." *The MIT Press*, ISBN-13: 978-0262017381

Haraway Donna (2010). "When species meet: Staying with the trouble." *Environment and Planning D: Society and Space*, ISSN: 0263-7758, v. 28, n. 1, p. 53-55.

Knorr-Cetina, Karin (2016). "Objectual practice. In: Knowledge as Social Order". *Routledge*, ISBN-13: 978-0754648635

Latour, Bruno (2012). "Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede." *Edufba*, ISBN-13: 978-8523208646

Rheinberger, Hans-Jörg (1997). "Toward a history of epistemic things: Synthesizing proteins in the test tube." *Stanford, CA: Stanford University Press*, ISBN-13: 978-0804727860

Tsing, Anna Lowenhaupt (2011) "Friction: An ethnography of global connection." *Princeton University Press*, ISBN-13: 978-0691120645

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos

The real, the imaginary and the symbolic in the work of the Peruvian artist Sergio Zevallos

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& JUDITH HUANCAS AYALA**

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Peru / Roménia, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Arte. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

**Perú, comunicadora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: judith.huancas@pucp.pe

Resumen: Esta investigación se centra en la representación corporal de la rebeldía contra las presiones y parámetros que la sociedad establece como marco legítimo de comportamiento humano en la obra del artista peruano Sergio Zevallos. El cuerpo frágil que el arte de Zevallos expone se sumerge en la disidencia sexual, para volcar lo psíquico en lo sociocultural. La enunciación encarnada recorre los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico para proponer una nueva lectura de temas como la religión, la identidad, el género, la sexualidad, la política.

Palabras clave: cuerpo / enunciación / disidencia / presencia / memoria.

Abstract: *This research focuses on the corporal representation of rebellion against the pressures and parameters that society establishes as a legitimate framework for human behavior in the work of Peruvian artist Sergio Zevallos. The fragile body that Zevallos´s art exposes is immersed in sexual dissent, to overturn the psychic into the sociocultural. The embodied enunciation goes through the registers of the real, the imaginary and the symbolic to propose a new reading of topics such as religion, identity, gender, sexuality, politics.*

Keywords: *body / enunciation / dissent / presence / memory.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Sergio Zevallos (Lima, 1962) se dio a conocer en 1984 a través de la muestra "Perú, un sueño..." en el Museo de Arte de Lima (MALI) del Grupo Chaclacayo (1982-1994), conformado por Helmut Psotta (Alemania), Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos (Perú), muestra censurada y objeto de grandes polémicas en torno a las representaciones que puede o debe generar el arte con respecto a temas complejos como la religión, la identidad, el género, la sexualidad, la política. Sus imágenes, en fotografías, objetos e instalaciones, hirieron susceptibilidades debido al carácter " abyecto" de sus referencias y composiciones, que – por un lado – proponían un nuevo estatus del arte, abierto a la inmanencia de lo real, lo imaginario y lo simbólico en la identidad humana y a sus consecuencias en la construcción de representaciones, sin límites canónicos y más allá de la legitimación cultural o artística– y por otro, practicaban una nueva gramática visual, que apelaba a la hibridación tanto conceptual como material. La muestra emprendía en este sentido una nueva política del arte, una política del poder, enfocada a expresar las vivencias humanas a través de una inmersión en el universo individual de las pulsiones y visiones del mundo, en busca del deseo fundamental que impulsa las acciones y sobre todo las transformaciones de los roles asignados por los cánones sociales. Los artistas emigraron en 1989 para Alemania y desarrollaron sus actividades como grupo en Europa. Hoy en día, Sergio Zevallos es un artista reconocido internacionalmente, con una colección de 60 fotografías adquiridas por el Museo Reina Sofía de Madrid y presencia constante en los eventos de vanguardia como la Documenta de Kassel. En el Perú, recientemente se vslora y expone su trabajo, incluyendo una exposición retrospectiva en 2014 en MALI, el mismo museo que había censurado la exposición del Grupo Chaclacayo 30 años antes.

Se enfoca en esta oportunidad la presencia del cuerpo, como sujeto de la enunciación, en dibujos, fotografías, instalaciones y performances, con el propósito de analizar e interpretar la praxis enunciativa intra e intersemiótica de Sergio Zevallos en busca de constantes de re-contextualización y re-significación del cuerpo, en su acción generadora de un universo de sentido alterno al entorno referido a través de supuestos culturales enfrentados y rechazados.

1. La enunciación del cuerpo

Sergio Zevallos, como integrante del Grupo Chaclacayo y como artista independiente, hace del cuerpo la interfaz con el mundo, desde la intercorporeidad con otros cuerpos, y la intensificación de la estesia, la dimensión sensible de la experiencia de interacción con el entorno, hasta las condiciones del contexto

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Sergio Zevallos. De la serie Rosas, 1982.
Figura 2 · Sergio Zevallos. Rosa cordis. Performance.1986.

que configuran una red sociocultural de parametros impuestos que pasan a ser parte de la memoria colectiva, y, en consecuencia, de las memorias individuales. Su poder significante se nutre de una compleja dialéctica que se da entre la naturaleza espontanea e imprevisible de la vida, generadora de cambios y desordenes y la cultura funcionando como marco regulador, legitimador e impositivo de las acciones humanas, por un lado, y la materia canonizada y el impulso de reformularla, partiendo desde el origen, por el otro. La memoria la vincula al contexto y el resultado es una realidad artística producida en torno al cuerpo, desde la situación de enunicación creada por la performance. En la obra de Sergio Zevallos la performance es el principio fundacional: las fotografías lo ponen de manifiesto mientras que en las instalaciones y los dibujos se producen composiciones rítmicas que sugieren una narrativa captada en una secuencia que concentra y expone su diferencia significativa de la realidad construida como en la serie de dibujos de la serie "Rosas" (1982), donde la composición se vuelve laberíntica y los signos de vida-muerte, bien-mal, ofrenda- sacrificio se integran con efecto implosivo en el sistema de divisiones arriba-abajo, derecha-iquierda que caracteriza las visiones míticas del mundo, destinadas a ordenar en parámetros estables las experiencias vitales (figura 1). A esta estructura significante se sobrepone la visión del collage, que une en una presencia integrada fragmentos de presentación referencial y simbólica de las dualidades mencionadas, siendo el collage " el recurso ,ás paradigmático al recoger en un plano nuevo realidades distintas."(Danto, 1999:28).

El artista, al recordar sus inicios, enfatizó la búsqueda de nuevos modos de construir realidades, así como el rol generador de sentidos de la performance, en relación a la configuración de un constante estado de emergencia, propio de su obra:

> *"La primera performance en la que participé fue en 1962 al nacer en el mejor hospital de Lima, cuando mi madre se hizo ingresar ilegalmente a emergencias.Un término clave en largos trechos de mi itinerario porque siguieron los estados de emergencia de los 70 y 80, creo que ahí empezó mi desarraigo. Fui cofundador del Grupo Chaclacayo, el 89 me vine con ellos a Alemania, ahí nos separamos y desde el 95 tengo mi base en Berlín. Soy nómada y ando circulando en las geografías y en las disciplinas artísticas. Empecé dibujando, seguí con performances y fotografía, todavía las hago, escribo, mezclo todo. Mi trabajo permanece como una obra en construcción. También porque me ocupo de temas de identidad transcultural, género y las contradicciones inherentes a las relaciones entre individuo y poder, o entre intimidad y los códigos de la vida pública. Me es difícil separar el arte de mis amantes. Con ambos soy autodidacta y pasional. Mi exhibicionismo me ha llevado a presentar mi obra, mi cuerpo y mis ideas en instituciones, calles y espacios públicos cuya función no sea necesariamente cultural."* http://sergiozevallos.net/historia.html

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El cuerpo rebelde en torno al cual se genera la obra de Sergio Zevallos asume esta dialéctica, en un acto de enunciación que lo opone a los prejucios y parámetros sociales y/o culturales, desde la disidencia sexual, como lo indica el curador Miguel López (2014) en el texto curatorial para la exposición "Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)", realizada en MALI en 2014. Lo hace siguiendo las huellas del deseo y a la vez enfrentando el contexto machista, misógino y homofóbico que marcó sus inicios. Entre las consecuencias referenciales más evidentes están las trazas de un pasado militarista, de las tensiones internas de un país en el cual los enfrentamientos armados estaban en ascensión y el predominio de la religión como guía conductual. Son referentes – marco que intervienen directamente en la configuración de la identidad nacional, con autoridad impuesta y reductora. Es significativa, por ejemplo, la presencia de Santa Rosa de Lima, la primera mujer canonizada de América, símbolo de la legitimación de la santidad por parte de la Iglesia Católica, patrona de la ciudad de Lima, capital del Perú, desde en 1669, en varios de sus trabajos, en "Rosa Cordis" (1986) por ejemplo, performance instalacionista realizada por Sergio Zevallos y Frido Martin, capturada en 18 fotografías de 50 x 37 cm, con inyección de tinta sobre papel Hahnemühle, cuya serie lleva el título de "Éxtasis, striptease y martirio de Santa Rosa de Lima". En el contexto de la contracultura peruana, particularmente en Lima, desafiar los párámetros religiosos se constituyó en una reivindicación del cuerpo capaz de producir su propia identidad, en vez de obedecer a los significados tradicionales, rompiendo cánones y desafiando costumbres de construir y sustentar identidades. La retórica sadomasoquista y homosexual, junto con la hibridez conceptual y figurativa del cuerpo, lleva la apropiación y el reciclaje de un motivo paradigmático de la cultura peruana. Como es el caso de Santa Rosa, a una enunciación intertextual e intersemiótica (tranversal a la performance, la instalación y la fotografía) que confronta el mundo de valores de la iglesia con una corporalidad que instala su propia narrativa, alternativa y provocativa, opuesta a la memoria colectiva, con una semiosis del cuerpo identificado con la sangre, en un baño teatralizado a manera de un burlesque decadente (figura 2).

El caracter significante de Santa Rosa de Lima, enfocado desde las estructura profundas del proceso de enunciación destinado a romper paradigmas y confrontar al observador con una praxis figurativa que explora el imaginario del desborde y de la profanación, remite al poder referencial de los símbolos religiosos, expuestos al tabú y a lo prohibido. Entre las consecuencias enunciativas está también la opción estética de fragmentación y deformación, como acción morfosintáctica con profundas implicaciones semánticas que afectan no sólo la

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

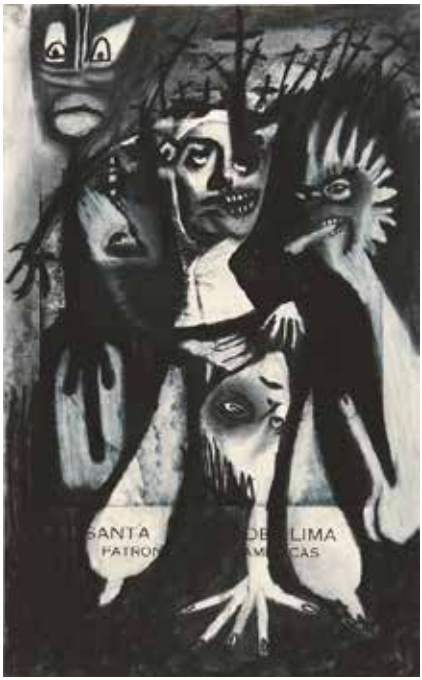




Figura 3 · Sergio Zevallos. Santa Rosa de Lima. Serie Estampas. 1982.
Figura 4 · Sergio Zevallos. Ambulantes. Serie: Suburbios. 1983. Colección Museo Reina Sofía.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

identidad de Santa Rosa sino también la identidad del mundo para el cual es un referente importante (figura 3) y, por ende, del mismo observador enfrentado a una extrañeza que amenaza sus parámetros. Recordemos, para comprender el alcance del procedimiento, las palabras de Néstor Garcia Canclini: " El acontentecimiento estético irrumpe cuando, en vez de afirmar un sentido, se deja que emerjan la incertidumbre y la extrañeza" (García Canclini, 2015 : 56). El observador está frente a una realidad emergente e inexplicable para su memoria, y debe procesar una información confusa e irreverente a su manera.

Entre 1982 y1989. Sergio Zevallos realizó con el concepto de estampas un conjunto integrado por cuarenta imágenes de las cuales quince son extractos de revistas y periódicos, siete son dibujos, dieciséis son estampas religiosas y postales; además hay una tira de billetes de lotería y un libro de historietas. Se plantean de este modo nuevos referentes de la cultura vivencial, que provienen de un determinado aquí - ahora. En 2014, el Museo Reina Sofía adquirió esta colección.

2. Los registros de lo psíquico

Enfocar de manera preferencial la enunicación y la co-enunciación, actualizados en el acto de referencialización, centra la atención en los registros de lo psíquico y en la manera en que estos registros compartidos por la mente humana se vuelcan en lo sociocultural, en un acto de liberación y expresión emrgente de las particularidades de uno mismo . Se trata de los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico que Jacques Lacan, el psicoanalista francés, consideraba interrelacionados en una tópica (Lacan, 2007). Es importante resaltar que lo real no significa una realidad referida, perteneciente al entorno vivencial: se trata de una presencia o existencia propia en la psique humana, no representable, que emerge en la universo interno de la sexualidad, de la muerte, del horror, del delirio. Es una energía que el ser humano no puede controlar pero que puede desear explorar, como lo hace Sergio Zevallos en la serie "Suburbios" cuyas escenas, que intertextualizan con comics, estampas religiosas y pornografía, se ubican en espacios marginales y abandonados de la ciudad de Lima, que liberan la construcción semiótica de factores externos determinantes y la abren a la busqueda interna en su propia psique (figura 4).

Lo imaginario, el pensamiento más primario, según Freud, proviene de las percepciones sobre uno mismo y sobre lo otro o la otredad, y define la particularidad y unicidad del ser, que llega a través del imaginario a identificarse como yo, a partir de las diferencias con el otro (figura 5). Resalta en este nivel el valor ontológico del arte y su caracter dramático. Es un registro que se da a conocer no solo en las escenas de intercorporalidad, sino también en las escenas en las

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Figura 5 · Sergio Zevallos. Ambulantes. Serie: Suburbios. 1983. Colección Museo Reina Sofía
Figura 6 · Sergio Zevallos, Untitled, 2018.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

cuales el otro es una presuposición. Los signos surgen del imaginario. Es el lugar de génesis de las imágenes del arte, que da forma a la imaginación, capturando ideas e imágenes en su proceso constituyente.La mirada hace el camino del objeto al pensamiento, alternando la interpretación entre el descubrimiento de la *intentio autoris* y la *intentio operis* (Eco, 2004:93).

Lo simbólico aporta la estructuración a través de la acción del lenguaje e ingresa en la cultura donde los significantes participan en la producción de metáforas y metonimias para la representación de la visión del mundo del artista. Sergio Zevallos procede en este campo a una apropiación irónica o sarcástica, para realizar creaciones paradógicas para los parámetros de la identidad nacional, impleando por ejemplo el escudo como objeto de ready-made(figura 6).

Conclusiones

Observamos en la obra de Sergio Zevallos un modo particular, dramático y sexualizado, de aprehender una realidad interna, desde el tratamiento de sus tabúes como práctica constituyente, sobre todo en la creación de metáforas visuales que "reescriben" la realidad desde un ángulo personal, provocativo y desafiante. Hay una retórica en este proceso, en el sentido que Aristóteles (1985) daba a la retórica, cuyos componentes eran, según el filósofo griego, la argumentación, la elocución y la composición del discurso. La retórica de Sergio Zevallos, sus metáforas y el proceso generativo a través del cual se llega a sus representaciones, centrado en el funcionamiento de los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico, fueron el objeto de estudio de esta investigación presentada , con el objetivo de reflexionar sobre el vínculo entre la realidad, el artista, la obra y su recepción interpretativa.

Referencias

Aristóteles (1985). *Poética*. Madrid: Gredos.

Danto,A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Eco,U.(2004). *Os limites da interpretação*. Lisboa: DIFEL:

García Canclini, N.(2015). *El mundo entero como lugar extraño. Barcelona: Gedisa Editorial.*

Lacan, J. (2007). *El Seminario 3. Las psicosis* (19057-1958). Buenos Pires: Paidós.

López, M. (2014). *El cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La semiótica de las instancias en el proyecto MUJERES ARMADAS de Rustha Luna Pozzi-Escot

The semiotics of the instances in the project WOMEN ARMED by Rustha Luna Pozzi-Escot

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Peru / Roménia, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Arte. Ciudad Universitaria - UNMSM, Av. Amezaga, Cercado de Lima, Peru. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: La ponencia se basa en el estudio de la intervención sociocultural del arte en la problemática actual global y local, según toma forma en la obra de la artista peruana Rustha Luna Pozzi.-Escot (Lima, 1973), específicamente a través de su proyecto "Mujeres Armadas", presentado en los últimos 10 años en varias exposiciones y performances en el Perú, Francia y Alemania. Se trata de representaciones de la mujer luchadora, que tranforma sus referentes cotidianos tradicionales en signos de combate, para asumir un rol activo y tranformador en la sociedad, re-significando su historia.

Palabras clave: referencia / arte crítico / mujer / instancia / semiótica.

Abstract: *This paper is based on a study of sociocultural intervention of art in the current global and local problems, as it takes shape in the work of the Peruvian artist Rustha Luna Pozzi.-Escot (Lima, 1973), specifically through his "Armed Women" project, presented in the last 10 years at various exhibitions and performances in Peru, France and Germany. These are representations of the woman fighter, who transforms her traditional everyday referents into signs of combat, to assume an active and transforming role in society, re-meaning her story.*

Keywords: *reference / critical art / woman / instance / semiotics.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El proyecto " Mujeres armadas " de Rustha Pozzi-Escot se construye en torno a un enfoque particular de la escultura que articula lo orgánico con lo anorganico, a través del ensamblaje del cuerpo de la escultora con el cuerpo escultórico de las vestimentas femeninas de combate, representativas para varias culturas del mundo. El resultado es una instancia performática donde lo material del cuerpo vestido, producido como escultura – fusión y como símbolo del potencial de la mujer en circunstancias adversas, se vierte en lo inmaterial de la fotografía que captura sus gestos arquetipales de combate ritual en 10 imágenes emblemáticas. "Mujeres armadas " presenta a la escultora en una performance fotográfica que no solo va en contra de los estereotipos femeninos, generalizados en lo local y lo global, sino que revierte los significados establecidos de lo femenino desde una morfología de lo cotidiano, con pequeños objetos de la vida diaria de la mujer, que se transforman en los elementos constituyentes de la vestimenta de combate, racionalizando el discurso a la vez que el objeto escultórico se carga de un orden simbólico. La lectura de este dinamismo transformador produce una semiosis hipertextual, capaz de reformular la historia de la mujer, desde la percepción de su vida diaria hacia el adentramiento en sus múltiples opciones, incluyendo la mujer guerrera, por ejemplo la mujer andina que afirma su decisión y poder (figura 1).

El proyecto comenzó en 2009 y durante los 10 años trancurridos ha registrado variaciones como la activación de la performance a través de un desfile – acción, esculturas de pequeño tamaño en 3D e instalaciones incorporadas a las muestras fotográficas. El proyecto generó por consiguiente un espacio flexible en el cual proliferan signos y cuya puesta en escena opera con códigos y referencias que se integran en una poética de lo femenino que amplia el territorio de su definición de género.

1. La intención comunicativa

Según la artista, su intención comunicativa fue la siguiente: "Mi investigación artística se centra en la cuestión de la identidad y el género. Mi historia personal y mis diferentes experiencias, así como la observación de los códigos sociales, constituyen la materia prima de mi trabajo. Me interesan las oposiciones entre la feminidad y masculinidad que existen en lo cotidiano. No se trata de militar o reivindicar una causa, más bien de observar y constatar las relaciones (de fuerza o no) existentes".

http://www.mujeresarmadas.com/texte.html

Presenta su proyecto destacando las constantes discursivas que tejen su red de significados a través de las variaciones expresivas de las 10 obras:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

"La serie « Mujeres armadas » está compuesta de diez retratos donde aparezco como intérprete de gestos y clichés del imaginario sobre unas "otras" mujeres. En ningún caso se trata de un autorretrato, más bien de una puesta en escena donde esa "otras", se materializan en las figuras de la mujer africana, asiática, mujer mitológica, occidental, árabe, de guerrillera latinoamericana, china e indu. Estas mujeres, armadas y vestidas integralmente con elementos del cotidiano femenino, responden a una imagen fija, que se liga principalmente con la idea del «otro/a ». Una especie de imagen universal, sin pasado y sin futuro. Imágenes que se caracterizan por su carácter consensual, donde la singularidad de cada una de «ellas » o de cada una de « nosotras » se exilia. Estos clichés, transformados aquí en las "Mujeres armadas" interpelan a nuestro imaginario, y nuestras convenciones en relación a la identidad y genero de los sujetos." *http://www.mujeresarmadas.com/texte.html*

La variación en la repetición de los componentes estructurales (gestualidad, vestimenta cultural , expresividad) se basa en una selección crítica que funciona como afirmación de 10 historias de vida, construidas en en nivel simbólico. La construcción semántica relaciona la realidad de la construcción escultórica capturada en fotografías con las realidades referencializadas del contexto, el adentro con el afuera del universo reivinidicativo generado. La mirada explora primero los referentes externos, los que relacionan a las mujeres con el concepto de combate, con sus respectivas representaciones geográfico-culturales; luego se descubren los referentes internos, los que componen la morfosíntaxis de la vestimenta, ruleros, esponjas de baño, toallas, lçapices labiales etc. los mismos que son la fuente de la significación de la trasformación propuesta en el concepto de mujer. Los ritmos propios de cada creación se ensamblan en una meta-narrativa donde lo implícito proviene de la memoria colectiva y cuyo eje enunciativo-comunicativo es la representación y exposición de mujeres luchadoras de la historia pasada y contemporánea que no han sido visibilizadas.

2. La semiótica de las instancias

Hay una semiótica de las instancias que convergen e interactúan en la construcción de los personajes de la serie " Mujeres armadas". Hay dos instancias que tomamos en cuenta, la corporal y la judicativa, empleando en este sentido los conceptos desarrollados por Jean – Claude Coquet (1997; 2007) y expuestos en varios de sus libros. La instancia corporal, objeto de una semiótica del cuerpo, establece la relación del cuerpo del personaje con el mundo, es la captura que lleva las huellas del universo sensible. La instancia corporal está provista por el estatuto del cuerpo, que enuncia su relación con el mundo: es la instancia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.
Figura 2 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

enunciante. Coquet identifica en esta instancia los predicados de realidad, precisamente los predicados somáticos, que expresan la relación cuerpo -mundo, con énfasis en la presencia de lo sensible. Con este fin, la artista hace uso de su propio cuerpo, en posiciones expresivas y comunicativas, que expanden su acción a un plan cultural, usando códigos propios de la expresividad de las diferentes regiones abordadas (figura 2) , que pueden ser enfocados a través de la ethosemiótica. Las expresiones corporales son signos universales humanos pero al mismo tiempo son signos de pertenencia e integración cultural.

La instancia judicativa da a conocer su juicio con respecto a una realidad, el rol de la mujer en la sociedad, y establece el marco referencial de la rendición de cuentas de la experiencia captada e interpretada, es el discurso interpretativo de la artista con respecto a la condición y potencial de la mujer con respecto al rol activo, interventor y transformador, atribuido tradicionalmente al hombre. La instancia judicativa retoma la primera captura del mundo proporcionada por la instancia corporal; en ella está incluida, internalizada una "persona" que se enuncia como yo - intérprete del mundo. Es la instancia en la cual la artista asume el personaje representado para construir y hacer funcionar el discurso de la mujer armada. Se da en esta instancia la puesta en marcha de un proceso de objetivación que, recibido por el observador, activa el proceso de re-constitución del discurso, para remontar al origen del proceso generativo del proyecto, a su intención comunicativa, para llegar a la comprensión de la interpretación de la artista. Es así como se llega a participar en el discurso de cada construcción de personaje, a la comprensión y aceptación del potencial activo, luchador de la mujer. Son los procesos objetivantes que se desarrollan en esta instancia los que conducen paulatinamente a dejar en un segundo plano la experiencia sensible para centrarse en la experiencia del pensamiento, sustituyendo la dualidad enunciar - enunciarse con la dualidad contar-contarse.

Para cumplir con esta vocación discursiva comunicativa se apela a la interdisciplinariedad para construir un sujeto referencial y simbólico al mismo tiempo, que emerge en condiciones de liminalidad (Dubatti, 2017). Las significaciones del cuerpo (gestualidad, postura, mímica, etc.) y de los discursos apoyados en las referencias y los elementos compositivos de la indumentaria hacen de los personajes creados unos ensayos subjetales que intervienen con efectos participativos en varios espacios, cultural, social, artístico.

3. El cuerpo significante

La dinámica de las interacciones del cuerpo significante en " Mujeres Armadas", transversales a las dos instancias, la corporal y la judicativa, traza las si-

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.

guientes esferas de realización que funcionan de manera imbricada: el cuerpo interior; el cuerpo desnudo; el cuerpo –objeto; el cuerpo vestido; el cuerpo – espacio; el cuerpo social. El cuerpo interior es el en-sí del cuerpo, el que reconoce, recuerda, evoca y considera para sus acciones lo vivido y lo conocido; es fuente de la identidad y de la reflexión sobre si mismo, Es donde se construye la percepción del género y dejan sus huellas los parámetros socioculturales. El cuerpo interior se forma continuamente entre interacciones, causas y consecuencias; a el se le debe la percepción del mundo y de su lugar en el mundo, la relación entre lo colectivo y lo individual. Es hacia el cuerpo interior y su configuración semántica que se dirigen las contrucciones semióticas de las 10 representaciones, en un espacio reflexivo donde se articulan lo biológico, lo psicológico, lo antropológico y lo social (Figura 3).

El cuerpo desnudo es el cuerpo de la artista, identificador no solo de su presencia e identidad física sino también de su capacidad de acceder a la expresión de " la otra ", destacando la hipótesis de la comunidad de mujeres, más allá de los cánones e interpretaciones que las diversas culturas dan al cuerpo desnudo. Se crea una relación dialógica (Bakhtin, 1992: 320) , cuyo núcleo es el tema de la mujer como identidad. Los personajes creados desde su propia identidad promueven la libertad de expresión y el poder de la intervención en el espacio circundante, cruzando convenciones imperantes o subyacentes. La creación de las 10 representaciones ha tomado en cuenta este dialogo entre lo individual y lo colectivo, desde el cuerpo femenino. El cuerpo-objeto es el objeto – soporte, parte de la escultura – fusión, completamente integrado al personaje a través de la captura fotográfica. Como objeto fue envuelto y armado con otros objetos, para formar un conjunto material mixto y complejo.El cuerpo vestido se centra en la escultura – vestimenta, en su semántica y morfosíntaxis; es el generador de formas, sentidos y efectos, para lo cual internalizó las variables del cuerpo interior y del cuerpo desnudo, para proyectarse en tanto que cuerpo sujeto, estático y/o dinámico, en el espacio físico en el cual interviene y en el espacio contextual, con sus características culturales. El cuerpo vestido practica la apropiación, la intertextualidad y la interculturalidad; para constituirse, opta por la hibridez y a la integración. El cuerpo – espacio es el resultado de la expansión del dominio espacial del cuerpo a su entorno inmediato. Crea un universo inmediato a raíz de las formas irregulares y fragmentarias del cuerpo vestido en posturas expresivas, aportando vitalidad y movimiento. Finalmente, el cuerpo social es el cuerpo visto desde la mirada que trata de interpretar su discurso, desde sus propios valores. El cuerpo social es la conclusión interpretativa del observador, interesado en su proyecto de acción comunicativa. Para

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

llegar a esta conclusión, el proyecto "Mujeres armadas" valora el papel de las relaciones dialógicas entre las 10 representaciones como forma de conocimiento (Bakhtin, 1987), desde la relación parte – todo que implica reciprocidad, implicación, presuposición (Calabrese,1989) .

Conclusiones

Los personajes escultóricos (esculturas vivas) de construcción performática, de la serie " Mujeres armadas " de Rustha Pozzi-Escot, capturados en fotografías, donde la misma artista es el cuerpo que asume las posiciones - expresiones de los personajes con una gran variedad cultural, que recorre Asia, África, América y Europa, participan en un mismo discurso, que se construye sobre el potencial femenino de acción , en representación de la región cultural abordada. Son textos icónicos con identidad cultural. El discurso se propone a través de los elementos compositivos que "arman" el cuerpo: vestimenta, armas, accesorios. Además, la misma vestimenta está compuesta de elementos referenciales de la vida cotidiana de las mujeres, con carácter universal, que incorpora a la diversidad cultural de los personajes creados el universo cotidiano de la artista, compartido con las demás mujeres.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Bakhtin, M.(1987),*The dialogic imagination; four essays*.Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1992). *Estética da criaçao verbal*. Sao Paulo: Martins Fontes.

Calabrese, O (1989). *La era neo barroca*. Madrid: Cátedra.

Coquet, J.-C. (1997). *La quête du sens*. París : PUF.

Coquet, J.-C. (2007). *Phusis et Logos*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

Dubatti, J. et al. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Lina Bo Bardi: Memórias de suas joias arquitetônicas

Lina Bo Bardi: Memories of your architectural jewels

MILLY MAN HWA LEE*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

Brasil, arquiteta e designer de joias.

AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi; Programa de Pós-graduação; Doutorado em Design. Universidade Anhembi Morumbi - Campus Morumbi. Rua Jaceru, 247. Vila Gertrudes. 04705-000 - São Paulo, SP. E-mail: millylee1@gmail.com

Resumo: O artigo apresentado possui como foco o trabalho da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi. De seu extenso trabalho que atuou como arquiteta, artista plástica e cenógrafa, deixou como legado vários desenhos de suas produções no campo da arquitetura, no mobiliário e nas artes. Lina, em sua trajetória sendo essa figura multidisciplinar desenvolveu também joias. Escolheu-se para ser apresentado e discutido alguns desses desenhos. A partir da abordagem sobre memória e o processo criativo dessa artista será feito uma análise para entender esse percurso.

Palavras chave: Lina Bo Bardi / processo criativo /memória afetiva.

Abstract: *The article presented focuses on the work of Italian architect Lina Bo Bardi. From her extensive work as an architect, plastic artist and set designer, she left as a legacy several drawings of her productions in the field of architecture, furniture and the arts. Lina, in her trajectory being this multidisciplinary figure also developed jewelry. It was chosen to be presented and discussed some of these drawings. From the approach on memory and the creative process of this artist will be made an analysis to understand this path.*

Keywords: *Lina Bo Bardi / creative process / affective memory.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O artigo apresentado possui como foco o trabalho da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi. De seu extenso trabalho que atuou como arquiteta, artista plástica e cenógrafa, deixou como legado vários desenhos de suas produções no campo da arquitetura, no mobiliário e nas artes. Lina, em sua trajetória sendo essa figura multidisciplinar desenvolveu também joias. Escolheu-se para ser apresentado e discutido alguns desses desenhos que a partir da abordagem sobre memória e o processo criativo dessa artista será feito uma análise para entender esse percurso, e se há uma aproximação conceitual dos projetos de arquitetura e seus desenhos de joias.

Para melhor entendimento, o presente trabalho será dividido em três partes. Na primeira sobre a vida e trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil com a finalidade de situar o contexto histórico e artístico na arquitetura. Na segunda parte a abordagem quanto ao processo criativo nas joias e, na terceira e última parte uma análise do cenário apresentado.

Apesar da censura vivida por Lina no período da ditadura e com a uma grande consciência social nunca deixou de produzir os trabalhos e divulgar suas ideias, seja em desenhos ou escritos, seu grande desejo era intervir com a arquitetura na vida real das pessoas. Debates como o papel social da arquitetura, a busca no artesanato como valorização do objeto popular foram temas defendidos por Lina Bo Bardi.

Para a reflexão proposta, busca-se entender os conceitos aplicados por Lina na arquitetura, e entende-se que suas ideias ancoravam e caracterizavam as suas produções e seu processo criativo. Baseados em croquis registrados e documentados de suas obras bem como os desenhos de joias que a artista produziu, de memórias afetivas da infância como descritos no manifesto "Pedras contra Diamantes."

1. Lina Bo Bardi e a arquitetura

Achilina Bo, mais conhecidda como Lina Bo Bardi, arquiteta italiana naturalizada brasileira, nascida em Roma, em 1914 vem de uma tradiconal família italiana. Forma-se em arquitetura em 1939 na *Universitá di Valle Giulia*, mas em busca de mais informações e com mais vida cultural, transfere-se para Milão e abre seu escritório juntamente com o arquiteto Carlo Pagani.

Nesse mesmo período casa-se com Pietro Maria Bardi, e em 1946 o casal vêm ao Brasil a convite de Assis Chateaubriand para Pìetro receber o cargo de diretor do Museu de Arte de São Paulo, e ambos percebem no Brasil uma amplitude de possibilidades, de sonhos que poderiam ser realizados, um país oposto da itália do pós-guerra, em ruínas, qua haviam deixado.

Após um período no Rio de Janeiro, transferem-se para São Paulo e já instalados, Lina monta seu estúdio de arquitetura e design chamado Palma com o arquiteto Giancarlo Palanti. Projetavam e construíam móveis em madeira, couro e fibras naturais com traços europeus, porém, adaptados aos trópicos.

Em 1951, constrói a Casa de Vidro que atualmente é a sede do Instituto Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. De suas obras inclui-se o projeto do Masp inaugurado em 1968 e o Sesc Pompéia em 1977, nesses dois últimos projetos percebe-se de Lina o olhar e o raciocínio simples, longe dos ensinamentos clássicos e suas colunas, mas propunha um conhecimento histórico para compreender a lógica do trabalho prático.

Utilizava-se da geometria simples, pura na composição da forma e se preocupava com os pequenos detalhes, percebe-se que em seus trabalhos haviam o mesmo contexto dentro e fora, apresentado para dar significados a obra. Podemos definir que sua arquitetura se integra ao urbanismo e o urbanismo se resolve na dimensão antropológico-humanista.

Atenta à cultura nacional, Lina buscava no artesanato a arte popular, as bases para chegar a uma alternativa cultural brasileira e usava em seus projetos os materiais disponíveis para explicar a sua arquitetura, mas sempre procurando as raízes culturais. Para tanto, deixava sempre os materiais e estruturas expostas, concreto, estrutura metálica, vidro e madeira eram os materiais mais utilizados conduzindo-os para as formas livres e marcantes.

Suas produções adquirem sempre um diálogo entre o Moderno e o Popular, a importância do uso de materiais locais como valorização cultural e a preocupação com a integração do ambiente interno e exterrno da obra retratados pelos usos dos vidros e concretos, o equilíbrio dos cheios e as transparências trazendo leveza para a obra, características percebidas no Masp (Figura 1) e no Sesc Pompéia (Figura 2).

Essa intenção conceitual também foram resgatados nos desenhos de mobiliários, nas artes e nas joias, Lina produziu muito como designer. O desenho era seu maior instrumento para expressar a linguagem universal, tinha um significado, era elaborado. Com o uso de técnicas de desenhos e elementos gráficos, seus croquis carregavam informações pertinentes sobre técnicas e práticas construtivas inovadoras para sintetizar seu discurso.

Como na arquitetura, a artista não seguia os conceitos clássicos em suas obras aprendidos na universidade do modelo europeu, assim ocorreu com seus desenhos de joias, percebe-se interpretações com sinais da natureza, como folhas das plantas ou penas dos pássaros, no entanto, havia a sua marca com traços geométricos puros, características típicas do seu desenvolvimento criativo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Museu de Arte da São Paulo, MASP, Brasil. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_de_São_Paulo
Figura 2 · Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/781153/the-guardian=elege-sesc-pompeia-entre-os-dez-edificios-de-concreto-do-mundo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Processo de criação nas joias

Para Lina, quando não se podia construir, desenhava. Suas ideias e reflexões estavam pautadas em bloquinhos ou em qualquer pedaço de papel sobre diversos temas desde receitas, lendas sertanejas, reflexões sobre sua própria vida, um manancial inesgotável de propostas não somente de arquitetura como também em outras áreas. Mas se por algum motivo era impedida de desenhar, Lina escrevia, organizando ideias para deixar registrado seu trabalho. De seu caráter múltiplo transitava facilmente entre a linguagem escrita, falada e a linguagem a partir de desenhos, croquis e estudos que estão expostos nos arquivos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

De uma série de croquis haviam também desenhos de joias autorais, até chegou a escrever um manifesto com um texto de nove páginas em papel de carta com o título de "Pedras contra Diamantes," no qual conta o seu interesse por coleção, fios de ferro, pequenos parafusos, coleção de vidros, conchinhas das rochas do Abruzzi, pedrinhas roladas de diversas cores faziam parte de sua coleção aos 6 anos de idade. Com 15 anos ao passar pela vitrine de uma loja de joias antigas, o dono a convidou para entrar e conhecer as pedras e camafeus. A partir de então deu-se início por admirar as pedras semipreciosas que, para a jovem Lina, o ouro, pérolas e brilhantes não a interessavam em nada. Em 1946, ao vir ao Brasil, ganhou de P. M. Bardi, uma coleção de águas-marinhas e outras pedras brasileiras e sua coleção havia aumentado. Uma demonstração de que era o caminho para o lançamento de um desenho de joias no Brasil com gemas que eram chamadas, segundo Lina, injustamente de semipreciosas. Longe do design de joias produzidas para a alta classe da sociedade que usavam brilhantes e ouro, o que não era de se estranhar, pois resistiu a alguns projetos para não ter que "fazer casas para madames." Em seu manifesto os ornamentos que marcaram a história do homem na antiguidade e que poderia ter se iniciado no Brasil, pedras tão brasileiras, com cristais de quartzo que poderiam ser apanhadas com as mãos no cerrado de Minas e que renderia uma outra história sobre joias "populares", conta Lina.

Em seu processo criativo, Lina utiliza do mesmo conceito qua aplica em suas obras de arquitetura - forma a partir da função. Não há excessos de materais utiliza-se somente o necessário para cumprir o seu uso, suas obras estão pautadas pela harmonia dos materiais pesados e os mais leves, ora o cheio, ora o vazio, uma arquitetura sensível que migrada para os desenhos de joias torna-as delicadas, no entanto, valorizando as pedras com tantas cores, formatos e tamanhos. A simplicidade de suas obras arquitetônicas trazidas para os desenhos das joias sem perder a sua essência.

Observa-se (Figura 3) o uso do ouro apenas como suporte para a sustentação

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

das pedras, aparentes, simples, sem esconder os fios que conectam uma pedra da outra, montadas de forma a valorizar as gemas lapidadas.

De uma grande gama de estudos documentados, muitos nunca nem saíram do papel, mas mostravam a sua vivacidade e sua visão do mundo. Lina propõe cerca de 19 documentos de desenhos de joias feitos em lápis de cor, aquarela, nanquin e grafite. São desenhos de colares, broches, brincos, anéis, gargantilhas, dentre outros ornamentos. No entanto, sempre valorizando as cores das pedras brasileiras e as belezas naturais (Figura 4), afirmando o seu total apoio à cultura popular.

Lina era uma mulher à frente de seu tempo, em seus textos propunha um confronto entre o tempo presente e o passado, seus registros são uma obra do tempo, esses documentos guardam um pensamento não-linear de seu processo criativo. São registros feitos no passado, porém, atemporais. Segundo Bergson (2006), somos seres de memórias, portanto, seres de duração em que o passado em contínuo andamento se apresenta novo no presente e Lina se apresentavva sempre em movimento.

3. Joias arquitetônicas de Lina Bo Bardi

Lina traz para suas joias uma memória da arquitetura, acende o que há de melhor dos elementos que configuram um contexto. Subtrai os excessos, para valorizar o essencial.

A artista usa uma das técnicas construtivas da arquitetura, as estruturas articuladas para dar leveza e movimento em seus ornamentos, a exemplo do Masp, estruturas internas com tirantes para suspensão da laje nervurada. Característica estrutural como na gargantilha de águas-marinhas, gemas que ganhou de seu marido composto por 62 pedras conectadas por articulações delicadas e flexíveis em ouro para dar liberdade de movimento ao ser vestido no corpo, exaltando a beleza da cor azul escuro das pedras lapidadas (Figura 5) com diversidade de tamanhos, a joia mais emblemática da arquiteta.

Eram propostas inovadoras para a joalheria dos anos 50, em que eram empregados conceitos e técnicas da joalheria clássica.

Convicta pela sobrevência da cultura popular como defendia em suas obras na arquitetura, foi usado também ornamentos de cabeça inspirados em cocar indígena representando a importância das bases culturais brasileiras e do artesanal.

Ao se falar em cores, para a arquiteta era importante usá-las na medida certa, as vezes em alguns pontos como no Sesc Pompéia, ora mais marcante como no Masp, e quando não era possível empregá-las fazia uso da transparância dos vidros ou do vazio sustentados por delicados pilotis para dar leveza nas obras. Na

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

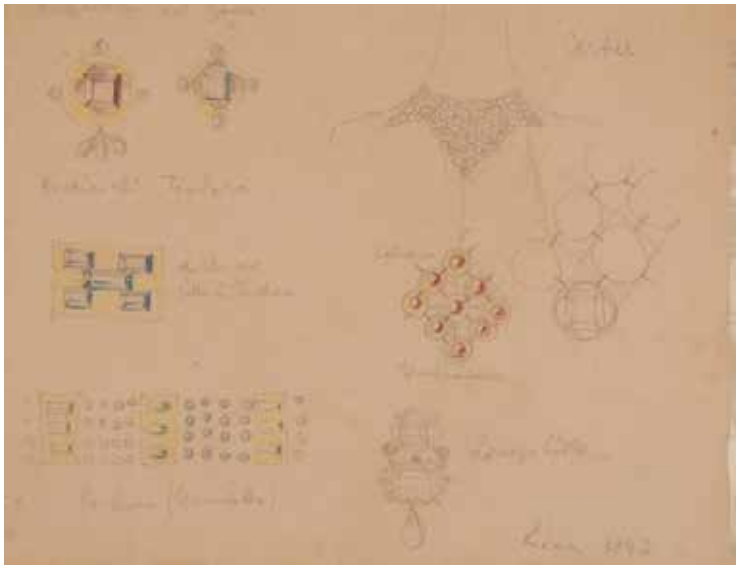




Figura 3 · Colar, bracelete, brincos ou broches, 1947. Técnica com grafite, lápis de cor, sobre papel canson. Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Pauloi, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp
Figura 4 · Gargantilha, 1947. Técnica com grafite, lápis de cor, sobre papel offset. Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Gargantilha, 1947.
Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp

diversidade de cores encontrados nas gemas brasileiras que tanto era admirado por Lina, esse equilíbrio era aplicado nas joias que até poderiam não mãos de outros designers se tornarem pesados, sólidos, mas não para Lina, sua maturidade e conhecimento a fazia criar peças delicadas, marcantes, um diálogo entre arquitetura e joias, ornamentos que eram verdadeiras joias arquitetônicas.

Conclusão

Era importante para Lina registrar seus pensamentos e reflexões, demonstrando que há muitas de formas de expressão. De seu caráter multidisciplinar, Lina Bo Bardi, passou da arquitetura para outros campos e que, por ironia do destino bem pouco conhecida pela maioria das pessoas, a de designer de joias. Da menina que colecionava quando pequena pedrinhas e conchinhas, se tornaria quando adulta a desenhar joias com pedras semipreciosas de cores variadas e límpidas, no entanto, não usando a tradicional e clássica joalheria, e sim técnicas inovadoras e conceitos da arquitetura. Foi fidedigna a respeito da preservação cultural e artesanato popular que dava significado em suas obras e em suas joias. Pensadora de seu tempo, desbravava terreno que era típicamente masculina, trabalhou como ilustradora, editora e jornalista, além da maestria na arquitetura. Essa multiescalaridade fazendo-a passar por vários campos, empregando em seu processo criação baseados em linhas de geometria simples sem perder a poesia. Suas

referências para as joias se baseavam na memória de infância, uma memória afetiva como descrita no manifesto "Pedras contra Diamantes" que declara a importância da pedra bruta, natural, das joias artesanais. Um processo criativo que dialoga entre a arquitetura e as joias – uma arquitetura para o corpo. Para Lina, seu tempo sempre esteve em movimento, esteve sempre em ação nunca passível ao que acontecia em seu redor. Sua lembrança do passado a fez construir o futuro.

Referências

Archdaily (2013) Arquitetura de palavras: a escrita livrre e exata de Lina Bo Bardi [Consult. 2019-11-29] Disponível em URL: https://www.archdaily.com.br/br/01-101286/arquitetura-de-palavras-a-escrita-livre-e-exata-de-lina-bo-bardi-marcelo ferraz?ad_medium=widget&ad_name=navigation-next

Bardi, Lina Bo (1994) *Tempo de Grossura: o design no impasse*. Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo.

Bergson, Henri (2006) *Memória e Vida*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Obra Lina Bo e Bardi [Consult. 2019-12-02] Disponível em URL: http://www,intitutobardi.com.br/obra_lina.asp?Pagina=7&cattegoria=

Oliveira, Olivia (2014) *Lina Bo Bardi: obra construída*, São Paulo: Gustavo Gili.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Detrás de la corteza: aproximaciones a una visión transcultural de la pintura en Ramón Gaya

Behind the bark: aproaches to a transcultural vision of painting in Ramón Gaya

MIRIAM BALAGUER ARMIÑANA*

Artículo completo enviado a 11 de enero de 2020 e aprovado a 20 de janeiro de 2020

*España, artista visual multidisciplinar, professora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UNIZAR). Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (FCSH). Grado en Bellas Artes. Calle Cdad. Escolar, S/N, 44003 Teruel, Espanha. E-mail: miriamdealzira@hotmail.com

Resumen: Este artículo propone un acercamiento a la obra del pintor y escritor Ramón Gaya desde su relación con las tradiciones pictóricas de China y Japón. Mediante el diálogo entre algunos de sus textos e imágenes se aborda la posibilidad de una visión transcultural de la pintura. A través de la metáfora de la "corteza" encontramos que la clave de esta visión está determinada por la reflexión en torno al origen de la creación artística que lleva al autor a su particular comprensión del arte como naturaleza viva.
Palabras clave: Ramón Gaya / pintura china / pintura japonesa / estética transcultural.

Abstract: *This paper proposes an approach to the work of the painter and writer Ramón Gaya from its relationship with the pictorial traditions of China and Japan. The dialogue between some of his texts and images addresses the possibility of a transcultural vision of painting. Through the metaphor of the "bark" we find that the key to this vision is determined by reflection around the origin of artistic creation that leads the author to his particular understanding of art as living nature.*
Keywords: *Ramón Gaya / chinese painting / japanese painting / transcultural aesthetics.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Este artículo propone un acercamiento a la obra del pintor y escritor Ramón Gaya (Murcia 1910 – Valencia 2005) a partir de su relación con las tradiciones pictóricas orientales de China y Japón vista desde una perspectiva transcultural. La obra de Ramón Gaya es fruto de una vida entregada a la creación que abarca la práctica totalidad del siglo XX. Pintor autodidacta, desde la infancia destacó por sus excepcionales dotes como pintor, su madurez y su inteligencia. Fue amigo de infinidad de creadores e intelectuales desde la Generación de 1927 hasta nuestros días. Intelectual comprometido con la Segunda República, tras la Guerra Civil Española pasará trece años de exilio en México. En su regreso definitivo a Europa en 1956, vive y pinta en ciudades como París, Venecia, Florencia, Roma, y tras su vuelta a España en el 60 continuará viajando, pintando y escribiendo en Barcelona, Murcia, Madrid o Valencia. En 1990 se inaugura el Museo que lleva su nombre en Murcia y durante su etapa final se realizarán varias exposiciones importantes de su obra, como la antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1989) o la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003); su obra será reconocida con diversos premios y galardones, como la Medalla de Oro de las Bellas (1985), el Premio Nacional de artes Plásticas (1997) o el Premio Velázquez de Artes Plásticas en su primera edición (2002).

El contexto de una modernidad marcada por las ideas de progreso y de ruptura con la tradición es decisivo para entender la originalidad de este autor, puesto que presenta una visión del arte a contracorriente de las propuestas y teorías pictóricas vanguardistas. Desde este contexto trataremos de aproximarnos al carácter oriental de su pintura y aportar algunas reflexiones en torno a la visión transcultural que este plantea.

1. El Oriente de Gaya

El carácter oriental de la pintura de Ramón Gaya puede considerarse un aspecto en consonancia con el fenómeno, ya iniciado a finales del siglo XIX, de la marcada influencia del arte y el pensamiento oriental en gran parte de la producción artística occidental del siglo XX. La influencia de la estética oriental se evidencia, en muchas de las pinturas de Gaya, además de en ciertos aspectos formales, por la presencia de motivos chinos o japoneses a través del recurso al *homenaje* tan característico de la obra del pintor murciano. Sin embargo, el propio Gaya aclaró que, en su caso, más que de influencias se trataría de afinidades y semejanzas (Gaya 2007:338). El matiz es importante ya que implica que no se trata de algo exterior o superficial, sino de aspectos constitutivos de su propia forma de entender la práctica pictórica. Las claves de esta apreciación en su

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

doble dimensión ética y estética aparecen en las reflexiones sobre la creación que constituyen el eje de su obra ensayística, unos escritos que como afirma Giorgio Agamben, aunque son asistemáticos y fragmentarios, contienen más rigor que muchos tratados de estética (Agamben, 2006: 49). Sin pretender ser exhaustivos, ya que la complejidad y extensión de la obra de Gaya excede el alcance de este artículo, vamos a proponer algunas reflexiones a partir de ciertos fragmentos de su obra escrita y de sus testimonios de viva voz, recogidos en las entrevistas que concedió el pintor, que aporten alguna luz sobre esta particular relación con la pintura oriental.

Como hemos comentado en la introducción, en contraste con la oposición generalizada al pasado y el afán por lo novedoso característicos del arte vanguardista, la obra de Ramón Gaya propone una modernidad alternativa que da sus propias respuestas a los interrogantes que surgen en una época de reflexión en torno al estatuto ontológico del arte. Como afirma Miriam Moreno, la pintura de Gaya invita a repensar las tradiciones, no desde una nostálgica vuelta al pasado, sino "señalándonos el camino de las huellas de la pintura, en un giro inesperadamente transgresor o, mejor: transvalorador" (Moreno Aguirre, 2018: 354). En este camino de una modernidad que no rechaza la tradición de la pintura, será a través del recurso al *homenaje* como Gaya llame nuestra atención sobre aquellos maestros ineludibles, como Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Cézanne o Van Gogh, y también Sesshu, Ma Yuan o Chu Ta, con los que hay que contar desde una modernidad que se renueva en el principio, en el origen; en palabras de Gaya "una modernidad que no consiste en ir sacándose de la manga sin ton ni son, míseras novedades pueriles, tontas, tontucias, sino de dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre" (Gaya, 2010: 190). Esta referencia a "lo fijo de siempre" alude al carácter atemporal del arte que para Gaya tiene lugar en un eterno presente, al margen de conceptos y clasificaciones historiográficas y liberado de esa exigencia de progreso y novedad que caracterizó la aparición de las vanguardias; coincidiendo con Picasso cuando éste afirma, a propósito de la evolución y el progreso en arte:

> *Para mí, no hay ni pasado ni futuro en el arte: si un arte no puede vivir siempre en el presente, no tiene ningún interés. El arte de los griegos, de los egipcios y de todos los grandes pintores que han vivido en otros tiempos, no es un arte del pasado. Está posiblemente más vivo de lo que jamás haya estado* (Daix, 2000: 15).

Para Gaya, "moderno" es sinónimo de "vivo," y como veremos, la búsqueda de la esencia de la pintura a través de lo vital, ese "dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre," está en la base de las afinidades de Gaya con la tradición pictórica oriental.

La obra de Ramón Gaya, tanto su escritura como su pintura, se fragua en el contexto de los poetas de la llamada "Generación del 27." Cabe resaltar la gran influencia que tuvo en ellos la figura de Juan Ramón Jiménez, a quien nuestro autor conocerá en Madrid en 1928, y por quien siempre sintió un profundo respeto y admiración. En este clima poético será donde germine la obra del joven Gaya y la relación entre pintura y poesía será una constante en su obra, siendo su pintura definida en alguna ocasión como "pintura poética." Las primeras alusiones al carácter oriental de la pintura de Ramón Gaya aparecen ya en su juventud. En el texto que Antonio Sánchez Barbudo escribió para el catálogo de la exposición individual de acuarelas en el Ateneo de Alicante en 1935, leemos: "Ramón Gaya, levantino, tiene en su pintura no poco de oriental, algo pagano, recogido y sutil dentro de la sensualidad." También en un manuscrito inédito de Gaya, preparado para la misma exposición, aunque no publicado finalmente, aparece una alusión a Murcia como Murcia "la japonesa" (Gaya, 2016: 182). Resulta curioso que en el texto de Barbudo se asocie lo oriental con lo levantino, mientras en el de Gaya se hace referencia al lejano Japón para hablar de su ciudad natal, la "delicada ciudad polvorienta" rodeada de huertos y acequias que tan finamente supo percibir y decir nuestro autor (Gaya, 2010: 235, 237,373). Para comprender estos matices hay que considerar ese sentimiento poético de lo real que está en la raíz de la relación del pintor con la naturaleza y el paisaje de su entorno vital, tan afín sin duda, al de los pintores-poetas chinos y japoneses. Según Miriam Moreno, es la percepción del "poso oriental latente en el sustrato del cruce de civilizaciones que había configurado la cultura española, lo que en cierto sentido propició su atracción posterior por las pinturas china y japonesa" (Moreno Aguirre, 2018: 183). A ese poso oriental aludirá Gaya al decir: "en España hay mucho Oriente" (Gaya, 2007: 304).

Será unos años después, durante el exilio mexicano (1936-1956), cuando Gaya se plantea conscientemente el tema del *homenaje*. En parte por añoranza de la pintura que le interesa y que no encuentra en México, van formándose de forma natural en su estudio esos "altarcitos" con objetos cotidianos y reproducciones de cuadros, de Velázquez (Figura 1), Tiziano o Rembrandt y también de algunos pintores orientales.

En sus paisajes de esta época, como los del lago de Chapultepec (Figura 2), apreciamos aspectos formales de clara semejanza con la pintura oriental, especialmente con la pintura de inspiración *Chán* o Zen, como la simplicidad o la espontaneidad del trazo, e incluso cierto aliento caligráfico de la pincelada. Quizá sea la propia naturaleza de la técnica de la aguada, o los temas afines a la poesía china y japonesa (Figura 3), lo que hace pensar en esa influencia, pero lo cierto

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Ramón Gaya, *IX Homenaje a Velázquez*, 1948.
Gouache sobre papel, 46 x 60 cm. Colección del artista.
Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.
Figura 2 · Ramón Gaya, *Agua y matorral. Chapultepec*, 1948.
Gouache sobre papel, 22,5 x 30 cm. Colección particular.
Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.

es que también son rasgos característicos de la pintura de Gaya. A propósito de estas acuarelas, nos recuerda el poeta Tomás Segovia que para Gaya el elemento propio de la pintura es el agua y que "antes que con palabras, nos lo decía ya con estas acuarelas del lago de Chapultepec" (Segovia, 2009: 82).

Para Pilar Cabañas es el contacto con el ambiente poético mexicano y su relación con la poesía japonesa lo que quizá le acerca al arte de Asia Oriental (Cabañas, 2000: 312). Podemos argumentar esta posibilidad a la luz del fenómeno generalizado en occidente durante todo el siglo XX, de progresivo descubrimiento y valoración del pensamiento, la poesía y la pintura de China y Japón, al que aludíamos al principio; pero es el propio Gaya quien apunta algunos datos de ese primer contacto, y nos da varias claves de su particular relación con la pintura oriental. En una entrevista de Nigel Dennis en 1983, Gaya comenta: "Aunque ya era una pasión mía antigua, también me tropecé en México con reproducciones de pintura china y japonesa antigua. Empecé a diferenciar unos de otros, cosa más difícil para nosotros, que con nuestra pintura occidental." (Gaya, 2007: 236). En otra entrevista concedida a Salvador Domínguez en 1989, ante la pregunta: "Desde bastante pronto, en su pintura queda patente un gusto por lo oriental. ¿A qué es debido esto?" Gaya responde:

> *Yo creo que todo viene de Oriente. Y no es que yo quiera defender a Oriente frente a Occidente; es que el uno es fatalmente más antiguo que el otro, y por eso el impulso de la creación nació allí, donde empieza a existir el hombre culto. Mi gusto por lo oriental no es, digámoslo así, orientalista, no es un fetichismo por los adornos. Yo me tropecé con el Oriente más bien tarde, con treinta y tantos años, cuando vi las primeras pinturas chinas y japonesas, incluso del siglo XI, me parecieron algo completamente natural, nada exótico [...]* (Gaya, 2007: 303).

Por una parte, el propio Gaya sitúa de nuevo, con cierta imprecisión, el *tropiezo* con la pintura oriental en la época mexicana (a su primer regreso a Europa en 1952 el pintor tiene cuarenta y un años), por otra, aunque aquí no aclara si se refiere a ver las pinturas en directo o a través de reproducciones, lo importante es destacar que las percibe como algo natural, remarcando su distanciamiento del orientalismo, que el pintor caracteriza por "un fetichismo por los adornos" y la atracción por lo exótico. Como expresa claramente a través de sus palabras: "Yo creo que todo viene de Oriente," Gaya identifica Oriente con el origen de la cultura, yendo más allá de la dualidad Occidente-Oriente entendida como par de opuestos culturales, para proponer una relación transitiva en la que lo oriental es visto como origen, como fuente primigenia de la cultura. En otras ocasiones el pintor volverá a referirse a esta concepción de Oriente como origen, por ejemplo, en el hermoso texto de 1975 titulado *De los huertos* en el que el autor

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

nos habla del huerto como "una imagen pensativa, sensitiva, del vivir mismo y, sin duda alguna, de origen oriental." Para continuar diciendo:

> *De ese fondo oriental inagotable nos llegaba siempre lo que hasta ahora habíamos podido llamar cultura; si lo pensamos muy bien y muy despacio, veremos, con cierta sorpresa, que no hay más hilo de cultura que ese vigoroso y fino hilo oriental; no, no hay, en definitiva, otras raíces de cultura, otras culturas, sino tan sólo múltiples derivados suyos, o... barbarie. Hoy, embebecidos de una barbarie progresista, de un mísero narcisismo infantil y de una imbecilidad ilustrada -que no es posible todavía averiguar de dónde han brotado-, parece que estamos dispuestos a terminar con todo en todo el mundo* (Gaya, 2010: 236).

En estas escasas líneas, además de la percepción de lo oriental como origen y fondo inagotable, se nos abre una profunda reflexión en torno a lo que Gaya considera cultura por oposición a barbarie, y que intuimos va en la misma dirección del pensamiento de su admirado Nietzsche cuando este afirma que la sencillez y la naturalidad son el supremo y último fin de la cultura. Entendemos también ese lamento ante la "barbarie progresista" en el contexto de la época en que fue escrito el texto *De los huertos*, cuando Gaya vuelve a Murcia y encuentra el paisaje de su infancia y juventud desfigurado por el crecimiento urbanístico de la ciudad a costa de la huerta, que no respeta la esencia y la naturaleza del lugar. De esos años son muchos paisajes de la huerta y los huertos murcianos que Gaya pintará con el deseo de "salvar" lo que queda de esa realidad. Volveremos más adelante al concepto de cultura en Gaya, con otros matices.

En síntesis podemos decir, que al concebir Oriente como origen, Gaya despliega su sentido hacia la acepción del término latino del que procede, *orior,* lo que nace o aparece; siendo lo naciente un concepto decisivo en su pensamiento sobre la creación y su sentimiento de la pintura. En su distanciamiento de la actitud orientalista propia del pensamiento colonial y eurocéntrico, Gaya asume como propias las tradiciones pictóricas orientales, apuntando a la posibilidad de la visión transcultural que proponemos.

2. *Homenajes* a la pintura oriental

De los años mexicanos conocemos pocos *homenajes* explícitos a pintores orientales, sin embargo, a través de la evolución posterior de su pintura podemos apreciar cómo en los años 70, 80 y 90 aparecen en abundancia (Figura 4). Sobre los *homenajes* gayescos se ha escrito mucho, y el propio autor ha aclarado en varias ocasiones cómo surgieron y su intención al hacerlos. Sin duda, el tema del *homenaje* supone diversos planos de reflexión que merecen un estudio más profundo, pero queremos, al menos, aportar algunas claves interesantes desde la perspectiva de su afinidad con la tradición pictórica oriental.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Con los *homenajes*, el pintor nos invita, desde el instante presente y unificador de la aparición de la pintura, a la contemplación de varios elementos ofrecidos en sutil diálogo entre sí. En esa "meditación visual" a la que nos invitan los *homenajes* de Ramón Gaya "podemos descubrir en toda la composición, secretos ecos de la obra homenajeada, [...] se trata de un diálogo, algo mucho más amplio y libre que un comentario, algo que sucede en la franja imprecisa y viva por donde la obra comentada se funde con la vasta vida" (Segovia, 2009: 87,88).

Como sugiere José Muñoz Millanes, se trata de una invocación desde la admiración, una cita con el maestro homenajeado, para la que el pintor crea una atmósfera propicia en su propio espacio vital (Muñoz, 2012). Una atmósfera propicia para esa silenciosa conversación entre los objetos dispuestos y la pintura homenajeada, pues como Gaya dice: "la vida, en realidad no está en las cosas, ni siquiera en los seres, sino en la relación, en la comunicación, en la conversación, en la muy estrecha y amistosa unión de las cosas y los seres" (Gaya, 2010: 446). Es necesario aclarar, que para Gaya, las obras de creación verdaderas, las "nacidas" y no "inventadas," no son obras sino criaturas vivas, "unas obras que no son obras, sino seres, seres de un arte que tampoco es arte, sino vida" (Gaya, 2010:193). De nuevo la vida, lo vital, como esencia de la pintura, de la creación auténtica, en clara sintonía con los principios de la pintura china, cuyo fundamento en el pensamiento taoísta del "aliento vital" o *qì*, determina el origen de toda creación; una pintura que no distingue en su concepción entre la creación artística y la naturaleza, sino que se realiza según las mismas leyes.

En una anotación de diario inédita fechada en Venecia el 3 de febrero de 1953, Ramón Gaya escribe: "Lo que hago a partir de los cuadros de otros, no es ni por asomo una interpretación. Ni, como dije alguna vez, un comentario, sino una visión, claro, personal pero respetuosa, es decir, una visión equidistante entre la subjetividad y la objetividad" (Gaya, 2010: 537). En esa visión equidistante entre subjetividad y objetividad, en ese difícil equilibrio, se encontraría quizá la clave de esa especie de mirada unificadora que hace que percibamos la pintura de los diferentes pintores a los que Gaya homenajea, como suya, sutilmente transformada por el propio gesto de su mano en su propia pintura. Parece que Gaya, conectado con ese fondo o fuente originaria de la pintura, percibiese, detrás de la mera apariencia formal, su palpitación más secreta; y la trajese hasta nosotros actualizada, infundiéndole nueva vida.

La tradición de la pintura en China no ha dejado de volver su mirada hacia los maestros anteriores. Sabemos de la importancia de la copia en el aprendizaje, como por otra parte ha sucedido también en la enseñanza tradicional del arte en Europa. Pero en el caso de China adquiere unos matices muy similares

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Ramón Gaya, *Plenilunio con nubes*, 1951. Gouache sobre papel, 24 x 31. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.
Figura 4 · Ramón Gaya, *Homenaje a Takanobu*, 1972. Gouache sobre papel, 54 x 75 cm. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a los planteamientos del propio Gaya y su forma de vincularse al pasado de la pintura. Recordamos las copias de los maestros del Museo del Prado que realizó Ramón Gaya en 1932, con apenas 21 años, para el proyecto del Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas de la República, unas copias que, como nos cuenta Nigel Dennis, impresionan "no solo por su fidelidad a los originales sino por su expresividad vital. [...] el hacerlas no ha sido cuestión de un simple ejercicio mecánico de Academia sino más bien de una notable expresión de afinidad creadora con los pintores representados" (Dennis, 2010: 176). Los pintores chinos no fueron ajenos a la tensión que se produce entre un arte que entra en una fase de estancamiento, de repetición rutinaria de unos modos de hacer, de academicismo, y la necesidad de renovación, inherente al más puro y vital impulso creador. Sin embargo, desde la tradición de la pintura china, la intención que sostiene ese deseo de liberación de la norma establecida, lejos de limitarse a facilitar la renovación del arte, en palabras de François Cheng:

> *Apunta sobre todo a reencontrar, por los caminos menos previstos, un acuerdo íntimo con las energías primordiales que rigen a la vez el arte y la vida, el devenir del hombre y del mundo. [...] El arte, según el pensamiento chino, no debería estar menos vivo que la vida misma; y una obra de arte no es jamás percibida como «original» sino en el sentido etimológico de la palabra: si se renueva en el origen, fuente viva que irriga todos los gestos de la existencia, y singularmente el acto de pintar* (Cheng, 2004: 8)

Desde esta perspectiva vemos cómo, en la historia de la pintura china, las contradicciones entre la libertad creativa y el respeto por la tradición no se resolvieron produciendo mutaciones que no tuvieran ninguna relación con la tradición. En cambio, cuando una forma era rechazada por considerarse estancada, petrificada por la práctica académica, en su lugar se volvía a una forma anterior más antigua, considerando la forma original en sí misma como la fuente de cualquier posible renovación; refrescando lo viejo con una nueva vida y equilibrando esa contradicción en una dependencia mutua entre creatividad y tradición. Ramón Gaya siempre tuvo clara conciencia de estas cosas, llegando por sí mismo a las mismas premisas que los "viejos pintores y poetas chinos y japoneses." En el texto de 1973: *Epílogo para un libro de poemas de José Bergamín*, Gaya nos habla de la superficialidad de los "trajines estéticos" que acontecen en "el vistoso tablero del presente" del arte, y hace referencia a esta postura ante la tradición que mantuvieron los pintores orientales:

> *[...] ese tablero del simple y accidental acontecer histórico, siempre epidérmico, y que cada generación nueva vive, de manera insensata, como algo profundo y definitivo. En esa superficie del agitado trajín estético, a la luz engañosa del día, del*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *deslumbrante día actual, es en donde suceden los hechos puros, es decir, vacíos —que críticos e historiadores toman siempre por el objeto real y central de sus estudios—; en esa superficie es en donde se producen las innovaciones, las vanguardias, los movimientos, pero no la creación artística verdadera, pues ésta fluye siempre igual y muy silenciosamente. (Los viejos pintores y poetas chinos y japoneses tuvieron muy clara conciencia de todas esas cosas, y mientras nosotros, llenos de frívola petulancia occidental, íbamos acumulando novedades, invenciones, experimentos, conquistas —hasta formar todo ese riquísimo basurero en que nos encontramos—, ellos se mantenían, durante más de veinte siglos, no inmóviles, como tontamente se suele pensar, sino firmes en su esencia única)* (Gaya, 2010: 155).

Gaya apunta de nuevo a esa fuente común de la "creación artística verdadera" que "fluye siempre igual y muy silenciosamente", a esa "esencia única" a la que vuelven los pintores orientales que sienten la necesidad de distanciarse del arte institucionalizado, del centro de las costumbres admitidas, para volverse hacia ese "otro Centro, que las palabras humanas pueden aproximar, sin duda, pero nunca fijar" (Cheng, 2004: 6). Vemos así la coincidencia del pensamiento de Ramón Gaya sobre la pintura y la creación, con el de los letrados o "pintores literarios" chinos. Para estos pintores, que como Gaya, no eran ajenos a las realidades y vicisitudes políticas y sociales de su tiempo, la creación pictórica, en sintonía con el pensamiento taoísta, se desarrolla a partir de una concepción de la vida "resueltamente "abierta," que desborda ampliamente el marco de lo social, y que invita al hombre a entrar en una forma de comunión total con el universo de lo "vivo," que para un chino, va más allá de los límites estrictamente biológicos de la vida" (Cheng, 2004: 8). Como señala Nigel Dennis a propósito de Gaya:

> *Gaya insiste en la necesidad de distinguir claramente entre la expresión de un compromiso socio-político y lo que suele llamarse "arte." Para él, el arte, el arte auténtico, no puede sujetarse o adaptarse a la presión de las circunstancias ni puede, bajo ese nombre, hacer concesiones rápidas e improvisadas a la muy accidentada y caprichosa Historia porque su verdad está en otra parte, en la expresión de lo que el pintor llama "lo esencial, lo desnudo, lo eterno," es decir, de lo más hondo y permanente del ser humano* (Dennis, 2010: 172).

Los letrados chinos, pintores, poetas y calígrafos, muchos de ellos adeptos al budismo *chán*, los que siguieron esa vía que François Cheng llama "excéntrica" puesto que se distancia del centro de la norma, siguieron el camino solitario de la creación entendida como práctica sagrada, como una vía de realización de lo humano, "cultivándola a la vez como un don feliz y como una ascesis;" sabiendo, como dice de nuevo Cheng:

> *Que la verdadera vida, más allá de las tribulaciones y vicisitudes, es aquella que nuestro corazón ha sentido íntimamente, nuestro espíritu replanteado, nuestra mano*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *noble y sobriamente significado. Convencidos de que el cumplimiento del hombre está en el acto de crear, no cesan de recordarnos sin embargo que la dignidad, la grandeza misma de ese acto está a la medida de la humildad que lo gobierna* (Cheng, 2004: 42).

Encontramos en esta actitud de los pintores extremo-orientales, una similitud con el camino solitario que emprendió Ramón Gaya al distanciarse de la modernidad de las vanguardias, convertidas en norma, y la misma humildad en la obediencia "a esa especie de energía soterrada que consiste en dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre" (Gaya, 2010: 195). También aparece esa actitud humilde en la admiración hacia los creadores que han tocado ese "centro misterioso," al que es tan difícil aproximarse con palabras, y hacia las "obras-criaturas" que han nacido de él. Para Gaya "la creación no sólo es una humildad, sino también una obediencia" (Gaya, 2010: 425). Desde esta perspectiva, contemplamos los *homenajes* no como citas cultas o como ejercicio técnico de estilos, sino como experiencias vitales de lo más central de la pintura. Como nos dice el poeta Tomás Segovia, los *homenajes* de Gaya:

> *No son ceremonias cultas, sino vitales. No tienen nada de lección y muy poco de aprendizaje; son casi exclusivamente reflexión, no razonamiento reflexivo, sino mirada reflexiva, y lo poco que tienen de aprendizaje está en esa reflexión y no en el "arte" o el "oficio", que se aprenden en otro sitio y de otra manera. Son en cierto modo reflexiones sobre otras reflexiones, porque lo que nos revelan sobre las obras que enfocan es principalmente lo que esas obras tienen a su vez de reflexión de la vida sobre sí misma* (Segovia, 2009: 118,119).

Como apuntábamos al inicio de esta parte, durante las décadas de los 70, 80 y 90, vemos en la obra de Ramón Gaya una mayor presencia de homenajes a la pintura oriental. Pero queremos resaltar que estos *homenajes* conviven con otros a pintores o creadores de la tradición occidental, como Velázquez, Murillo, Mozart, Constable, Cézanne, Picasso, Solana o Van Gogh entre otros; con un claro sentido unitario de la creación por parte de Gaya. Entre los *homenajes* a extremo-oriente encontramos los nombres de pintores chinos como Ma Yuan, Mi Fu, Lu Chi o Chu Ta, o de japoneses como Takanobu, Hokusai, Hiroshige, Shubun o Sesshu. Entre estas referencias explícitas a pintores también encontramos títulos como "Homenaje a una pintura china del siglo XIII y autorretrato en el piano" (1978), "Homenaje a los viejos pintores japoneses" (1979), "Homenaje a unas cañas chinas" (1981) o "Estampa japonesa sobre el piano" (1983), por citar unos pocos, que evidencian un amplio interés por distintos aspectos de la tradición pictórica extremo-oriental. También encontramos títulos como "Homenaje a Van Gogh y Cézanne con Hiroshige al fondo" (1987) en los que el pintor nos sugiere secretas relaciones entre estos pintores. Si atendemos al

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

aspecto formal de la pintura de Gaya en estos años, en contraste con la pintura anterior, digamos, más trabajada, con un mayor acabado, se aprecia una tendencia hacia lo "inacabado" que busca lo esencial, dejando las formas abiertas al propio vacío del lienzo o el papel, y un uso del óleo diluido que hace la pintura más trasparente, más luminosa. Se trata de aspectos formales afines a la estética de la tradición extremo-oriental, sin embargo, cabe entenderlos como una decantación natural propia de la pintura de Gaya. Al respecto, ya en el año 52, año del primer regreso de Gaya a Europa, en una anotación de diario inédita, escribe: "Mi pintura necesita *esencializarse*, *desnudarse*; ha ido todo lo más *dentro* que *ella* puede, ahora necesita dejarse ver, buscar una ropa escueta, desnuda. No *expresarse*, porque expresarse es precisamente, lo que ha hecho, sino dejarse ver, quedarse desnuda" (Gaya, 2010: 521). Vemos que esa necesidad manifiesta de despojar su pintura, de llevarla a lo esencial, fue sentida tempranamente; pero el pintor tuvo que atravesar el oficio, la maestría, con el sacrificio que supone la superación de la técnica, hasta llegar a esa esencialidad que entraña en sí misma una significación. Respecto a esa evolución del aspecto formal de su pintura hacia lo "inacabado" el propio Gaya encuentra sus cuadros de esta época posterior, paradójicamente, más acabados, más logrados, más llevados a cabo que los anteriores (Gaya, 2007: 43). No puede sorprendernos, una vez más, el paralelismo con la tradición extremo-oriental que no considera lo inacabado como incumplido, sino que más bien advierte que hay que lamentar en pintura el trabajo demasiado aplicado, demasiado acabado, considerando vulgar la exhibición o el alarde técnico. Es evidente que detrás de estas consideraciones técnicas y formales hay un modo de entender la práctica pictórica que responde a planteamientos espirituales. No se pretende simplificar aquí las complejas implicaciones que el pensamiento extremo-oriental, en sus vertientes confuciana, taoísta y budista tuvo sobre el desarrollo y las características de la pintura clásica china y sus teorías estéticas, tan solo apuntar algunos matices que nos ayuden a aproximarnos a las semejanzas encontradas con la pintura de Ramón Gaya. Hemos comentado la disyuntiva entre el arte oficial, académico y normativo, ejercido por pintores "profesionales" y esa otra vía "excéntrica" de los letrados "amateurs" que, no obstante, señala François Cheng, se responden y dialogan entre sí (Cheng, 2004: 14). Paralela a esta disyuntiva, en la pintura tradicional china se constata la coexistencia de dos modos de hacer diferentes, de dos tendencias que podemos relacionar, por una parte, con el denominado estilo *gōngbi*, "trabajo de pincel" o "pincel laborioso," caracterizado por un fino trabajo de trazos de pincel, el gusto por el dibujo minucioso y la observación atenta al detalle, que se asocia a una función representativa de la pintura; y por

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Ramón Gaya, *Homenaje al gran pintor del siglo XII Ma Yuan*, 1979. Óleo sobre lienzo, 80 x 99 cm. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.
Figura 6 · Ramón Gaya, *Estampa japonesa sobre el piano*, 1983. Óleo sobre lienzo, 64 x 79 cm. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

otra, con el estilo *xiěyì*, literalmente: "escribir el significado," que se caracteriza por un trazo de pincel espontáneo que sugiere más que detalla las formas, o "escribe" su significado más que "pinta" su apariencia, que suele asociarse a la expresión individual más allá de la mera representación. En ambos estilos, como dos polos entre los que oscilará la pintura china, la importancia del trazo del pincel, que tiene su origen en el arte de la caligrafía, determina el aspecto, o como diría Gaya, la "forma de aparecer" de la pintura. Tanto la caligrafía como la pintura se realiza con trazos de pincel concebidos como elementos gráficos portadores de significado. La clave de la pintura china está, precisamente, en el carácter performativo del trazo caligráfico que permite al pintor, a través de su cuerpo y su mano, transmitir al pincel el aliento vital o *qì*. De estos dos polos, el estilo *xiěyì* será considerado por los letrados como la forma más elevada de pintura, reflejando en sus características principios, a la vez estéticos y espirituales, afines al pensamiento taoísta y al budismo *chán*: naturalidad, sencillez y valor activo del vacío.

Entre los homenajes de Ramón Gaya a la pintura china encontramos referencias a pintores distantes en el tiempo, pero siempre relacionados con la pintura de los letrados o de la "vía excéntrica" como Ma Yuan (c.1165-1225) o Chu Ta (1626-1705). A Ma Yuan, pintor de fines de la dinastía Song (960-1279), le dedica varias pinturas como "Homenaje al gran pintor del siglo XII Ma Yuan" o el "Homenaje a Ma Yuan y Van Gogh" ambos del año 79. En la historia de la pintura china se considera a Ma Yuan como un renovador de la pintura de su época y un precursor de los valores estéticos de la pintura *chán* o zen por su concepción del acto pictórico como experiencia espiritual, y por el uso innovador de composiciones "en esquina" que privilegian la disimetría abriendo el espacio al vacío, pinceladas de vigoroso trazo caligráfico en el dibujo de las figuras y sutiles aguadas de tinta que sugieren una atmósfera poética o "mística." En ambos homenajes de Gaya a este pintor, y en concreto en el que aquí reproducimos (Figura 5), vemos sobre una mesa y bajo la luz tamizada de un farol de papel japonés, junto a un vaso y una copa con anémonas, un libro abierto con una ilustración de una de sus obras más conocidas: "Pescador solitario en el río" (1195, Museo Nacional de Tokio). De esta pintura, que representa a un pescador en su canoa flotando en el vacío en que se funden agua y cielo, Gaya indica que el tema del cuadro es "la atención," como cuenta su amigo José Luis Escartín en su texto *Ramón Gaya y el zen*:

> *En algunas ocasiones me enseñaba los libros de esos antiguos pintores zen (Sesshu, Ma Yuan, Sengai...), y le gustaba encontrar el argumento, el "chiste" de las pinturas; en una, por ejemplo, se veía la silueta de un hombre que estaba pescando en una canoa, y me dijo: "mira, el tema de éste es la atención"* (Escartín, 2011: 229).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Si observamos bien la pequeña figura del pescador de Ma Yuan, podemos percibir su expresión atenta al sedal en el agua. Pero pensamos que Gaya, a partir de esta imagen, apunta a la importancia de la atención en la actitud receptiva que demanda la contemplación de la realidad. "Lo de la atención convierte al pescador en un meditador, que como en el zen, consigue durante ese instante que el observador desaparezca absorbido por lo que observa, identificado con ello," nos dice de nuevo Escartín. El pensamiento *chán*, que alienta la pintura de Ma Yuan, tiene su raíz en la práctica de la meditación contemplativa como experiencia directa e intuitiva de una realidad esquiva al acercamiento discursivo. Chantal Maillard describe esa actitud atenta y receptiva que caracteriza la contemplación:

> *La contemplación es un acto, pero un acto realizado en pasividad. Es un acto receptivo; más que acto debiera decirse actitud: una actitud de receptividad, "una pasiva actividad" en la que la atención está despierta, pero el ánimo quieto y receptivo. Es activa porque requiere una absoluta atención; pero es pasiva porque no incide sobre el objeto con ningún tipo de expectativa o recuerdo, ni ningún proceso asociativo que los implique. Atención perfecta en un presente perfecto, en el que el sujeto deja que el objeto le llene, sin añadirle ningún elemento que pudiera determinar previamente la experiencia* (Maillard, 2000: 68).

Se trata tanto de la actitud del pintor ante la realidad como de la actitud necesaria de quien contempla la obra de creación. En este sentido la "meditación visual" de los *homenajes*, y de toda la pintura de Gaya, se abre a la experiencia directa de la contemplación y despliega su sentido hacia el silencio, al margen del razonamiento discursivo. Ramón Gaya nos habla de esta actitud receptiva inherente a la contemplación como de una "atenta espera" ante la realidad que convierte la visión en una forma de escucha:

> *[...] el pintor cuando pinta no sólo ve cosas, sino que ve y escucha, o se escucha, y del buen enlace que haga de eso que está viendo en la realidad y de eso otro que está escuchando en lo profundo de sí mismo, depende que la obra de arte se realice verdaderamente* (Gaya, 2010: 830).

O como escribe en otra ocasión:

> *El artista no copia, no quiere "copiar" la realidad, ni dar una "imagen" de la realidad, ni una "visión exaltada" de la realidad, ni "imaginativa", ni "fiel"; tampoco quiere interpretar un "sentido oculto" de la realidad, extraer de la realidad un significado -aunque esto sea lo más aproximado a la verdad-; el artista legítimo, auténtico, busca arrancarle a la realidad "un sonido" que encierra, sí, ese significado oculto que ya se sospechaba, pero sin revelarlo, sin explicarlo. El artista se acerca a la realidad como a un arpa* (Gaya, 2010: 921)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Siguiendo la metáfora sinestésica, la visión que escucha atentamente convierte el gesto pictórico en la trascripción espontánea de esa escucha, de este modo, la pintura es escritura de la significación inmanente de las formas; es escritura del "sonido" de la realidad. Recordando la definición del estilo *xiěyì* de la pintura literaria china, se comprende la pintura como escritura del sonido-significado o "realidad íntima" de las cosas, que se realiza a través del trazo espontáneo, es decir, sin intervención de la voluntad. De ahí la atenta espera al advenimiento de la pintura en Gaya, que remite a la actitud pasiva y receptiva, de quietud y escucha, de la experiencia contemplativa de lo cotidiano común al pensamiento *chán* y a la tradición mística en occidente.

> *Yo creo que todo pintor [...] debe humildemente esperar el cuadro. La pintura moderna es voluntaria. El pintor moderno ha creído que debía imponerle a la tela su cuadro, y el pintor verdadero sabe que debe estar ante la tela esperando el cuadro: se espera, no se impone* (Gaya, 2007:281).

En cuanto a los homenajes de Ramón Gaya a la pintura de Japón, se ha señalado en varios estudios sobre su obra, el especial interés del pintor por la estampa japonesa (Figura 6). Quizá cabe comentar aquí que la atención de Ramón Gaya hacia el arte de Japón abarca otros tesoros de su cultura como su literatura y poesía, el teatro *Nō* o el cine de los años 50. Pilar Cabañas analiza la xilografía japonesa como fuente de referencia en la pintura de Gaya a partir de sus *homenajes* a Hiroshige, Utamaro o Hokusai, exponentes del *ukiyo-e* o "pintura del mundo flotante" que se desarrolló en el periodo Edo en Japón (1603-1868). La fascinación que produjo el arte japonés y especialmente la xilografía entre los artistas occidentales durante el siglo XIX, que dio lugar al "Japonismo," contribuyó a la apertura hacia nuevos lenguajes expresivos siendo una influencia notable en la mayoría de los pintores que asociamos al impresionismo o al modernismo. Solamente mencionar el caso especial de Van Gogh, al que Gaya convoca junto a Cézanne e Hiroshige en el "Homenaje a Van Gogh y Cézanne con Hiroshige al fondo" del año 83, "probablemente queriendo aludir con este "al fondo," a la importancia que la xilografía japonesa tuvo para ambos" (Cabañas, 2000: 319). Es evidente que Gaya conoce bien la tradición de la estampa japonesa y que siente por ella una gran atracción, como hemos podido comprobar por la abundancia de libros sobre xilografía japonesa, y en general sobre arte oriental, en la biblioteca personal del pintor. Se sabe también que tenía una pequeña colección de estas estampas, de hecho, en su libro *Diario de un pintor,* publicado por la editorial Pre-Textos en 1984, leemos en una anotación fechada en París el 29 de noviembre de 1952: "Hoy he comprado tres estampas de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · Ramón Gaya, *Atribuido a Shubun*, 1989. Gouache sobre papel 45 x 61. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.
Figura 8 · Ramón Gaya, *Homenaje a Sesshu*, 1995. Gouache sobre papel, 60 x 45 cm. Colección particular. Fuente: cortesía de Isabel Verdejo y Museo Ramón Gaya.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Hiroshige" (Gaya, 2010: 420). En la pintura de Gaya se puede encontrar ecos de las lecciones de los maestros del *ukiyo-e* en aspectos como el dinamismo de las composiciones en diagonal, la viveza y el valor rítmico de la línea o la sutileza en la expresión de los sentimientos. Pero a través de sus *homenajes* observamos que su interés no está en el carácter estilizado y decorativo de las estampas o en sus "valores artísticos," sino que Gaya siempre apunta más allá del lenguaje formal, hacia la vida que contienen y la poesía de lo cotidiano que reflejan.

En cuanto a otras vertientes de la pintura japonesa que se dan cita en los *homenajes*, a través de ciertas obras o autores, como la pintura clásica *yamato-e* del periodo Heian (794-1185) o el retrato del periodo Kamakura (1185-1333) (Figura 4), destaca la predilección de Gaya por la pintura a la tinta o *suibokuga* del periodo Muromachi (1338-1573). Respecto al desarrollo histórico de la tradición pictórica japonesa hay que destacar la importancia que tuvo la influencia de la tradición china, y la capacidad de asimilación e integración de las formas artísticas recibidas en un arte originalmente japonés. Este proceso es relevante en el caso de dos pintores a los que Gaya admira: el enigmático monje-pintor zen Shubun (fallecido ca. 1463), y especialmente, su discípulo Sesshu (1420-1506), al que tributó varios *homenajes* entre 1980 y 1995.

Ambos pintores estudiarán a los maestros chinos de la dinastía Song (960-1279). En sus paisajes se aprecia la clara afinidad con los paisajes de Ma Yuan, no sólo por la combinación de sutiles aguadas y vigoroso trazo caligráfico del pintor chino, sino por pertenecer a la misma vía de la pintura como experiencia espiritual de los pintores *chán/zen*, cuya pintura sugiere lo que no puede ser dicho, abriéndose a lo que no tiene forma, al "vacío," noción central del taoísmo y del budismo zen, como se comentó antes.

En la pintura de Ramón Gaya titulada "Atribuido a Shubun" (Figura 7) aparece, insinuado pero reconocible, un paisaje que se atribuye al monje-pintor zen: "Sabio leyendo en la cabaña del bosque de bambú" (datado en 1446, Museo Nacional de Tokio). Gaya esencializa el paisaje de Shubun, lo presenta junto a un libro y en acorde con unas rosas, dispuestas con naturalidad en una jarra de agua. No conviene decir más sobre lo que se ofrece a la contemplación, pero las resonancias de este "acorde" vibran en cada trazo, en el blanco vacío del papel, claras y enigmáticas, sin dejarse agotar por la mirada.

De Sesshu, monje-pintor zen discípulo de Shubun, considerado el más grande maestro japonés de la pintura de paisaje a la tinta, destaca su capacidad para desarrollar las enseñanzas de su maestro y superar la influencia del estilo académico del momento, todavía presente en Shubun. Sesshu viaja a China para estudiar el arte chino desde la fuente, realiza muchos dibujos de los paisajes que

encuentra en su viaje, y es precisamente a través de la observación directa de la naturaleza, como consigue liberarse de las ataduras de la academia, hacia una visión más auténtica y personal. En su obra conviven varios estilos, siendo muy admirado su estilo *haboku* o "tinta quebrada," aprendido de ciertos maestros chinos, por la gran vitalidad y fuerza expresiva de la pincelada. Una de sus pinturas más conocidas de este estilo, el "Paisaje Haboku" (1495, Museo Nacional de Tokio) aparece en el "Homenaje a Sesshu" de 1995 (Figura 8). Sesshu es uno de los pintores más admirados por Ramón Gaya. En una de las entrevistas citadas en la primera parte de este artículo , Gaya comenta a Salvador Domínguez:

> *Hay un pintor japonés, del siglo XV, que me entusiasma: Sesshu. Lo veo igual que los paisajes de Velázquez de la Villa Médici. Uno ha puesto las pinceladas de una manera y el otro de otra, pero no encuentro verdadera diferencia. Es la igualdad de algo que despierta un nido de vida: en ambos está el aire, el olor, la luz circulando. Sesshu utiliza tinta china, seda o papel, y Velázquez lo hace con óleos y lienzo. A mí los medios utilizados me dan igual, lo que me importa es esa vida final* (Gaya, 2007: 303)

Igualar a Sesshu con Velázquez puede resultar chocante, sin embargo, es perfectamente comprensible a través de la sabia mirada de Gaya, que no se detiene nunca en lo aparente, en el estilo o en el medio utilizados, y se dirige siempre hacia ese "algo que despierta un nido de vida," al centro vital de la pintura. En sus escritos, Gaya reflexiona a partir de la pintura de Sesshu acerca de lo que él denomina "carnalidad" de la pincelada, frente a la consideración de ésta como signo plástico abstracto, "desencarnado," que puede llevar al error de considerar que en la pintura oriental se produce una simplificación esquemática de la realidad:

> *Lo que "se produce" sobre la seda o el papel de la vieja pintura china o japonesa, no es, como podría pensarse precipitadamente, un monograma... poético, estilizadísimo del perfil montañoso, sino la "esencia" misma de todo el paisaje: piedra, niebla, hierba, musicalidad de la hora, luna, lluvia, silencio, aroma, roca, tamaño y... distancia, han sido reunidos por esa sola pincelada, que los críticos toman alegremente por un signo, siendo como es, carnalidad pictórica completa.*
> *[...]*
> *Se piensa que en una pintura de Sesshu todo ha sido reducido, esquematizado, simplificado, pero no es así; en un paisaje de Sesshu, por el contrario, todo ha sido apretado, concentrado: no ha sido eliminado nada, suprimido nada.*
> *[...]*
> *El esquema es siempre una reducción, una frívola y mísera abreviatura, un empobrecimiento, mientras que la esencia de algo es su riqueza máxima, su... totalidad: en la esencia no falta nada, en el esquema todo, o casi todo; en el esquema falta, precisamente, "lo esencial"* (Gaya, 2010: 867,868).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Pensar "lo esencial" a partir de la concentración vital de la pincelada de Sesshu, nos lleva a los antiguos conceptos chinos de *qì* y *li*, dos de los principios fundamentales del pensamiento estético extremo-oriental. Sin entrar en las complejidades semánticas y filosóficas de estos términos chinos, su relación con la práctica pictórica está determinada por la idea de que "el artista ha de captar el qì o "espíritu-resonancia": la energía o soplo vital que atraviesa todo lo que hay y le da vida; sin olvidar el *li*, o estructura interna, naturaleza o esencia del objeto" (Maillard, 2000: 66). El *li,* entendido como principio universal que subyace en todas las cosas, su "realidad íntima" o su ley interna, sólo puede captarse a través de un despojamiento de todo lo superfluo o accidental de las formas, que revele la desnuda realidad de su esencia. La pincelada esencial, que para Gaya es "carnalidad pictórica completa," se diferenciaría del trazo esquemático en que mientras éste "representa" las formas en su exterioridad cerrada, la pincelada esencial las "presenta" en su interioridad abierta:

> *El arte chino, y el oriental en general, no trata de expresar los objetos como particulares aislados, más bien trata de expresar la relación existente entre estos objetos y la energía o espíritu que los conforma [...]. Consecuentemente, no le interesa tanto al artista "representar" el objeto como "presentarlo." No cabe representación alguna allí donde el objeto no se entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites, sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante* (Maillard, 2000:67).

Gaya insistirá en que la pintura verdadera no es una representación plástica de la realidad sino realidad naciente en sí misma, con su carne propia, y con su alma. Recordando las palabras del pintor Shen Hao: "La tinta utiliza el pincel cual si fuese su carne y su hueso. El pincel utiliza la tinta cual si fuese su flor espiritual."

Como se ha tratado de mostrar en estas aproximaciones a algunos aspectos de la relación de Ramón Gaya con la pintura china y japonesa, se perciben claramente en su obra "afinidades y semejanzas" con el pensamiento y la pintura extremo-oriental. Dice Pilar Cabañas:

> *No es de extrañar el interés de Gaya por estos pintores a la tinta que han estado presentes en sus homenajes, porque ninguno de ellos era profesionalmente pintor, sino que eran pintores-letrados o monjes-pintores, que utilizaron la pintura como un camino de expresión de su verdad interior y del conocimiento no racional de la realidad. Algo muy cercano a la postura de Gaya ante la vida y la pintura* (Cabañas, 2000: 329)

Lo impresionante, como dice José Luis Escartín, es que Ramón Gaya "llegara al mismo lugar, siguiendo su propio camino en solitario, ajeno como fue durante toda su vida a cualquier iglesia de cualquier signo" (Escartín, 2011: 231). Se puede añadir que, para darse cuenta de esto, es necesario contemplar sus pinturas y leer sus textos, pues al ser obra de creación, siempre se pierde algo en su exégesis. Al interpretar, analizar, fragmentar o hacer un "esquema" de su pensamiento, se pierde... "lo esencial."

3. Detrás de la corteza

Se ha hecho referencia a la concepción unitaria de la pintura en Ramón Gaya, y se ha podido constatar a través de algunos de sus homenajes a la pintura oriental que para el pintor murciano "la validez de la pintura va más allá del lugar y del tiempo, de las modas, las técnicas y los estilos" (Moreno, 2018: 184). Hemos visto cómo su atención no se centra en los aspectos superficiales del arte, sino que se dirige hacia "algo" que se encuentra detrás de todo eso, hacia la "vida final" que caracteriza la verdadera creación: "algo que despierta un nido de vida" y que percibe por igual en un paisaje de Velázquez o en uno de Sesshu. En sus escritos, Gaya no pretende teorizar o dogmatizar sobre arte, sino, como él mismo dice: "escribir para aclararme cosas a mí mismo, y por si le pueden servir a los demás." También dice que le horrorizan las teorías estéticas y que su intención no es otra que aclarar qué es creación verdadera y qué no lo es; pero sin construir una teoría determinada sobre cómo debe ser una obra de arte (Gaya, 2007: 86,87). Gaya insiste sobre esto en varias entrevistas refiriéndose a su relación con la pintura oriental y al "sentimiento de la pintura," que va más allá de lo aparente, de las diferencias temporales o culturales:

> *No se trata de una teoría que pueda resumirse en unas cuantas claves, aunque yo escriba corto siempre, porque me horroriza lo sobrante, [...]. Quizá por eso mi enamoramiento de la pintura china y japonesa, [...]. En ellas se ve cómo ya en los siglos XI, XII, XIII llegaron a una pureza tal, que con sólo un pincel y un poco de tinta china hacían aparecer todo el color del mundo. Con un tema pequeñísimo, una fuente, unas flores, una cascada, te dan la totalidad del universo. Me parece una lección tremenda. Y, sin embargo, esto no quiere decir que yo desdeñe a Rubens, por ejemplo, [...]. Con esto quiero aclarar que si yo tuviera una teoría sobre lo pictórico no podría dejar entrar en ella a uno de estos dos modos de pintar, el de los japoneses o el de Rubens y, sin embargo, no es así. Mi sentimiento de la pintura está en otro sitio, no en la manera de aparecer* (Gaya, 2007: 307).

> *A mí me gusta mucho la pintura china y, sobre todo la japonesa, pero... no más que "Las Meninas." Es decir, que no es que me guste más ese tipo de pintura, ni que tenga una inclinación especial por esa forma de expresión que tiene los orientales. No es*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *la "forma" lo que a mí me interesa de ellos, en absoluto, no es la "manera," no, es la pureza y la intensidad que tienen; pero eso también está en "El niño de Vallecas". Cuando una obra tiene esa profundidad, esa altura, para mi es intocable, es sagrada. [...] Yo nunca he hecho ese apartijo de pintura holandesa, pintura española, pintura china, pintura italiana... Esos apartijos me gustan poco porque yo me intereso poco por las "escuelas." Eso es algo muy externo, muy por fuera, y se cansa uno pronto de esa corteza. Lo que importa es lo que hay debajo de todo eso. Yo no distingo por la "corteza"* (Gaya, 2007: 88).

La "corteza" expresaría aquí lo externo, lo que pertenece a las clasificaciones históricas y culturales de lo diferente, de las "maneras de aparecer" de la pintura. Gaya utiliza a menudo la metáfora de la "corteza" para referirse a la "manera," al "estilo" como algo superficial y sobrante, que, sin embargo, al ser la característica visible que permite la diferencia y la clasificación, ha sido tomado por la crítica o la historiografía del arte como lo definitorio y significativo de la obra de arte. Ya en su primer viaje a París en 1928, el joven Gaya comprende, ante el ambiente fulgurante de las vanguardias, "que lo que aquí se buscaba no era un estilo siquiera [...], sino que se buscaba fundar un *mercado de estilos*." Que la búsqueda afanosa de un estilo por parte de los pintores estaba condicionada por la propia dinámica del mercado, del "negocio del estilo." Ante todo esto, Gaya termina por comprender "que el estilo era, precisamente, el ingrediente que sobraba, que no era de ley, que no había estado nunca en la composición del arte verdadero y grande" (Gaya, 2010: 526-527). A través de sus reflexiones sobre la creación, nuestro autor establece la diferencia entre el "arte verdadero" al que se refiere como "arte creador," y lo que él denomina "arte artístico." En la noción gayesca de arte artístico "se observa que éste puede ser tanto arte por el arte como un arte utilitario e instrumental, al servicio de la política o de la historia; que inventa o fabrica obras que son objetos coleccionables, fetiches de belleza banal, huidas hacia la fantasía o hacia la experimentación" (Moreno, 2018: 302,303). El error para Gaya sería considerar el arte como una esfera autónoma, separada de la vida, como escribe en su libro *El sentimiento de la pintura*, publicado por primera vez en 1960:

> *Se pensó que el arte era una especie de "comentario" más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas —los artistas— hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca "mundo." Pero al entreverse —por parte de los más listos— que el arte no es mundo, se pensó que tampoco podía ser vida, sino ARTE, arte artístico, ensoberbecido, es decir, algo separado, artificial, abstracto, y se llegó con facilidad a ese ahogo del arte por el arte; los más tontos, al entrever que el arte no había sido nunca mundo, lo supusieron "defectuoso", lo encontraron en falta,*

e intentaron reformarlo, moralizarlo, llenarlo de obligaciones y justificaciones, o sea, intentaron... "mundanizarlo," socializarlo (Gaya, 2010: 32,33).

Miriam Moreno señala la oposición entre naturaleza y cultura que subyace a la noción gayesca de arte artístico. Encontramos aquí un matiz diferente del término "cultura" al que vimos en la primera parte de este artículo cuando Gaya identifica Oriente con el origen de la cultura; lo recordamos en otro fragmento de la misma entrevista:

> *No entiendo la diferencia entre Oriente y Occidente. Para mí no hay dos mundos, sino uno, Occidente es consecuencia del otro, de Oriente, tiene dos formas, dos maneras distintas de conducirse, pero el fondo es el mismo. Es más, puedo decir que todo lo que no es Oriente es barbarie; y entiendo como Oriente la civilización, la cultura, la creación, y como barbarie, lo que no quiere que esto exista. El Oriente es lo consciente, lo lúcido, lo que no es bárbaro en definitiva* (Gaya, 2007: 304).

Aquí, cultura y creación, se asocian en un sentido positivo, originario, mientras que el concepto de cultura asociado al arte artístico remitiría al aspecto convencional y codificado derivado de una sociedad elitista que convierte el arte en producto cultural, en arte instucionalizado al servicio de lo social (Moreno, 2018: 298-303). Esta autora conecta este concepto de cultura con el pensamiento de Nietzsche quien "entiende la cultura como construcción moderna edificada sobre una acumulación enciclopédica, y no a partir de la misma vida. Por tanto, considera que la cultura occidental no es algo vivo ni una verdadera cultura, sino únicamente un saber sobre cultura" (Moreno, 2018: 299). Para Gaya, la creación, la obra de creación, no pertenece a la sociedad o a la cultura, sino a la naturaleza, a lo natural, a la vida, al misterio de lo vivo:

> *El "arte creación," después de muchas y muy vanas averiguaciones, terminaremos viendo que no pertenece propiamente a la Cultura —que es adónde íbamos, con tanta necedad, a buscarlo, a interrogarlo—, sino a la Vida, a la vida animal monda y lironda; porque el arte, cuando no es un juego ocioso, lujoso, estéril, ni ese otro quehacer, tan opuesto, pero igualmente ridículo y triste, de una arte... útil, eficaz [...], el arte, entonces, vuelve sencilla y tranquilamente —modestamente— a su más "alto" ser, a su enigmático ser natural, animal; o mejor no es que vuelva: está ahí desde siempre —hasta siempre—, formando parte, siendo parte de un secreto fecundo* (Gaya, 2010: 191,192).

Volviendo a la metáfora de la "corteza," hemos visto que esta alude tanto a la parte externa, aparente, de la obra de arte: el estilo, la técnica o el lenguaje formal, como a los esquemas preconcebidos de lo estético, lo histórico o cultural derivados de su análisis y clasificación. Para Gaya, "la creación brotará del

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

centro del alma, del nido del alma, y no de la caja del espíritu, como sucede con la obra de arte artístico" (Gaya, 2010: 47). El arte artístico, cerebral, intelectual, se construye a partir de una idea y hace del arte un problema, un problema artístico; mientras que la obra de creación, naturaleza viva, animal, carnal, nace de un sentimiento y participa del misterio de lo vivo, del misterio de la creación. Para aludir a ese misterio Gaya vuelve a referirse a la "corteza," esta vez como metáfora de la realidad. En su libro, *El sentimiento de la pintura*, citado anteriormente, Gaya medita sobre el sentimiento originario de la pintura:

> *El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de "convertirse" en pintura, es eso: una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, esa "Agua" escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma* (Gaya, 2010: 48).

Tras la "hermosa corteza" de la realidad, tras el "cuerpo duro y hermético" de lo aparente, se esconde el "Agua," la sustancia fluida de lo real, su "alma." Cuando Gaya habla del "alma de la realidad", como indica de nuevo Miriam Moreno, "no nos está hablando de un sujeto trascendente, sino más bien alude a la inmanencia de la realidad," "apunta hacia un sentido inmanente, radicalmente animal, de ánima" al "alma como principio de la vida" (Moreno, 2018:104). De ahí su insistencia en que la pintura debe estar viva, tener alma:

> *En una obra de creación verdadera, el hecho de estar viva no viene a ser, exactamente, un valor, uno de los muchos valores que la componen, que la forman, sino una categoría, su categoría máxima, suprema, y, claro, su condición indispensable, porque sin el misterioso y diminuto soplo de lo vital no hay obra alguna de creación, sino mero artefacto* (Gaya, 2010: 203).

En una entrevista de José Corredor Mateos para *La Prensa* de Barcelona en agosto de 1963, ante la pregunta: "¿Qué sentimiento te hace pintor, cual es el sentimiento de la pintura?" Gaya responde: "La realidad la veo siempre como una corteza y, dentro, siento que hay algo permanentemente vivo y fluido; para mí, pintar, es tocar esa agua interna, radiante, milagrosa." Continúa el entrevistador: "¿Es necesario para el pintor reflejar esa corteza, o, al menos, partir de ella?" Gaya responde: "Creo que esa corteza no puede ser suprimida ni evitada; pero el verdadero pintor, naturalmente, no es eso lo que busca." El pintor, no puede prescindir de esa corteza para buscar lo que hay detrás, ese "algo" que se percibe a través de la corteza presente de la realidad:

> *Si la realidad no fuese, no tuviese superficie, no podríamos, nosotros, ser profundos; se nos da esa "oportunidad": entrar en una corteza y descubrir una savia positiva. La realidad no es, apenas, nada en sí misma, es sólo una proposición de otra cosa, una invitación a otra cosa* (Gaya, 2010: 521).

La corteza es el umbral de lo invisible, como la palabra es el umbral de lo indecible. El misterio que Gaya percibe detrás de la realidad, "contenido en la carne de la realidad" es "un misterio que no se agota en la lógica discursiva del lenguaje convencional. Un misterio que la iluminación poética permite *conocer*, pero no *enunciar*" (Moreno, 2018: 136). Es quizá el misterio del origen de todo lo creado, de lo vivo, ese "Centro que las palabras humanas pueden aproximar, pero nunca fijar," al que aludía François Cheng: "el origen, fuente viva que irriga todos los gestos de la creación, y singularmente el acto de pintar" (Cheng, 2004: 8). El manantial del que fluye, clara y transparente, el agua de la pintura de Ramón Gaya.

> *El creador necesita estar solo para poder tener un contacto con la realidad viva. La creación verdadera sólo es posible si ese centro del hombre no está en la sociedad, todavía no está en la sociedad. Es algo muy primitivo. La obra de creación sale de un lugar muy primigenio, muy original, muy originario; donde todavía no está la sociedad, no está la historia, no está la cultura* (Gaya, 2007: 163).

Conclusión

A partir de estas breves aproximaciones a la obra de Ramón Gaya y su relación de afinidad con la pintura oriental, hemos tratado de mostrar su sentido unitario de la creación pictórica, y cómo su pensamiento trasciende la dualidad oriente-occidente en su forma de entender el arte como naturaleza viva. La comprensión de la obra de arte desde un estado originario, plantea una visión transcultural de la pintura en el sentido en que la creación atraviesa, sobrepasa, va más allá de los límites de una cultura. Para Gaya, el impulso pictórico nace de un fondo inmemorial, anterior a la sociedad o la cultura, propio de la condición natural del ser humano. En el arte, en la vida, —viene a decirnos Ramón Gaya—, lo importante, lo esencial, es lo que se escucha "detrás de la corteza."

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Agamben, Giorgio: «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», en Ramón Gaya, *La hora de la pintura*, Barcelona, Fundación Caixa Cataluña, 2006, pp. 49-57.

Cabañas, Pilar (2000) «Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra». *Anales de Historia del Arte*, n.º 10, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 311-332.

Cheng, François (2004) *Toute beauté est singulière: peintres chinois de la Voie excentrique*. Paris: Phébus.

Daix, Pierre (2000) *Pour une histoire culturelle de l´art moderne*. Paris: Editions Odile Jacob.

Dennis, Nigel (2010) *Ramón Gaya: El taller de la soledad*. Murcia: Museo Ramón Gaya.

Escartín Carasol, José Luis. «Ramón Gaya y el Zen». *VV.AA Escritura e imagen, vol. 7, Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, n.º Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid (2011): 227-33.

Gaya, Ramón (2007) *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*. Selección y Presentación de Nigel Dennis. Pre-textos 847. Valencia: Pre-Textos.

Gaya, Ramón (2010) *Obra completa*. Edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Prólogo de Tomás Segovia. Biblioteca de clásicos contemporáneos. Valencia: Pre-Textos.

Gaya, Ramón (2016) *Cartas a sus amigos*. Edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Biblioteca de clásicos contemporáneos. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Maillard, Chantal (2000) *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Ediciones Akal.

Moreno Aguirre, Miriam (2018) *Otra modernidad: estudios sobre la obra de Ramón Gaya*. Valencia: Pre-Textos.

Muñoz Millanes, José (2012) *Los homenajes de Ramón Gaya*. Valencia: Pre-Textos.

Segovia, Tomás (2009) *Gayescas*. Murcia: Museo Ramón Gaya.

Arte Contemporânea e o retorno da história na obra de Francisco Tropa

Contemporary art and the return of history in Francisco Tropa's work

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA M. MARTINS**

Artigo submetido a 8 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, teoria e crítica da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes e Universidade de São Paulo, USP, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina- PROLAM. R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070, Brasil. Email: ne.be@uol.com.br

**Brasil, artista visual; história e crítica da arte e do design.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. Email: narasmmartins@gmail.com

Resumo: Retirar de períodos históricos e trazer em retorno o texto desconstruído, este é o tema para o novo contexto da atual pesquisa. Elabora-se aqui a práxis significativa do artista português, Francisco Tropa, nascido em 1968. Seu interesse por jogos de tabuleiro está incorporado em múltiplas instalações. Tropa cria uma trama de ironia fóssil e reapropriação na instalação de 2019 no Museu Calouste Gulbenkian. Tropa instalou com objetos encontrados nas Termas Medicinais Romanas de Chaves, cidade de Portugal, a instalação O Pirgo de Chaves, o jogo, o tempo, a morte.

Palavras chave: arte contemporânea / instalação /arqueologia.

Abstract: *To disclose from historical periods and bringing back the deconstructed text, this is the theme for the new context of the current research. The significant praxis of Portuguese artist Francisco Tropa, born in 1968, is elaborated here. His interest in board games is incorporated in multiple installations. Tropa creates a plot of fossil irony and reappropriation at the 2019 installation at the Calouste Gulbenkian Museum. Tropa installed with objects found in the Roman Medicinal Spa of Chaves, city of Portugal, the installation The Pirgo de Chaves, the game, the time, the death.*

Keywords: *contemporary art / installation / archeology.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Retirar de períodos históricos e trazer em retorno o texto em desconstrução, (Derrida, 1974) este é o tema para o novo contexto da atual pesquisa. Não trazê-lo como texto/obra em situação nostálgica do passado, mas em interação com o presente. É provocação do texto, obra em momento eks-tático, momento em êxtase que a obra sai de si mesma e permiti o emergir no presente. O texto/obra se dá numa cena de representação, cena e fundo da cena.

Elabora-se aqui a práxis significativa do artista português Francisco Tropa. Praxis que evidencia a escolha do objeto, matéria, técnica, produção e coisidade da obra. Na linguagem heideggeriana (Heidegger, 1979) a obra quando em evento (ereigns), acontecimento poético, permite a sedução da interpretação (Vattimo, 1995). O artista ocupa-se em apresentar o mundo crível. Ele denuncia um determinado texto e tece um outro extraído de outros tecidos/textos.

O artista Francisco Tropa

Francisco Tropa, de Lisboa nascido em 1968, expõe desde 1990 vários trabalhos em Bienais e em múltiplas galerias. Frequentou o Royal College de Londres e foi bolsista na Fundação Alfredo Topfel na Alemanha (Figura 1).

Fez parte da Bienal de São Paulo em 1999. Participou de diversas exposições e grande parte do repertório são esculturas, objetos em instalações e cenários. Em seus trabalhos estão figuras, objetos arcaicos como relógios mecânicos e relógios d'água. Suas obras preocupam-se em percepcionar os espaços. O observador participa e reconstrói a obra.

O artista Tropa elabora uma trama de ironia fóssil e reapropriação da história em suas obras, por exemplo em Noche Triste em 2015 em Berlim (Figura 2).

A instalação composta por mesas com tabuleiros de jogos com peças em bronze dispostos como peões, questiona a origem da arte e ideias fundadas na cultura ocidental como a mimese e o jogo. Tropa trabalha o assunto em relato sutil (Canclini, 2012). Como comenta Nietzsche, o homem sente a necessidade do acaso (Deleuze, 2014). O verdadeiro jogador faz do acaso um objeto de afirmação que reconduz ao lançamento de dados. O conceito de jogo propõe o aleatório abalando a ideia de origem e fim.

Noche Triste é o nome da noite de derrota/massacre sofrida pelos espanhóis em Tenochtitlán que ocorreu na América mexicana. Houve centenas de mortes para ambas as partes. Tropa, em suas obras, distancia-se do timotismo, liberta-se do estado de ira que o título da obra propõe (Sloterdijk, 2012).

Em TSAE, Tesouros Submersos do Antigo Egito em Pavilhão Branco do Museu de Lisboa em 2015, a instalação foi elaborada como um lugar submerso e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





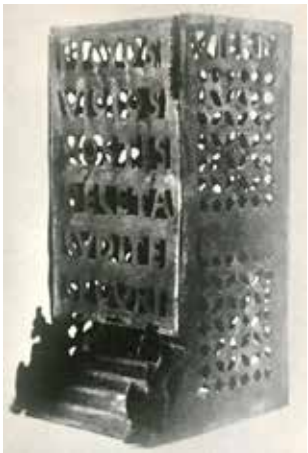
Figura 1 · O artista Francisco Tropa Fonte: https://www.publico.pt/2015/01/09/culturaipsilon/noticia/uma-fantasia-arqueologica-1681330#&gid=1&pid=1File:Tropa01.jpg
Figura 2 · Francisco Tropa, Instalação Noche Triste, 2015 em Berlim Fonte: Noche Triste emdedalusjmmr.net/art-tech/action/noche-triste/ File:Tropa02.jpg

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Instalação *Scenario*, Francisco Tropa, 54ª Bienal de Veneza de 2011, Itália. Fonte: https://www.zerodeux.fr/en/guests-en/francisco-tropa-2/ File:Tropa03.jpg

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



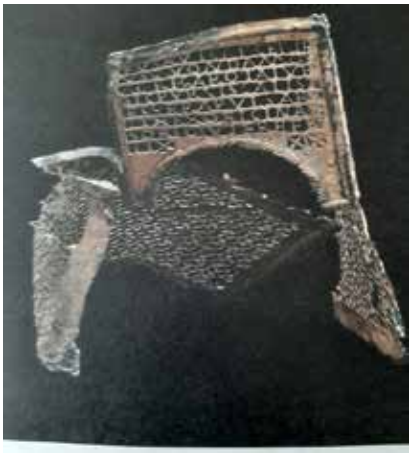






Figura 4 · Pirgo original Termas Medicinais Romanas, Chaves, Lisboa Fonte: Fonte: Paulino; Azevedo, 2019 File:Tropa04.jpg
Figura 5 · Pirgo encontrado em Chaves Fonte: Paulino; Azevedo, 2019File:Tropa05.jpg
Figura 6 · A instalação *O Pirgo de Chaves,* 2019 no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal Fonte: própria File:Tropa06.jpg
Figura 7 · Detalhe da instalação *O Pirgo de Chaves*, 2019 no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal Fonte: própria File:Tropa07.jpg

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

obras achadas neste lugar incerto, sem tempo. Com madeira, areia em mesas com diaporana (projeções de dia positivos e som) e desenhos, Tropa faz uso do léxico da arqueologia em ficção e transforma realidade em réplica falsa com túmulos e mapas. É uma tentativa de estimular a sedução do visitante que pensa como ser um tesouro do Antigo Egito.

Em Bienal de Veneza de 2011, Tropa apresentou *Scenario* (Figura 3) uma grande cena escultórica com pedras, túmulos, escombros e montou cenários que permitiam ao público ser integrante dos espaços. Combinou projeções, recuperando as velhas lanternas mágicas sobre lambris de madeira, troncos, cavaletes, moscas mortas, ampulheta, folhas secas e propiciou conflitos com luz e sombras, palco e tela sem narrativa, mas abordando a relação entre o original e a cópia e a oposição entre o figurativo e o abstrato.

A Galeria Jocelyn Wolff, de Paris, apresentou as obras de Tropa na Art Basel 2015 com a exposição Observatório de Insetos. O artista preocupou-se em levar o observador a participar e reconstruir a obra. Tropa é um artista transcultural (Marcondes; Martins, 2018).

Em diálogo com o arqueólogo Sergio Carneiro, Tropa pesquisou e elaborou um diálogo entre objetos arqueológicos na instalação O Pirgo de Chaves, o jogo, o tempo, a morte. O pirgo, um objeto do período romano, foi encontrado nas recém descobertas das Termas Medicinais Romanas de Chaves, cidade ao norte de Portugal, reconstruída no I século d. C., sofreu remodelação desde início do século III d. C. As termas denominadas *Aquae Flaviae* possuíam piscinas, pátios, templo dedicado às ninfas. Estão conservados ainda no local restos de ossos, lamas hidromórficas, metais, restos de abóbodas de pedras e tijolos; era o mundo dos frequentadores de um período romano cujo lema era "caçar, banhar-se, jogar e rir, isto é viver" foi expressão encontrada nas escavações (Paulino; Azevedo, 2019:6).

Nos achados foram encontrados também diversos artefatos relacionados com jogos para lançar dados e tabuleiros gravados nos degraus das piscinas das termas entre eles o pirgo. O pirgo é uma torrícula que lança dados, no caso os dados eram de ossos e o resultado é mais aleatório possível (Figura 4). Esta peça é em bronze rendado, possui degraus no seu interior (Figura 5) e está sobre um tabuleiro de tecido que se dobra e desdobra com moedas, fichas e pequenos objetos, frutas, pedras e objetos similares a ossos que ocupam o centro do plano.

Esta instalação é como um templo que abre um mundo. O espaço é também formado por objetos, quadros nas paredes, luz e lanternas. E Tropa, em todos seus trabalhos não se preocupa com a narrativa linear e em propiciar uma leitura compreensiva e direta (Espacio Fundación Telefónica Lima, 2019). O artista

trabalha outro conceito de tempo, e é nomeado um artista-viajante (Figura 6). Tropa recria a temporização laborando seus materiais que se movimentam em muitas exposições, variando os temas e posições dos objetos conforme ideias e espaços (Figura 7).

Conclusão

As instalações do artista Francisco Tropa não estabelecem uma margem, nem um descentro em oposição a um centro, mas o fora e o dentro reescrevem-se. Para Tropa na arquitetura opera – se por camadas até chegar ao topo e ao fundo enquanto que na arte o processo é inverso, faz-se adições à construção fazendo as coisas crescerem, uma réplica falsa de uma coisa que foi verdade. A partir de uma leitura desconstrutiva do texto artístico o significado não possui mais um lugar fixo central.

Francisco Tropa destoa, em sua poética, da crise estética que hoje afeta as formas de expressão. O repertório de artistas contemporâneos estabelece em suas obras verdadeiros panfletos de aspectos político-sociais do mundo atual. Para o artista Tropa a obra é um acontecer sim da verdade, mas com realização da verdade poética como sonhos despertos. Suas exposições estão marcadas por presença do tempo/atempo, uma presença que se desvencilha do apego. E pensa o passado rememorando-o como as "pietas", vocábulo este que evoca mortalidade, a finitude, uma rememoração festiva.

O eterno retorno é para o artista, no sentido nietzschiano tornar ativo e potente o legado origem/história, corpo e morte sob a preocupação estética/poética; uma renovação radical do sujeito, com renegação e dissolução, em nova temporalização, uma repetição libertadora e selecionante.

Referências

Espacio Fundación Telefónica Lima (2019) *Entrevista a Francisco Tropa*. [Consult. 2019-11-29] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=URENUlWpf1s

Canclini, Nestor (2012). *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 9788531413698

Deleuze, Gilles (2014) *Nietzsche*. Lisboa Edições 70, ISBN 9789724414225

Heidegger, Martin (1976*) Ser e o tempo. Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, ISBN 9788526809635

Marcondes, Neide; Martins, Nara (2018). *Desvelar a arte: arte contemporânea meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-24-3

Paulino, Carla; Azevedo, Rosário (Ed.) (2019) *Conversas/FranciscoTropa*. O Pirgo de Chaves. [Catálogo da Exposição] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 22 fev. a 03 jun. 2019, ISBN 978-989-8558-59-0

Sloterdijk, Peter (2016) *Ira e tempo, ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade ISBN 10: 8574481955

Vattimo, Gianni (1995*) El Pensamieto débil*. Madri: Ediciones Cátedra, ISBN : 84-376-0739-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Lidó Rico. El cuerpo: la huella y memoria

Lidó Rico. The body: footprint and memory

OLGA RODRÍGUEZ POMARES*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Artista plástica, docente e investigadora.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Murcia. C/ Hermanos Gonzálvez Selva, 62, 4ª planta. 03206 Elche, Alicante, Espanha. E-mail: olgaiarte@hotmail.com

Resumen: Esta propuesta de comunicación supone un acercamiento a la obra del escultor Lidó Rico (1968, Yecla, Murcia, España). A través de esta investigación, se pondrá de manifiesto que ha permanecido fiel a una coherente e incesante labor de investigación y a su constante oficio de crear. Su trabajo ha girado en torno a la utilización de su propio cuerpo como una herramienta y un elemento más dentro de la propia obra, estableciendo nuevos parámetros, y desarrollando nuevos conceptos en relación al cuerpo, al espacio y a las naturalezas que surgen entre ellos. El trabajo de Lidó Rico destaca por la utilización de su propio cuerpo (cabeza, brazos, torso,...), siendo él, el sujeto, una herramienta más de trabajo, con procesos de inmersión de partes de su cuerpo en sustancias, como un ritual para llegar al resultado final, donde en el camino, abandona muchas cosas para obtener el molde, son procesos de dolor y vulnerabilidad, con una fuerza que le mueve a contar algo, ésta es la esencia de su acto performativo y lo expresa en lo escultórico, entre el sujeto y el

Abstract: *This proposed communication involves an approach to the work of the sculptor Lidó Rico (1968, Yecla, Murcia, Spain) from 1990 to 2019. Through this research, it will be revealed that he has remained faithful to a consistent and incessant research work and to his constant job of creativity. His work has revolved around the use of his own body as a tool and another element within the work itself, establishing new parameters, and developing new concepts in relation to the body, the space and the natures that arise between them. In his works Lidó Rico use his own body (head, arms, torso,...), being he, the subject, one more work tool used in the immersion moulding process of his body in substances, as a ritual to reach the final result. The complexity and difficulty of the process requires to strecht the physical limit of the body to obtain the mold. The pain and vulnerability are reflected in his work as the force that drives him to tell something. This is the essence of his performative act and he expresses it in a sculptural work between the subject and the object, giving rise to sculptures in polyester resin and bronze, among other elements.*

objeto, dando lugar a esculturas en resina de poliéster y bronce, entre otros materiales. Su trabajo es una indagación sobre el tratamiento representacional del cuerpo, son recuerdos y presentes convertidos en estructuras con volumen, es la escultura como algo autobiográfico, y donde toma el pulso entre el arte y la vida, la vida como fuente inagotable de material artístico. El análisis de la obra abarcará desde 1990 hasta 2019, con la evolución de su quehacer creativo en 30 años, donde se tratará desde sus primeros proyectos pioneros en España, con el trabajo de la escultura en el uso de la resina, hasta los planteamientos más conceptuales que aborda en sus esculturas e instalaciones.
Palabras clave: arte contemporáneo / escultura / instalación / acto performático / cuerpo humano / molde / resina.

His work is an inquiry into the representational treatment of the body. The memories and presents turned into structures with volume, the sculpture as something autobiographical, where it takes the pulse between art and life, life as an inexhaustible source of artistic material. The analysis is focus on the evolution of his creative work in the last thirty years covering from his first pioneering projects in Spain,with the innovative use of resin, to the most advanced approaches with conceptual works address in his sculptures and installations.
Keywords: *contemporary art / sculpture / installation / performance act / human body / mold / resin.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Este artículo se plantea como un acercamiento a la obra de Lidó Rico, una de las figuras más destacadas dentro del Arte Contemporáneo español. Lidó Rico (apellido y nombre artístico), nace en 1968, en Yecla (Murcia), España, donde reside y tiene su estudio. Es licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia (España), en 1991, posteriormente completa sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de París en 1990. Desde sus inicios profesionales hasta la actualidad, ha realizado más de un centenar de exposiciones individuales en todo el mundo, estando presente en numerosas ferias y bienales. Su obra se encuentra en museos, instituciones y colecciones públicas y privadas, en ella se pone de manifiesto la incesante investigación acerca del "cuerpo como lugar de conflicto" que ha sido una constante en sus proyectos. En sus instalaciones y esculturas, Lidó debate sobre nuevas concepciones del cuerpo y múltiples identidades, que le conducen a una tendencia hacia la desmaterialización del cuerpo humano, la fragmentación y la ausencia.

Las estrategias de significado y las políticas de representación de las prácticas artísticas posmodernas se sitúan más acá de los monolíticos relatos sobre el cuerpo como arquetipo, ya sea de género, raza o cualquier otra consideración canónica relativa a la belleza, la salud o el estatus social. Así, el arte de nuestros días se centra sobre un cuerpo disgregado, concebido como campo de batalla –*como locus performativo*-; un cuerpo transitado por múltiples identidades

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



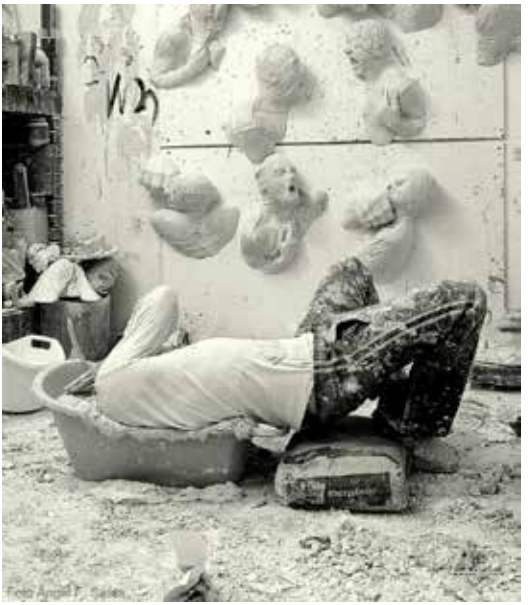


Figura 1 · *Autorretrato mirando al infinito* (2016). Resina de poliéster, latón y ojos de pollo.
Figura 2 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

-derivadas de múltiples postdiscursos-;una corporalidad infiltrada por una microfísica del poder presente en los órdenes material y simbólico de la sociedad. No sorprende, pues, que el cuerpo ya no sea un ente puramente orgánico o anatómico sino que ante todo sea cultural y social... y, como cada vez comprobamos con más frecuencia, también tecnológico, un ser biónico. El concepto de cuerpo que articula la obra de Lidó Rico se incardina de lleno en estas claves estéticas e intelectuales de nuestro tiempo.

Sus esculturas representan un cuerpo desmembrado -el suyo propio- como alegoría de un ser escindido y doliente, posiblemente desubicado, desposeído de aquellos narraciones –la de la religión y las utopías sociales- que los habían construido como ese sujeto, individual y colectivo, en torno al cual toda parecía girar, un sujeto a cuyo patrón moral todo se podía supeditar. El conjunto de la producción de Lidó Rico viene a dibujar una personal grafía de lo corpóreo, a modo de escritura hecha de brazos, piernas y cabezas escorzadas, de gestos petrificados y gritos sordos (Mira, 2016, p. 31).

Los cuerpos de Lidó son simulaciones que se deconstruyen, deforman y transforman, mostrándonos de una forma cruda, su inestabilidad y fragilidad. El cuerpo se fragmenta, se mutila o se presenta herido, alterado y casi irreconocible.

Es complicada y compleja la relación con nuestro cuerpo pues aparece designado como un elemento extraño, una especie de contenedor, una caja con fecha de caducidad que sufre y envejece. Toda esa apariencia del cuerpo "natural" ha acabado deformándose y desapareciendo, además de permitir que a partir de esos fragmentos que ahora lo caracterizan, el cuerpo se acaba transformándose en metáfora. Metáfora del deseo, de los problemas, de las reivindicaciones... fragmentos convertidos ahora en un cuaderno en blanco utilizado por los artistas para escribir su discurso. Un cuerpo lleno de abismos que reclama la complicidad del espectador para reconstruirlo con su mirada, si es que es posible... (Vidal, 2003, p. 103)

En su proceso creativo, Lidó sumerge literalmente su cuerpo en distintos materiales para conseguir el molde de las piezas que después traduce en resina de poliéster o parafinas, entre otros materiales (Figuras 2, 3, 4 y 5). Utiliza su propio cuerpo como una herramienta y un elemento más dentro de su obra, ha ubicado su producción dentro de un horizonte donde lo performativo y lo escultórico son parte esencial de su obra. El trabajo de Lidó Rico destaca por la utilización de su propio cuerpo (cabeza, brazos, torso,...), siendo él, el sujeto, como una herramienta más de trabajo, con procesos de inmersión de partes de su cuerpo en sustancias, es un ritual que para llegar al resultado final abandona muchas cosas por el camino para obtener el molde, son procesos de dolor y

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

vulnerabilidad, con una fuerza que le mueve a contar algo, ésta es la esencia de su acto performático y lo expresa en lo escultórico, entre el sujeto y el objeto, dando lugar a esculturas en resina de poliéster, bronce, entre otros materiales. Su trabajo es una indagación sobre el tratamiento representacional del cuerpo, son recuerdos y presentes convertidos en estructuras con volumen, es la escultura como algo autobiográfico y donde toma el pulso entre el arte y la vida, la vida como fuente inagotable de material artístico.

Lidó al formar parte del proceso de construcción de sus piezas, integra un arte de acción normalmente efímero, recogido posteriormente en formatos audiovisuales para que quede constancia del acto performático, con una técnica fundamental de la escultura matérica a lo largo de la historia del arte, como es el vaciado. En la realización de los moldes, nadie colabora en las sesiones de trabajo, y parece imposible que se haga sin ayuda, ya que en ocasiones se sumerge casi todo el cuerpo en recipientes con la colada de escayola, incluida la cabeza, como hemos comentado anteriormente, lo cual dificulta la respiración, y una vez que esta fragua, tiene que luchar contra la materia rígida para conseguir salir. Al forzar la masa rígida, evidentemente, los moldes se fracturan, lo cual conlleva posteriormente un trabajo de restauración muy exhaustivo, esto le obliga a hacer los moldes planteándose la manera de modificarlos. Hay que señalar que los moldes no son obras definitivas, pero el acto performativo sí. En sus piezas une la reflexión con la acción, busca una relación directa y humana siempre a partir del cuerpo, en este caso, con el propio.

Alonso (2017), hace alusión a ese peculiar trasfondo casi performático que su trabajo conlleva de manera solapada, invisible por completo para cualquier espectador que se plante delante de sus piezas ya terminadas. La inmersión literal en la materia -en los materiales- que configura la obra de arte, cuya forma se adquiere por contacto con un cuerpo sufriente y doblegado, en posturas forzadas, humillantes para la dignidad pública, mancillado, ensuciado y al borde de la asfixia (p. 63).

Entender la práctica escultórica de nuestro autor, es conocer sus cambios y transformaciones, que se han mantenido e identificado con sus principios, y de forma constante en el tiempo de la dualidad de lo performativo (sujeto) y lo escultórico (objeto), dando numerosas y diversas respuestas. En los procesos de trabajo, Lidó utiliza los discursos perfomativos guiado por su interés en las peculiaridades de los procesos de subjetivación y en las diferentes derivas teóricas sobre el cuerpo humano, con la idea de construcción del sujeto. El cuerpo tiene para Lidó, entidad con estatuto propio, es el dique que contiene nuestra subjetividad y que además la integra, el ser como cuerpo en el mundo, como ser

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 3 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.
Figura 4 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.
Figura 5 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.
Figura 6 · *Tondo objets* (2009). Resina de poliéster.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

encarnado, como experiencia sensorial-afectiva, no sólo racional e intelectual.

Para Lidó Rico, tiene una amplia y nutrida trayectoria, su trabajo es concebido a modo de dispositivo al establecer una relación, y es el espectador quien teje el discurso con el planteamiento de preguntas sobre nuestra condición humana. El ambiente (environment) que crea Lidó con sus instalaciones, envuelve al público en un lugar donde este se puede mover y trasladar. En este espacio y medio visual, el espectador como participante se rodea de una compleja actividad sensorial, se verá impulsado a explorar el espacio que le rodea y los objetos que se sitúan en él. En sus instalaciones, genera un ambiente como mera referencia y apropiación creativa del espacio circundante, que adquiriere un clima psicológico y una extensión hacia el exterior, algunos de sus objetos se funden irremediablemente con el espacio.

Lidó Rico, deja en su obra un mensaje consciente de sus inquietudes y emociones, de su percepción del mundo, de sus sentimientos del entorno que le rodea. En sus obras existe una infinidad de temas sociales, políticos, personales o simplemente estéticos. Su forma de ser y entender su oficio y actividad como escultor, es una actitud ante la vida, el mundo, y su concepción del arte hace que sea un artista en constante crecimiento, muchas de sus producciones se debaten a su propia oposición con determinadas realidades, y a su forma de entender el mundo actual donde vivimos en una sociedad que muestra un franco deterioro en la capacidad de convivencia y en las prioridades vitales. De esta forma, reivindica la problemática social a través del arte, como una forma de luchar, contra la positividad y la homogeneidad cultural y social que nos acercan a esa desaparición anunciada.

El carácter social de los cuerpos que representa, encierran aspectos de la identidad personal, hace del cuerpo, base de una investigación antropológica, como se viene haciendo, especialmente desde finales de los ochenta. Gª Sandoval (2017) afirma:

Lidó Rico, cree en la facultad del arte contemporáneo para formular preguntas y buscar respuestas sobre la naturaleza y los misterios que caracterizan la existencia del ser humano, sus obras a modo de dispositivos nos dan argumentos para moldear nuestra actitud ante la vida, a la par que plantea interrogantes con un intento de agitarnos y llevarnos a la reflexión, de convertirse en un vehículo de ideas y emociones. Trabaja el mito de la existencia de la humanidad, son de los que hablan de la aventura humana y reflejan cómo es el hombre, que después de miles de años escasamente ha cambiado. Para Lidó todos somos Prometeo porque estamos encadenados a la tierra donde tenemos que desarrollar nuestro destino y Lidó, con su lenguaje artístico, interpela a la vida y a la propia existencia del individuo contemporáneo (p. 15).

Este artículo se centra en una parte de su obra, "el cuerpo como campo de batalla", desde las primeras décadas de 1990 hasta la actualidad, y es una reflexión en torno a la expresividad, irrepetible y sin límites, que sigue desarrollando en sus esculturas, y que aquí se convierte en composiciones articuladas con volúmenes y formas que lo hacen único. La muestra deja latente una de las metas de Lidó Rico que siempre ha sido avanzar con la anterior, la considera una renovación que rompe con el pasado, pero si bien, la actual ya ha dejado de ser presente. Lidó se sumerge en su mundo de pensamientos escultóricos, y va sacando nuevas obras que resignifican todo lo anterior.

En la obra de Lidó Rico se manifiesta con luminosa transparencia este carácter de mediador del arte que a través del modelado de lo inerte produce transmutaciones en lo sensible [...]. Los artefactos constituyen la cultura material de la especie humana: bombillas, teléfonos, recipientes, armas,... son algo más que puros objetos (Figuras 8 y 9). Son productores de subjetividad y no meros sistemas funcionales [...]. El artista produce a través de sus artefactos flujos de conciencia que circulan entre los espectadores, que se reconcilian con su condición emocional al compartir la experiencia estética. Esta producción de sensibilidades es la que caracteriza el arte que no es mera decoración ni escenografía. Pertenece a lo más profundo de nuestras modalidades de relación: aquellas que mantienen unidas nuestras comunidades mediante gestos, objetos, actos, que abandonan su función material para adquirir función simbólica. Como los abrazos y besos con los que nos saludamos, para recordarnos que nuestros afectos siguen intactos, las obras de arte se elevan desde su materialidad al territorio simbólico en el que se producen y reproducen los estratos más profundos de la sensibilidad humana (Broncano, pp. 25-27).

Otra técnica muy recurrida y que está presente en la obra de Lidó es la repetición como variación y la utilización de la serie, que la han utilizado para analizar la realidad, para profundizar en el conocimiento, para experimentar vías (Figura 10). El problema de la representación, de la construcción de análogos, simulacro de lo real, recorre toda la historia de la humanidad, todas las distintas culturas se han planteado la opción de repetir lo que el mundo real oferta. El saber científico avanza por medio de la repetición, el valor de la prueba, la repetición del ensayo permite reconocer las condiciones en las que se producen los descubrimientos y se asienta el conocimiento experimental.

Podríamos decir, que hoy en día se concibe el desarrollo de la obra como un proceso de investigación artística, base de la función del trabajo plástico y principio filosófico y motor de un amplio sector de artistas contemporáneos.

El uso de la serie, además de favorecer el proceso de investigación artística,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

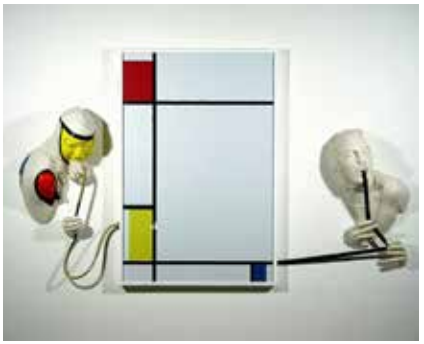








Figura 7 · *Composition in red blue yellow and glup* (2006). Resina de poliéster e imagen digital.
Figura 8 · *Reo* (2012). Resina de poliéster.
Figura 9 · *En todas tus manos* (series mano, lupa y bombilla), de 1996. Resina de poliéster y diferentes objetos.
Figura 10 · *Pensavientos* (2005). Resina de poliéster cristal y collage, medidas variables.

facilita la idea de la obra de arte como forma de entendimiento, en el sentido de que ayuda al reconocimiento por parte del espectador. Así pues, se pueden entender las obras como pertenecientes a un mismo problema, segundo a una misma etapa del artista, dados los rasgos estilísticos comunes, y tercero facilita la comprensión del problema planteado, pues ya no tiene que descubrir los planteamientos del artista por la visión de una sola obra, sino que la diversidad de soluciones presentadas le ofrecen visiones parciales y le permiten ir entendiendo los conceptos que quiere transmitir el artista. De esta forma el espectador va viendo aspectos reconocibles en todas y en cada una de las obras (Vidal, 2003, p. 103).

En sus obras establece un compromiso entre la plasticidad y lo autobiográfico, sus indagaciones le llevan al interés por la huella y los registros, el objeto que emerge del rellenado son las conceptualizaciones tangibles de la disolución del sujeto. Su trabajo entronca con el cuerpo, ha pasado a ser comprendido como un lugar de intervención, como un espacio de investigación para las artes visuales y para la estética. Su arte cumple un rol rebelde en tanto que se utiliza como mecanismo para dar cuenta de la inferioridad de lo orgánico en relación a lo inorgánico, sus obras están llenas de sutileza y, por otro lado, te llevan hacia un cierto sentimiento, de elevar la voz de forma profunda e intensa, Lidó da palabra a una determinada realidad y a su propia indignación moral ante el descredito de la sociedad, como en las composiciones, *Presagio* de 2002, (Figura 11), anuncia el hecho futuro. En otras ocasiones, nos habla de la incomunicación y de la desesperación, crítica la sociedad mal informada, globalizada, y como sufrimos dramáticos aislamientos, obsesiones que desarrolla hacia el objeto. En general, también nos habla de la supervivencia y la esperanza, o en la serie *Estiramientos* (Figura12) donde el desasosiego y la angustia se trasladan al espectador, al llegar a este estado siente realmente la fuerza de sus esculturas.

En otras obras, el artista establece con la naturaleza, con el señor del viento, composiciones realizadas con hojas recogidas durante años en su Yecla natal, como, *Cuando el cuerpo quiere quedarse*, de 2014 (Figura 14) en medio cuerpo el artista es invadido por los secretos de la madre tierra, es la huella de su cuerpo, a modo de epidermis que recubre toda la superficie de las piezas, son memorias del tiempo y de la carne. Cada escultura de Lidó tiene sus huellas y sus gestos que la hacen irrepetible como *Espalda,* 2015 (Figura 15). Generalmente, trabaja con resina pero, en ocasiones, crea piezas en fundición de bronce (Figura 13), cada detalle que forman las instalaciones son esculturas autónomas, sus volúmenes en el espacio hablan de la presencia y la ausencia humana. Son composiciones con enfoque narrativo, es un manifiesto sobre como el arte tiene que ser necesariamente autogenerado.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 11 · *Presagio* (2002). Resina de poliéster.
Figura 12 · *Estiramientos* (2005-2006). Resina de poliéster.
Figura 13 · *Estiramientos de bronce* (2015).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 14 · *Cuando el cuerpo quiere quedarse* (2014). Resina de poliéster y hojas.
Figura 15 · *Espalda* (2015). Resina de poliéster.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Lidó Rico comprende como nadie los sistemas clásicos de medición espacial y la inserción como sujeto en la escultura. Crea escenarios de esencia barroca donde pone decenas de cabezas y torsos en diversas actitudes, testimonio de la decadencia de la simiente clásica y a la vez zona conflictiva de lo que significa habitar un presente basado en la hegemonía del racionalismo. Son instalaciones que delimitan la anatomía emocional, escenografías que narran y expresan la esquizofrenia que habita los espacios simétricos, con resinas pigmentadas de colores o neutras que acentúan los efectos de escala. Lidó Rico en sus proyectos crea tensión, son frisos y metopas de raigambre clásica que emulan el clamor de las piedras antiguas, de la columna de Trajano, los arcos triunfales de Septimio Severo o Constantino de la ciudad eterna, e incorpora su poética con muchos matices, narra sus historias en la incomunicación social del mundo de la postmodernidad.

Referencias

Alonso, O. (2017). Dolor de los otros. Cómo interpretar esos cuerpos que Lidó Rico extrae del suyo. En Lidó Rico, J. Gª Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 62-65). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Broncano, F. (2017). La representación de lo irrepresentable. En Lidó Rico, J. Gª Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 24-28). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Gª Sandoval, J. (2017). Corpus. En Lidó Rico, J. Gª Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 12-16). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Mira, E. (2016). Genoarquitecturas. En E. Mira, J. Segura y L. Rico, *Inestablos; De las adicciones como deslinde de lo humano* (pp. 31-33). Alicante, España: Museu de la Universitatd´Alacant. MUA.

Navalón, N. (2003). Métodos de creación plástica: La serie como estrategia creativa. En Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos (Eds.), *1er Congreso internacional nuevos procedimientos escultóricos ¿qué es la escultura, hoy?* (pp. 201-208). Valencia, España: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos.

Vidal, S. (2003). La fragmentación del cuerpo en instalaciones y la escultura contemporánea. En componentes del Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, *1er Congreso internacional nuevos procedimientos escultóricos ¿qué es la escultura, hoy?* (pp. 103-106). Valencia, España: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos.

Villa María (Zacatín): morada de artistas

Villa María (Zacatín): artists' home

OLGA DUARTE PIÑA* & LAURO GANDUL VERDÚN**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, profesora y escritora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales. C/ Pirotecnia s/n. 41013, Sevilla, España. E-mail: oduarte@us.es

**España, abogado y escritor.

AFILIAÇÃO: Afiliação independente. E-mail: lauroyolga@gmail.com

Resumen: Hay una casa a las afueras de Alcalá de Guadaíra en Sevilla que desde mediados del siglo XX y hasta la actualidad ha sido morada de artistas. El pintor Baldomero Romero Ressendi, la coleccionista y amante de la cultura Françoise Vosselle, el actor Cesáreo Estébanez y la actriz y regidora de teatro Paloma Vosselle. Indagamos sobre la morada a través de una nota literal e histórica del Registro de la Propiedad y mediante una entrevista a Paloma Vosselle, la actual propietaria e hija de Baldomero y Françoise. También nos hemos aproximado a la obra de Baldomero, a la biografía de Françoise y entrevistado a Cesáreo y Paloma para conocer sus ideas sobre el arte que se esbozarán en este trabajo. La finalidad es otorgar a la casa el valor que como espacio tiene para la inspiración, la creación y la vida.

Palabras clave: morada / pintura / teatro / cultura.

Abstract: *There is a house on the outskirts of Alcalá de Guadaíra in Seville that has been home to artists since the mid-twentieth century. The painter Baldomero Romero Ressendi, the collector and lover of culture Françoise Vosselle, the actor Cesáreo Estébanez and the actress and theatre director Paloma Vosselle. We investigate the house through a literal and historical note from the Land Registry and through an interview with Paloma Vosselle, the current owner and daughter of Baldomero and Françoise. We have also approached Baldomero's work, Françoise's biography and interviewed Cesáreo and Paloma to find out their ideas about the art that will be outlined in this work. The aim is to give the house the value it has as a space for inspiration, creation and life.*

Keywords: *housing / painting / theatre / culture.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Hay un lugar que fue concebido como convento laico e íntimo, morada de artistas, que ha pervivido gracias a la continuación de una vida como arte y artesanía del vivir. Nuestro trabajo hará un recorrido histórico y artístico por un lugar que fue y es morada de artistas y cómo por serlo tiene vida propia, no sólo la que le incorporan los seres que la han habitado sino la propia del hogar pensado como lugar de encuentros.

La casa reformada a principios de los años 60 ha ido haciéndose al gusto de sus dueños, con espacios para la pintura, la naturaleza, la conversación, la escultura, la colección, el flamenco, el teatro y el hogar. Todo ello se concentra hoy en día en sus paredes, anaqueles y estancias. Han vivido en ella el pintor Baldomero Romero Ressendi (1922-1977); Françoise Vosselle (1928-1991), coleccionista y amante de la cultura; Cesáreo Estébanez (1941-2018), actor y, hoy en día mora en ella, Paloma Vosselle (1952), una artista que ha decantado con sabiduría las historias de la casa.

Recorreremos algunas de estas historias para ofrecer la narrativa posible de una morada que aloja intramuros el caudal del arte y la cultura española y andaluza sostenida por quienes han sido sus moradores.

1. Villa María (Zacatín)

Según la descripción que consta en el Registro de la Propiedad, la finca, de naturaleza urbana aunque distante de la población un kilómetro, consiste en "una casa venta sobre la carretera de Sevilla, junto al molino del Álamo al que da su frente, linda por Poniente la carretera, Norte y Sur con valdíos [sic] y Oriente Malas Mañanas, término de Alcalá de Guadaira". Un veintidós de noviembre de 1862, su propietario José Moreno y Álvarez Prieto la vende por 14.500 reales a José Hartillo Gómez. En la actualidad hay una venta, llamada *Los Ponys*, donde estaba el mencionado molino de El Álamo, que entonces se alzaba en medio del curso del arroyo del Zacatín. Fuentes documentales ya datan en el siglo XV títulos de dominio u otorgamiento de contratos de arrendamiento sobre el molino harinero. De 1842 es un contrato de venta de una mitad del molino donde se especificaba que "Él Álamo limitaba por el este y sur con el arroyo de los Zacatines; por poniente, con el arrecife de Sevilla y una cantera, frente a la puerta principal del molino; y por el norte con unos cerros de piedras francas, inútiles, de los valdíos del común de vecinos." (Pérez Moreno, 2018:316). De lo que se infiere que Villa María se habría segregado de la finca de Él Álamo. Si en 1862 su frente era a dicho molino, años más tarde, en 1871, se describe la finca como una "Casa sita en el término de esta Villa, a orillas de la carretera que conduce a

Sevilla, destinada para venta al pormenor de vinos y aguardientes, distante un kilómetro de la población. Linda por la derecha, izquierda y espalda, con el Cerro de Malasmañanas y por su fachada con la carretera de Sevilla, tiene de área veinte y siete metros de fachada y quince de fondo distribuidos en planta baja y alta, aquélla con dos salas, despacho para el establecimiento, un colgadizo, zaguán, cocina, patio-corral y en lo alto con escaleras y dos sobrados."

José Hartillo Gómez era marchante y tratante de ganados. La casa venta fue luego vendida al hortelano Manuel Jiménez Suárez en 1879 y sucesivamente la casa va heredándose y vendiéndose de hombres a mujeres y de mujeres a hombres hasta que en la Inscripción 24ª Fanny Elliot Bernal, vecina de la Línea de la Concepción vende la finca a "Don Baldomero Romero Contreras, conocido por Baldomero Romero Ressendi, (...), artista, pintor y vecino de Sevilla, representado este señor por medio de su apoderado Don Francisco Esquivias Franco, mayor de edad, casado, abogado". Ressendi la compra sin cargas y por precio de veinticinco mil pesetas según escritura de diecisiete de julio de 1956.

En la siguiente inscripción de la finca, 1957, Ressendi vende la casa a Rufino García García, "mayor de edad, casado con Doña Esperanza López Jiménez, industrial y vecino de Sevilla por el precio de treinta mil pesetas". Aunque quienes van a poseer y residir en la casa serán el pintor, su compañera Françoise Vosselle y la hija de ambos Paloma Vosselle.

En la última inscripción registrada, la 26ª, según escritura otorgada en Sevilla el 3 de mayo de 1963, se hace una descripción de la finca haciendo constar que su área total es de 405 m^2, que no tiene cargas y que no está arrendada. Rufino García García, vende la finca a "don José Carlos Vosselle, súbdito francés, mayor de edad y vecino de París, con residencia accidental en Sevilla, en precio de treinta mil pesetas de entrega confesada.". Joseph Charles era padre y abuelo respectivamente de Françoise y Paloma Vosselle.

Baldomero y Françoise convivieron en Villa María desde 1952 a 1964. Hacia 1960 se inician las obras de renovación de la vivienda que duran tres años y cuentan con los mejores albañiles y artesanos de la localidad. El contratista de la obra había sido, en su día, uno de los maestros de obras del arquitecto regionalista Aníbal González.

En 1987, diez años después de la muerte de Ressendi, se publicó en el periódico *Alcalá-Semanal* una entrevista realizada por el historiador Francisco López Pérez a Françoise Vosselle donde podemos leer:

> *(...) Baldomero consiguió de los anticuarios un portaje auténtico en madera noble, a trueque de cuadros pintados por él; se preocupó porque los ladrillos del suelo fuesen debidamente tratados, para adquirir vejez por un proceso de desgaste. El hacer*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *y deshacer la escalera, hasta quedar como él quería fue un verdadero poema entre Gavira -maestro albañil del contratista Daniel Álvarez- y Baldomero. El pintor quería que la escalera se iniciara por arriba, y el albañil decía que era imposible. Tres veces hubo que destruir el trabajo realizado antes de llegar a la forma definitiva. Deformar de noche los perfiles que el maestro realizaba de día en la originalísima chimenea, agredir impunemente las vigas que el primoroso carpintero Chuchi había fabricado para el techo y que el pintor se pusiera a hacer las molduras de la pared, con cemento y sus propias manos, para conseguir lo que quería verdaderamente, parecía cosa de locos a juicio de los artesanos. Una vez puestas las tejas, mandó colocar unos canes de piedra que había conseguido en un derribo de Sevilla. No importaba invertir el proceso, con tal de que al final se consiguiera lo que él tenía en la cabeza.* (López Pérez, 1987:14)

Suponemos que el pintor tenía en su mente un proyecto de pintura mural sobre la pared de la escalera que se encuentra conforme se accede a la primera estancia de la casa, desde la que se distribuyen las habitaciones y por la que se accede a la segunda planta. El proyecto mural sería la causa incompredida por el maestro de obras de que Baldomero impusiera la construcción de la escalera desde arriba. A propósito del mural de la escalera, López Pérez (1987:17) escribe:

> *...se trata de una pintura mural hecha con témpera al huevo, fabricada por el mismo con huevo y leche, evitando el aceite. El tema lo constituyen variaciones sobre el Entierro de la sardina de Goya, con las figuras subiendo los peldaños reales de la escalera, y asomadas a la baranda de la remaseta en animado jolgorio. Al mismo tiempo, la animada composición simula estar realizada sobre un lienzo blanco que tapiza la pared, colgado de alcayatas gitanas, que parecen tener relieve.*

2. Los artistas

2.1 Baldomero Romero Ressendi

El historiador del Arte, Enrique Valdivieso González escribe en su *Historia de la pintura sevillana* (1992: 481) que "Puede considerarse a Ressendi como el último gran talento de la historia de la pintura sevillana (...)". Y añade: "Desde sus inicios Ressendi se manifestó artísticamente dentro de los márgenes de un expresionismo de herencia barroca, al que aplicó sus extraordinarias facultades de dibujante y su desbordante imaginación. (...) Fue Ressendi admirador de Valdés Leal, Rembrandt y Goya".

Ya en 1946, cuando expuso por primera vez sus obras en Sevilla algunas fueron consideradas por la sociedad sevillana de entonces contrarias a la moral vigente. Por el contrario, el pintor contó con el favor y la ayuda de algunos mecenas y amigos que apoyaron su manera de entender el arte. Militares de alto rango llegaron incluso a proponerlo para la realización de las pinturas murales que habrían de adornar la basílica del Valle de los Caídos o el retrato del dictador

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Interior de Villa Zacatín. Al fondo, en la escalera, pintura al fresco *Entierro de la sardina* de Romero Ressendi. Fuente: propia
Figura 2 · Fachada al patio-corral de Villa María. Fuente: propia.
Figura 3 · Ángulo de la fachada al patio-corral de Villa María. Fuente: propia.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Francisco Franco. A esto último acabó negándose y del proyecto, inicialmente aceptado por él, de las pinturas para el Valle de los Caídos, también conocido como Cuelgamuros, fue apartado o él mismo desistió, según nos cuenta Paloma Vosselle porque no le dejaban entrar en el templo con sus perros. Estas dos circunstancias pudieran estar entre las causas del regreso a Sevilla y la fijación de su residencia en Villa María de Alcalá de Guadaíra.

Para Antonio Luis Albás (2013) "...lo que en Rembrandt sería la admisión y comprensión de su descendimiento, más evidente aún en el espejo de su autorretrato de principios de 1661, en Ressendi lo sería la explosión y escape de los suyos hacia la sombra. Sin dudarlo, el gran motivo de ambos es el tiempo. La memoria de todos sus esfuerzos; el trabajo compositivo, latente y secretamente corrosivo del tiempo."

2.2 Françoise Vosselle

Françoise nace en Baurech (Gironde). Su padre era fabricante de tapones de corcho e inventor. La empresa ubicada en París se llamaba Comptoir General de Bouchage. Llegó con 19 años a Madrid para estudiar español ya que trabajaba de secretaria en la empresa de su padre que tenía relaciones comerciales con Cataluña y Extremadura. Pasados unos meses en Madrid en casa de una familia, su padre le propuso ir a las Fallas de Valencia o a la Feria de Abril de Sevilla. Françoise quiso visitar Sevilla y es donde conoce a Baldomero, que entonces se encontraba realizando un retrato al peluquero Fernando Walter. En casa de Walter Françoise se aloja y es en una de las idas o venidas de la feria cuando se cruzan en la escalera del edificio en un encuentro que fue definitivo para el nacimiento de aquella relación.

Cuando regresa con Baldomero desde Madrid a Sevilla, después de abandonar el proyecto de Cuelgamuros, estuvieron buscando vivienda. Es Françoise la que decide instalarse en Villa María. Ella insiste no por la vivienda en sí que había sido una venta y no estaba acondicionada sino que fue el arrecife y el entorno ya referido lo que la cautiva.

Aunque la conversión de la antigua venta Hartillo en vivienda familiar y estudio del artista fue obra de ambos, Françoise es la que reside en ella hasta su muerte conservando el legado que habían compartido durante sus años de convivencia, a lo que fue sumando elementos patrimoniales de su vida en Burdeos y París, muchos de ellos objetos cotidianos para hacer amable una vida alejada de sus raíces, que acabaron ahondando junto a un río, un castillo y un bosque como aquellos que le rodearon siendo niña.

Cuenta Paloma que su madre, tenía una intuición especial para los artistas



Figura 4 · Baldomero, Françoise y Paloma en coche de caballos. Feria de abril de Sevilla, año 1959. Fuente: Archivo Paloma Vosselle

noveles que suponían una renovación del arte, así supo ver a la bailaora Manuela Vargas; también al actor Antonio Resines. Era una gran entendida en pintura, cine, flamenco y toros, no por técnica sino por sentimiento. También atendía a las dudas de Baldomero sobre sus obras y ella respondía juiciosamente a aquellas indecisiones airadas del pintor.

Fue invitada como miembro del jurado el año en el que premiaron a José Monge Cruz en el IX Festival de Cante Jondo de Mairena del Alcor (1971). Aquello supuso una revolución y tuvieron que salir escoltadas Paloma y su madre del evento junto con el resto de miembros del jurado. Algunas voces decían: ¡¿qué sabe una francesa de flamenco?! Pero acertó al proponer a José Monge quien se reveló como el mejor artista flamenco de la segunda mitad del siglo XX, conocido artísticamente como Camarón de la Isla (1950-1992).

2.3 Cesáreo Estébanez

Aunque nació en Palazuelo, provincia de Valladolid sus primeros recuerdos entrañables son de un río, afluente del Pisuerga y de la calle Mayor de Palencia.

En su familia no había ninguna ligazón con el teatro pero a él desde la infancia el teatro le gustó. Con 9 años hizo de niño en una obra de Arthur Miller. Luego hizo teatro durante el bachillerato y en la Universidad de Salamanca y,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

finalmente, se fue a Madrid un año, a probar, y ya no volvió. Cesáreo marchó a Madrid para convertirse en actor dramático después de haber casi concluido la licenciatura de Medicina, carrera de la que sólo le faltaron por aprobar algunas asignaturas. Su padre, médico, siempre apoyó la decisión, no así su madre que nunca aceptó que su primogénito, que iba para premio extraordinario, rompiera con siete generaciones de médicos en la familia.

En la Universidad de Salamanca, tuvo un programa llamado *Una hora con...* y leía y recitaba textos y poemas de los autores en aquella época comprometidos políticamente y otros, ya muertos, cuya palabra literaria era considerada contraria al régimen dictatorial instaurado por Franco en aquella España: León Felipe, Blas de Otero, Pablo Neruda, Gabriel Celaya, Miguel Hernández, César Vallejo... Entonces conoció a don Fernando Lázaro Carreter que era rector de la Universidad de Salamanca y con quien tenía que mantener frecuentes contactos, por razón de la organización del programa.

Del actor y profesor Manuel Dicenta, primero fue alumno en la Escuela de Arte de Madrid, y luego compañero, porque trabajó con él en el teatro María Guerrero o en el Reina Victoria.

Nos cuenta Cesáreo, en una entrevista realizada en 2004, que, en su juventud, él no valoró a Manuel Dicenta, no lo valoró porque representaba a una época en la que no se supo ver lo que tenía de bueno. Era un cómico que venía de los *cómicos de la legua* y, desde los jóvenes universitarios, de aquella generación se los veía ruines como personas, temerosos de vivir.

> *Nosotros no teníamos hijos que alimentar. En mi generación nos giraba papá si teníamos problemas económicos: ¡teníamos más pasta, joder! Si algo no nos gustaba por estética no íbamos, eso era impensable para aquellos actores. Debimos de haber guardado una espita para que salieran los de la época anterior porque no pudimos aprender todo lo que debíamos, ellos no pudieron enseñarnos todo lo que sabían; y lo digo yo que soy quizás de los que han mamado de ahí. Todo ese teatro hoy es irrecuperable.*
> *El teatro español del siglo XX para atrás se ha perdido. De los carros de los pueblos se pasó a los corrales de comedia, y de éstos se pasó a los teatros del XIX, a la italiana. En los años que siguieron a la Guerra Civil la tradición se perdió. Llegaron los universitarios y nos cargamos la tradición anterior, de lo cual ahora estamos muy arrepentidos todos porque no supimos valorar lo nuestro.*

Cuando los actores universitarios ingresaron como profesionales en el teatro, los de la época de Adolfo Marsillach, de Juanjo Menéndez, Fernando Delgado o Jesús Puente, fueron los referentes de la generación siguiente a la que pertenecía Cesáreo Estébanez que nos cuenta:

> *Y, entonces, como yo digo, sabían leer y escribir, y sabían literatura, cosa que no solían saber los cómicos. Y ocuparon sus puestos. Los de la generación siguiente, que fue la nuestra, les creímos más a ellos que a los otros y renunciamos a los otros. De hecho rompimos el sistema de tradición. Es así y algunos lo escribirán. A nosotros nos gustaba el teatro que se hacía en el Berliner alemán, en París o en Nueva York y considerábamos no ya viejo, sino estúpido el que teníamos, también vivía Franco, y todo lo que era luchar contra lo establecido era luchar contra Franco, lo cual era favorecedor.*

Cuando le preguntamos qué hay que hacer para ser actor, nos dice que hay que *currar* y que la improvisación es contraria al teatro porque el teatro es exactamente ensayo.

Su carrera ha estado vinculada al teatro principalmente, pero también al cine y a la producción artística a través de su productora fundada con Paloma Vosselle y llamada Producciones El Zacatín.

2.4 Paloma Vosselle

Ahora entiende Paloma porqué su madre nunca quiso volver a París y vivió 40 años en Villa María.

> *Esta casa es maravillosa, ejerce una atracción que llego a no comprender. ¡Tiene un poderío! No es lo que hemos hecho en ella, las puertas, los suelos, los techos, los muebles,... ¡Es una atracción tan grande la que proyecta!, porque esta casa es muy especial y ha ejercido un influjo sobre todo el que por ella ha pasado. Si no fuera por mi madre esta casa no existiría hoy, no sería nada, la carretera la habría absorbido. Y Cesáreo es quien más hizo porque nos viniéramos de Madrid.*

Paloma nace en Madrid y se cría en Alcalá de Guadaíra. A los quince años no tenía ni idea de lo que iba a hacer en la vida, pero jamás habría llegado a pensar que su vida futura tuviera algo que ver con el teatro. Fue por un viaje a París para visitar a su abuelo, que le tenía preparada una excursión a Versalles y que en el último momento se frustró porque al punto de salir se estropeó el coche, cuando decidieron llevarla al teatro. Era una tarde gris de otoño. Caminaron bajo una ligera llovizna. Recuerda que hacía frío, porque su madre le regaló un abrigo de piel blanca que entonces se llevaba, de una lana muy peluda y rizada. El teatro era pequeño y no se acuerda del nombre, aunque sí que le impresionaron el silencio, las maneras respetuosas y la vestimenta de aquellas personas que habían acudido al espectáculo ese día. No va a olvidar nunca la figura del avisador y el sonido de los tres golpes con un bastón sobre el suelo de madera del escenario para anunciar al público el inicio y el final de la obra. A sus quince o dieciséis años fue la noche que siguió a aquel espectáculo teatral cuando decidió que quería dedicarse a hacer teatro.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Césareo y Paloma (de pie a la izquierda de la imagen). *Misericordia* de Benito Pérez Galdós. Teatro María Guerrero, Madrid, año 1974. Fuente: Archivo Paloma Vosselle.
Figura 6 · Césareo y Paloma con la actriz Aurora Redondo (en medio). Barcelona, año 1979. Fuente: Archivo Paloma Vosselle.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Su madre habló con Paco Lira, que entonces regentaba en Sevilla un local llamado «La Cuadra», y pasó a la historia de la ciudad como un lugar donde, en aquellos años anteriores a la muerte de Franco, se dejaba entrar, y estar, a flamencos y poetas, a políticos y curas-obreros, a músicos y actores. Allí se dieron a conocer Camarón, Farruco, Lole Montoya y su familia y por allí pasaron también Frank Zappa o Pete Seeger. Allí fue fundado el grupo *La Cuadra* de Salvador Távora.

Paco Lira fue quien la introdujo en el teatro y le presentó a sus compañeros en el grupo *Tabanque* con quienes trabajó por primera vez en una obra infantil titulada *Pluf, el fantasmita*. Nos refiere, especialmente, *Mujeres, flores y pitanzas* de Mariolele Campmany en la que ella, además de interpretar, hizo la música. Y en este punto nos dice que antes del teatro fue la música. Su abuelo paterno Baldomero tocaba muy bien la guitarra. Ella recibió clases de Alfredo Aragón en Alcalá y en Morón de Diego el del Gastor. Una vez le tocó a Chocolate en una fiesta privada. También compuso canciones y poemas. Pudo llegar a ser cantautora y fue animada por Ricardo Pachón, incluso presentó una maqueta pero ella, finalmente, no quiso seguir esa trayectoria.

En enero de 1973 Paloma tiene 21 años y se marcha a la capital a vivir porque ella quería ser una profesional del teatro. En Sevilla el ambiente en realidad era pobre y no era posible hacer teatro si no se tenía otra profesión. Trabaja primero en el Teatro Español y luego pasa al María Guerrero. De *Misericordia* de Galdós dirigida por José Luis Alonso guarda un especial recuerdo. En Madrid reside hasta 1991, año en que regresa con Cesáreo a Villa María.

Como actriz trabajó hasta 1983 haciendo muchos pequeños papeles. En ese año le surgió la oportunidad de hacer su primera regiduría y como regidora y ayudante de dirección ha estado hasta el año 2000 y se ha dedicado a la producción hasta su jubilación.

De pronto, en la escena, el público ve que los personajes se han quedado quietos. Desde el fondo se aproxima al borde del escenario el avisador que con su bastón golpea tres veces el suelo de madera. Le sigue un silencio breve y hermoso, luego los aplausos.

Conclusión

Hemos presentado a través de estas páginas unos planos de Villa María procurando ensamblarlos, quizás las historias de la casa y los apuntes biográficos de los moradores den para continuar este trabajo, pero nuestra intención ha sido dar protagonismo a la casa como morada generadora de vidas y experiencias de arte que, a partir de principios de los años 50, se han mantenido sin solución de continuidad intramuros.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · El entierro de Cristo (aparece Baldomero a la derecha, Françoise como la Virgen María y varios personajes reconocibles del círculo de amigos del artista) Fuente: http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=100212.

Villa María ha proyectado su atracción sobre los artistas que la han habitado y sin ellos habría desaparecido. En sus estancias, en el jardín, en el estudio de Baldomero, la vida ha girado sobre la pintura, el teatro, el flamenco, la poesía y los encuentros. La casa está viva y su fuerza, su potencia maravillosa, la hace inspiradora y suscitadora de existencias necesarias que son la materia de la que nace la creación que siendo humana, de los humano se nutre.

Referencias

Albás y de Langa, Antonio Luis (2013). Comentario al post Baldomero Romero Ressendi (1922-1977) Con unos versos de Rafael Alberti (1902-1999). En «CARMINA» *Blog Literario*. Consultado 30/10/19 en http://revistacarmina.es/?p=30715#comments

Gandul Verdún, Lauro y Duarte Piña, Olga (2007). Paloma Vosselle y el teatro. En *La Voz de Alcalá*, "Ecos de la cultura", año XVI, nº 223, p. 16, 15 a 31 de mayo.

Gandul Verdún, Lauro y Duarte Piña, Olga (2004). Cesáreo Estébanez. En *La Voz de Alcalá*, "Ecos de la cultura", año XII, nº 157, p. 17, 1 a 14 de julio.

López Pérez, Francisco (1987). Romero Ressendi, diez años después (III). En *Alcalá/Semanal. Periódico Independiente de Información General* el Año IV, núm. 153, pág. 16 del 8 al 15 de mayo. Alcalá de Guadaíra: Alcalá '84.

Pérez Moreno, José Luis (2018). *Los molinos de Alcalá de Guadaíra: orígenes, expansión y ocaso (siglos XIII-XX)*. Sevilla: Empresa Metropolitana de Abastecimiento y Saneamiento de Aguas de Sevilla (EMASESA).

Valdivieso, Enrique (1992). *Historia de la pintura sevillana . Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A escolha pelo desvio: um modo de operar utópico na atualização de situações da vida como obra de Gentil Porto Filho

The choice for deviance: an utopian way of operating in actualizing life situations as a work by Gentil Porto Filho

ORIANA MARIA DUARTE DE ARAUJO*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, Artista Visual, Professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pernambuco/ Centro de Artes e Comunicação/ Depto.de Design/ Programa de Pós graduação em Design / Bacharelado em Design. Av. da Arquitetura, S/n - Campos Universitários, Recife - PE, 50740-550, Brasil. E-mail: orianaduarte013@gmail.com.br

Resumo: A investigação é sobre a obra de Gentil Porto Filho, artista brasileiro, nascido no sertão de Pernambuco e que vive na cidade do Recife. Investigamos suas propostas em espaço urbano com foco no seu projeto de agenciamento coletivo Dark Show, cujos acontecimentos aqui são abordados, tanto a partir do escopo teórico de Gentil, por ele denominado MESH, quanto pelo relato autoral da experiência vivida enquanto espectadora da obra. Propomos o adentrar no Dark Show como via de acionarmos uma outra atitude de enxergar em ambiente escuro: atitude-arte, que realça o potencial utópico de um pensar em escape, uma urgência da nossa atualidade.

Palavras chave: performance / cidade / utopia / vida-artista.

Abstract: *The investigation is about the work of Gentil Porto Filho, a Brazilian artist, born in the backlands of Pernambuco and who lives in the city of Recife. We investigated his proposals in urban spaces focusing on his collective project Dark Show, whose events are discussed here, both from the theoretical scope of Gentil, which he called MESH, and from the author's account of the experience lived as a spectator of the work. We propose to enter the Dark Show as a way of triggering another attitude of seeing in a dark environment: attitude-art, which highlights the utopian potential of a thinking in escape, an urgency of our times.*

Keywords: *performance / city / utopia / life-artist.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. O projeto

O primeiro Dark Show aconteceu em 2016 e desde então, sem periodicidade regular, performances de artistas conhecidos ou não do circuito de arte ocorrem em madrugadas nas ruas do centro da cidade do Recife. O propositor e agenciador do Dark Show, o artista visual Gentil Porto Filho, há muito problematiza as práticas de performance em espaços públicos fora do aparelhamento artístico, seja institucional ou comercial. Professor do Departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco, responsável por aulas teóricas de arte moderna e contemporânea, Gentil há dez anos conduz o grupo de pesquisa Inteligência Artística, cujo foco são práticas artísticas na cidade. Como artista, seus projetos comumente coletivos, também expressam o quanto a sua atividade de professor universitário não enclausura teorias, mas antes as lançam para fora por movimentos que através da arte criam lugares outros de operar pensamento. Exemplo disto é o Dark Show, onde o pensar toma forma no enfrentamento do espaço público proposto por artistas por ele convidados. Gentil, por sua vez, diz ser o Dark Show um contraespaço, e nesse sentido cria uma *trama conceitual* nomeada M.E.S.H., pela qual contextualiza sua afirmação. Mas, seguindo o desdobrar das proposições, antes de M.E.S.H. vir a público em texto de expressivo vigor transdisciplinar (Porto, 2020) havia tão somente o Dark Show, de modo que aqui propomos, não somente para fins de iniciação, algumas experiencias no escuro.

2. Dark Show

Quando se recebe pela primeira vez o convite (figura1) somos chamados a desvendar um enigma. Quase nada é dito, um retângulo preto remete a ausência de uma imagem e o texto, iniciado com forte apelo estilístico, apenas lista nomes de artistas e os dados referencias de endereço (*sempre* um local na região central do Recife), data (*sempre* em uma sexta-feira) e o horário (*sempre* próximo ou a meia-noite). *Sempre* emitidos por publicação no Facebook, esses convites não deixam de causar estranhamento com o passar do tempo. Ao contrário, parecem corresponder expectativas da ambiência virtual, pois *sempre* são confirmados por expressivo número de pessoas. Mas este grande público, em boa parte, *sempre* não comparece na ambiência *real*. Contudo, um outro público menor *sempre* se faz presente como um encontro entre amigos, artistas, boêmios e curiosos transeuntes da noite. Assim, ao longo do triênio 2016-2019, este *sempre* que buscamos aqui enfatizar, seguiu contrário ao efeito redutor sobre o que não mais anuncia novidade no campo fluído das relações em rede. Envolto na maresia notívaga da cidade, o Dark Show foi sendo tomado como um

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Convite Dark Show 7, publicado por Gentil Porto Filho no Facebook em 29/05/2018
Figura 2 · Dark Show 7 com Edson Barrus, Bia Rodrigues, Carolina Consentino, Cristiano Lenhardt, Diogo Cardoso Andrade, Elly Ciriaco, Luiz Henrique Chipan, Marie Carangi, Marina Pessoa, Marina Mahmood, Pollyanna Monteiro e Gentil Porto Filho.

acontecimento de raro carisma na cena cultural do Recife, de certo em muito pela sua insistência em provocar corpos a desafiarem o cômodo lugar, tanto da ação, quanto da fruição artística. Nesse sentido, também contribui a sua continuidade processual, capaz até de despertar a experiencia do caminhar pela cidade, para muitas pessoas uma difícil experiencia, pois:

> *Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal* (Careri, 2013:170).

De certo o Dark Show desafia outros receios do brasileiro em caminhar nas ruas de suas cidades, tais como o mal-estar causado pelo inevitável tropeço na desigualdade social, e o iminente perigo causado do abandono das vias públicas a toda sorte de violência, não rara, institucionalizada. Receios potencializados nas ruas do centro do Recife, quando ao encerrar do expediente comercial (uso preponderante das edificações) emana o duplo efeito de cidade fantasma e *zumbilandia*. Fantasmagoria rasgada por artistas em busca de inventar outras possibilidades de mundos, mundos sem portas e janelas cerradas.

3. Na rua (I)

Há diversos modos de atravessar a noite mais escura. Um exemplo se vê em Nietzsche/Zaratustra ao iniciar seu último caminho, logo após a revelação da "hora mais silenciosa, a hora dos acontecimentos realmente grandes, como em uma décima segunda e última badalada (Machado, 1997:118)." A décima segunda badalada, também se entende como a hora do caminho mais árduo, não à toa a hora posta para *O Andarilho* iniciar sua jornada: "Era cerca de meia-noite quando Zaratustra seguiu para o cume da ilha, a fim de chegar a outra costa de manhã cedo: pois lá pretendia tomar um barco (Nietzsche, 2011:145)." Hora de lançar-se ao mar, hora mediadora do que já foi e do que será. Certa vez, nesse entreposto temporal, vi um homem em sofrida caminhada, indo e voltando na calçada de pedras em frente ao Gabinete Português de Leitura com uma cadeira amarrada na sua perna esquerda a lhe somar mais quatro pernas. Enquanto rangia dentes em seu estranho esforço, sua bela companheira oferecia a todos que por ali estavam, em uma suntuosa bandeja de aço inox, biscoitos amanteigados ainda quentes, pois recém saído do forno, com formas de vogais do abecedário ocidental. Assim aconteceu o Dark Show 4 (9/9/2016), na Rua do

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Imperador com a Siqueira Campos, com performances de Paulo Meira e Isabela Stampanoni. Lembro do quanto escuro estava essa noite, escuridão não vista na meia noite acendida no cruzamento da Rua da Imperatriz com a Bulhões Marques, ao irromper do que parecia uma trupe de saltimbancos atemporais conduzida por Edson Barrus em seu traje de Xamã (figura 2). Deste modo encantado, no Dark Show 7 (2/6/2017), vi diversos artistas atravessarem bifurcações e incendiarem em um beco antes deserto, resíduos de trajes desnudados, suportes e objetos auxiliares para gestuais cênicos e tudo o mais que fora utilizado naquela noite, onde por cerca de duas horas o corpo histórico da arte foi desperto no reviver de performances extremas. Ao final, fui uma das pessoas que saíram em correria provocada pelo acaso de uma fogueira em instante sem controle. Mas quase sempre o inesperado está no comando das horas nada silenciosas do Dark Show, não à toa a cena política do Brasil (desdobrar de acasos manipulados) vem provocando a emergência de performances cujo corpo é posto em desafio as ameaças sobre a liberdade e o direito da diferença na vida e na arte do país. Por isso, ainda derramo lágrimas por não haver sentado na calçada da praça Joaquim Nabuco no dia 26/4/2019 quando o Coletivo Grupa + Ocupira, em suas vestes de práticas sadomasoquistas, dançaram ao som do remix de discursos de ódio bradados por políticos da extrema direita em campanha nas eleições para o poder executivo e legislativo do Brasil em fins de 2018. Não estive presente nesta meia noite do Dark Show 13 (figura 3), e desde então sinto um grande oco por não ter visto aqueles corpos que enquanto dançavam, e gritavam e se abraçavam em festim de lua cheia, tomaram litros e litros de leite até vomitarem branco, vomitarem pastoso, e por fim limparem os lábios, aqui ouso imaginar, em riso sutil.

4. M.E.S.H.

Segundo suas palavras trata-se de uma trama conceitual. E já por essa denominação podemos desalinhar alguns fios, pois M.E.S.H. é a sigla criada por iniciais de quatro proposições-guias da sua apreensão de espaço, sendo essas, o "Momento" (Henri Lefebvre), o "Espaço" (Michel de Certeau), a "Situação" (Guy Debord) e a "Heterotopia" (Michel Foucault). Assim, elencado teorias e autores, dificilmente não somos levados a encaixar Gentil no campo da arte no espaço público, arte e urbis. Sobretudo quando se sabe da extensa pesquisa por ele conduzida acerca do desvio, iniciada pelo esmiuçar da operação do *detournament* proposta na Internacional Situacionista. Contudo, a ideia de desvio em suas pesquisas toma uma dimensão autônoma, esborra os limites dos referenciais teóricos, torna-se atitude e captura assim o espírito almejado por aqueles

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Frames de vídeo-registro Dark Show 13, com COLETIVO GRUPA + OCUPIRA e Gentil Porto Filho
Figura 4 · Gentil Porto Filho em ação no Dark Show 9 (22/9/2017), na Rua do Fogo com a Rua da Indústria, com Isabela Stampanoni e Thelmo Cristovam.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

que desde as vanguardas artísticas do século XX propuseram estreitar, quando não fundir, arte e vida. Exemplo disto temos no modo interessante como Gentil opera o entendimento da sua concepção de espaço para afirmar o Dark Show enquanto uma singularidade, e a qual entende tratar-se de um contraespaço. Na verdade, o procedimento de Gentil se faz pela captura de conceitos que lhe interessam para pensar como desses pode escapar. A começar pela "Teoria do Momento" de Henri Lefebvre, após longo discernimento, inclusive reconhecendo a pertinência desta a características do Dark Show, Gentil conclui fazer-se "necessário questionar a adequação de certos postulados desta teoria, se quisermos evitar uma tradução simplista do Dark Show (Porto,2020)". E assim segue por cada qual das suas palavras-chave, ora aproximando-as, ora contradizendo-as, e ao final, na letra H de Heterotopia, conceito tido como o mais alinhado à sua trama, lança um salto abismal do negar para realizar o seu contraespaço não preso ao contraespaço heterotópico focaultiano, e sim a uma outra possibilidade que o reinventa na utopia. Contudo, não se trata da utopia presa ao não realizar, mas antes aquela que bem podemos reconhecer numa voz poética: "Caminhando, vemos o horizonte e seguimos para aquela direção, e, embora o horizonte se distancie à medida que nos aproximamos, ir em direção ao horizonte nos permite caminhar. A utopia é o horizonte (Neruda, apud Berardi, 2019)." Esse escape, por sua vez, sem a lente do desvio não é visto em sua real potência, pois trata-se de uma linha de fuga que nunca deixará de se estender na transversal de todas as outras linhas traçadas em M.E.S.H. Há de se entender, portanto, o desvio não apenas como ferramenta conceitual, mas antes como modo de constituição de contraespaços atratores de horizontes de mundos. Já o Dark Show, um instante, um recorte de tempo, uma heterocronia na qual Gentil instiga artistas a incorporar suas visões de mundo em ações performáticas, e também, como artista atiçador de faíscas (figura 4), cria o tapete em brasa onde ele próprio se lança as multiplicidades das proposições dando a ver seu corpo aberto a processos intensos - corajoso exercício de entrega e partilha. Atitude-desvio: corpo *sempre* sensível ao outro em um *sempre* seguir no sentido do realizar arte no espaço-tempo comum a experienciar outras formas de vida, formas de vida capaz da boa saúde tal como sugerida pelo pulsar militante de palavras ativistas:

> *A boa saúde se obtém no contato da vida, mediante a paciente articulação dos membros disjuntos do nosso ser. É possível viver uma vida inteira sem fazer experiencia de nada, guardando-se de sentir e de pensar. A existência se reduz então a um lento movimento de degradação. Ela desgasta e danifica, em vez de dar forma. As relações, passado o milagre do encontro, só podem ir de ferida em ferida em direção a sua consumação. Ao contrário, para quem se recusa a viver ao lado de si mesmo, para quem aceita fazer*

experiencia, a vida lhe dá progressivamente forma. Converte-se, no pleno sentido do temor, em forma de vida (Comitê Invisível, 2017:170).

5. Na rua (II)

Suponhamos que tenhamos dito sim a um só e único instante, e teremos dito sim não apenas a nós mesmos, mas a toda a existência. Pois nada é isolado, nem em nós mesmos, nem em todas as coisas. E ainda que uma única vez a felicidade tenha feito nossa alma vibrar e ressoar como uma corda musical, todas as eternidades foram necessárias para criar as condições desse único acontecimento, e toda a eternidade foi aprovada, resgatada, justificada, aceita, nesse instante único em que dissemos sim (Nietzsche apud Hadot,2019:162).

Preciso ressaltar algumas outras apreensões sobre o estar no Dark Show, em sua ambiência efêmera, mutante, capaz de hibridizar todos com o local do acontecimento: noites de espernear desamparado. Chega-se um por um, também em duplas, nunca bandos de uma única vez. Aos poucos os corpos vagantes trocam olhares, risos de reconhecimento, perguntas quase não ditas surgem, gestos de estranhamento. Alguém encosta ao lado: e aí? Por vezes coincide com o início do acontecimento: é ali? Até surgir gestos diferenciados – está acontecendo: dos corpos artistas radia uma estranha luz, abruptamente nas calçadas e ruas rachaduras desalinhadas evidenciam a mutação em curso. Gramas, ervas daninhas, filamentos de farpas e os mais variados insetos redesenham o chão a tremer sob nossos pés escondidos em botas alagadas. Ao final, gargalhadas prenunciam a chegada do momento de festejar mais outra travessia pela noite escura. E lá seguem todos para fazer vingar o enorme potencial de energia utópica desencadeada por mais um Dark Show em mais uma travessia pela noite escura.

Referencias

Berardi, Franco. *Depois do futuro*. – São Paulo: Ubu Editora, 2019. (Coleção Exit). ISBN:978857126214

Careri, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. I.ed. – São Paulo: Editora G.Gili, 2013. ISBN:9788565985499

Filho, Gentil Porto. *MESH: Espaço-Tempo divergente no projeto "Dark Show"*. – Recife: Publicação Independente, 2020 (no prelo).

Hadot, Pierre. *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*. I.ed. – São Paulo: É Realizações, 2019. ISBN:9788580333473

Invisível, Comitê. *Motim e destituição agora/ Comitê Invisível*. – São Paulo: n-1 edições, 2017. ISBN:9788566943498

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN:9788535919998

Machado, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. ISBN:857110400X

Lúcia Gomes: uma artivista na Amazônia

Lúcia Gomes: one artivist in Amazônia

ORLANDO MANESCHY*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Curador independente e professor pesquisador.

AFILIAÇÃO: Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - (PPGARTES/ICA/UFPA). Rua Augusto Corrêa, 01, Guamá. CEP 66075, Belém, Pará, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a produção visual da artista paraense Lúcia Gomes e as relações entre política, arte e vida nas proposições e ações realizadas.

Palavras chave: Arte brasileira contemporânea / arte e política / arte na Amazônia / performance.

Abstract: *This article is about the visual production of paraense artist Lúcia Gomes and the relationship between politic, art and life in the proposes and actions done.*

Keywords: *Contemporary brazilian art / art and politic / art in Amazônia / performance.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Lúcia Gomes é uma artista cuja produção concentra-se em ações nas quais arte, vida e posicionamento político mesclam-se em operações como performances e intervenções que, não raras vezes, o outro é convidado a participar, e se estabelecem, certa medida, entre arte, política e sociedade, em que práticas artísticas são realizadas a partir de uma percepção crítica da realidade e que, por meio da arte constituem estratégias efetivas voltadas à transformação da vida.

Articulando sobre esta forma de posicionamento no campo da arte, o cientista social e professor Miguel Chaia irá considerar:

> *O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no artivismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética.* (Chaia, 2007, p. 10).

O artista visual e pesquisador português Rui Mourão reflete sobre o estreito vínculo entre arte e política e evidencia que:

> *Mesmo abordando o tema de forma menos relativista, verifica-se facilmente que a criação artística e a ação política se movem em campos que não estão estanques entre si. É possível detetar zonas de convergência. Afinal, na sua génese, arte e ativismo possuem um forte elo comum: ambos se posicionam no mundo sonhando mundos. [...]. Algumas dessas reverberações, pela assumida interseção artística/ativista, são já chamadas de "artivistas".* (Mourão, 2015, p.54)

Ao longo de sua carreira, Gomes realiza performances, proposições coletivas e "interferências artísticas", como a artista denomina algumas das ações que mesmo sutis realizam-se em relação com o outro e propiciam reflexões sobre nosso papel como cidadãos. Algumas obras foram concebidas para serem realizadas em lugares específicos, mas que se desdobram em outras rearticulações, muitas vezes estruturadas em gestos lúdicos, como na obra *Pipaz*, na qual a população é convidada a brincar no centenário mercado do Ver-o-Peso, empinando pipas que trazem as letras P. A. Z. em separado, ação realizada no salão Arte Pará 2006, sinalizada em dois textos do catálogo daquela exposição:

> *Conclamando a população a ocupar o espaço público numa manhã de domingo, dentro de uma perspectiva lúdica e política, é que se configura a performance de Lúcia Gomes intitulada Pipaz. (...). É no jogo que se estabelece a obra. Da corriqueira disputa entre garotos ao empinarem suas pipas – nossos tradicionais papagaios e gandulas – no céu, tentando derrubar uns aos outros, preparando a linha com cola e pó de vidro, a artista fala das disputas de adultos, não menos infantis, na política em que o mundo se inscreve, imerso em guerras.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

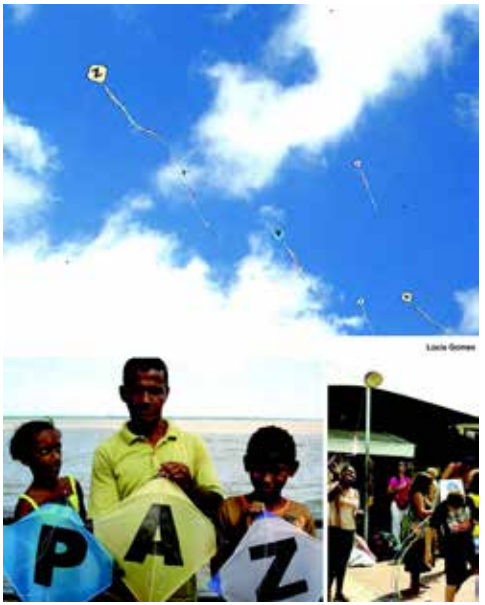




Figura 1 · Lúcia Gomes, *Pipaz*, 2006. Interferência artística. Arte Pará 2006, (página do catálogo), Belém. Fonte: http://www.frmaiorana.org.br/?page_id=2698
Figura 2 · Lúcia Gomes. *Resistência - Guerra de Travesseiros*, 2019. Happening. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: https://www.instagram.com/p/B4-qTRaB5vz/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Com sua performance, Gomes nos coloca no papel de agentes. Se não participamos, nada acontece. Está em nossas mãos a decisão de como se dá o jogo, sua construção, e é isto o que nos oferece com sua proposição conceitual, utilizando um ato tão corriqueiro da infância e deslocando-o para falar de política no espaço da arte.* (Maneschy, 2006, p. 56).

Segundo o curador do salão, Herkenhoff (2006, p. 159.): "O estado de inocência, indicado nas pipas, escreve a palavra como desejo utópico da sociedade do abandono social, da imobilidade de classes e das diferenças regionais". (Herkenhoff, 2007, p. 159). São pequenos gestos simbólicos que Lúcia Gomes emprega no seu fazer artístico, mesclando-os com ações que trazem carga contundente, articulada na perspectiva da liberdade e da democracia para discutir a violência. Assim revelam questões pulsantes acerca dos problemas que envolvem a condição humana.

Talvez esta seja uma particularidade na obra da artista que a difere de outros que operam na chave do artivismo, território no qual a artista não se reconhece. Isso é possível em função da conduta aliada ao respeito à diferença e à não-violência que dão a tônica para suas propostas calcadas no brado pela democracia e no humanismo, que a leva a dizer "não sou artivista! Sou apenas uma mulher artista da Amazônia!" (Gomes, 2019).

A compreensão do outro e de sua condição chama a artista a desenvolver proposições nas quais o processo de uma educação pela arte é também mecanismo de transformação social, de forma lúdica, ocupando os espaços institucionais, como fez no projeto Arte Pará 2019, quando, para além das obras presentes nas exposições, dentre outras atividades e conversas, realizou diversas ações como: *Resistência - Guerra de Travesseiros*, em homenagem à Resistência da II Guerra Mundial; *O Pesadelo do Trabalho Infantil de Todos os Tempos*, refere-se à violência na qual, mesmo no compartilhar de um sorvete sustentado pelo cone de uma estátua, alude ao trabalho infantil; *Pacífico*, no qual pessoas são convidadas a compartilhar um espaço gerador de afetos e mediação.

Essas ações, por vezes calcadas em pequenos gestos, marcam a carreira da artista, cujo fluxo de trabalho mistura-se com sua vida e suas observações acerca de questões da história, da violência e da política; são ações calcadas em bases colaborativas, solidárias e humanistas. Em sua carreira há ações que são refeitas, motivadas por novas condições ora locais, ora globais, sendo ainda visibilizadas e reativadas na conta pessoal do *instagram*, plataforma muito utilizada por Gomes como veículo de difusão das tantas atividades. A delicadeza e a positividade dá o tom em vários projetos, como em *Típico de Humanos*, performance em que ela corta corações em roupas penduradas no varal, realizada em

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Zurique, Suíça, em 2009, e no bairro do Guamá, em Belém do Pará, em 2019, dentro da residência artística *Na Casa do Artista* em Icoaraci. Afetividade, alegria, liberdade, confiança e compartilhamento de sentimentos estão no cerne desses processos artísticos, quando a alteridade e o reconhecimento da subjetividade do outro produzem arte.

Em outras propostas o viés político é manifestado com mais intensidade, como em *Ditadura Nunca Mais – AI 5 NÃO*, de 2019, intervenção artística realizada em vasos cerâmicos típicos produzidos em olarias da vila de Icoaraci, em Belém, durante a permanência *Na Casa do Artista* e ainda no X Fórum Bienal de Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, dentro de sua programação artística. Gomes intervém no design durante a manufatura do objeto utilitário, qual seja um copo, com a inserção da frase "AI 5 NÃO", uma crítica à sugestão feita pelo filho do presidente do Brasil que insinuou o desejo pela volta do Ato Institucional nº 5, dispositivo coercitivo utilizado pela ditadura brasileira em fins dos anos 1960, como forma de repressão e supressão de direitos civis, e que serviu como instrumento legal para encobrir um grande número de atrocidades contra o cidadão, terminando em inúmeros mortos e desaparecidos.

Durante o X Fórum Bienal de Pesquisa em Artes Gomes realiza a intervenção, dialoga com os participantes do evento, e oferta seu copo. Entre os participantes presentes estão a professora emérita Zélia Amador de Deus, artista, humanista e ativista que vem trabalhando, ao longo de sua carreira no movimento negro no Pará, pela inclusão das chamadas minorias na academia, e Rosana Paulino, artista, educadora e curadora, cuja produção artística aborda questões sociais, de etnia que dizem respeito à mulher negra na sociedade brasileira, racismo estrutural e a violência dirigida à população negra. Nesse encontro, a violência do estado propiciou uma reflexão crítica sobre vida do brasileiro, num encontro de artistas que usam suas vozes para dar visibilidade aos processos de violência que são operados na sociedade.

Ora objetivamos dar visibilidade a uma produção que já possui reconhecimento por parte do circuito de arte nacional. No entanto, e a despeito de ter participado de projetos importantes, Gomes ainda é pouco conhecida, apesar da densidade das questões abordadas, da maturidade da discussão provocada por ela, e de sua trajetória para fora das fronteiras amazônicas.

Neste contexto nos concentraremos em proposições em que as intervenções, ações e performances constituem um poderoso espaço relacional, nas quais o papel de expectador é subvertido e ocupa destaque fundamental para a existência da arte, evidenciando a sua mutação em participante, em sujeito





Figura 3 · Lúcia Gomes, *O Pesadelo do Trabalho Infantil de Todos os Tempos*, 2019. Ação interativa. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: https://www.instagram.com/p/B5QSsiBBFbu/
Figura 4 · Lúcia Gomes, *Pacífico*, 2019. Ação interativa. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: https://www.instagram.com/p/B5Tbv5XhMY8/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Lúcia Gomes, *Típico de Humanos*, 2009. Performance, (post instagram), Zurique. Fonte: https://www.instagram.com/p/B5Tbv5XhMY8/
Figura 6 · *Ditadura Nunca Mais – AI 5 NÃO*, 2019. Intervenção artística, (fotografia), Belém. Fonte: Suely Nascimento.

que transforma e é transformado pelo processo artístico. Em certa medida suas proposições operam naquilo que Paulo Herkenhoff irá chamar de *digramas de alteridade*, conceito que apresenta como modo propositivo de "*ações incidentes no plano da economia simbólica com resultados positivos reais para a vida das pessoas*. [...] *se constituem como processo num campo de relações de diferenças e de incertezas.*" (Herkenhoff, 2019, p. 2013).

Militante política durante um período expressivo no final dos anos 1980, vem daí seu posicionamento crítico diante da sociedade e dos processos de violência simbólica e econômica propiciados pelas gestões ancoradas em projetos colonialistas e neoliberais: seu posicionamento humanista passa a questionar a violência perpetrada pela ditadura militar brasileira com o golpe de 1964.

Nesse contexto podemos pontuar sua recente performance, captada em vídeo e em fotografia, chamada *Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores*, de 2019, obra comissionada pela curadoria do 38º Arte Pará, maior projeto de arte do norte do Brasil, que congrega exposições e ações em museus, na cidade de Belém do Pará, na Amazônia.

Na obra a artista elabora uma roupa utilizada em uma tradicional manifestação cultural de Quatipuru, localidade onde sua família habita no interior do Pará, na zona do Salgado: a Marujada, festa na qual os participantes usam vestes feitas nas cores branco e vermelho, mas Gomes produz uma roupa totalmente negra. Se na Marujada os participantes dançam horas em celebração ao santo padroeiro, São Benedito, santo negro descendente de escravos capturados e protetor dos pobres, a artista performatiza silenciosa, caminhando pelos espaços, sejam naturais, sejam urbanos, numa ação densa de significado.

No Arte Pará a artista exibe um vídeo na exposição dedicada a artistas mulheres – *As Amazonas do Pará*, bem como em *Deslendário Amazônico – 80 Anos de Paes Loureiro*, mostra que articula a epistemologia do referido autor, poeta e ensaísta que evidencia um modo de existir na região norte do Brasil, processos de subjetivação e relações ambientais, históricas e culturais. Na performance a artista atravessa espaços, ambientes nos quais a presença humana se dá em maior ou menor presença, percorrendo os lugares silenciosamente, com aquela roupa – que deveria ser festiva e colorida, de vermelho e branco – em luto negro. *Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores* é uma ação poderosa, por meio do qual a artista aponta o silêncio do estado, que não olha os seus crimes, e absorve torturadores no processo de Anistia. Podemos ver na imagem a seguir, fotografia exibida em *Deslendário Amazônico*, que na beira do rio, com barcos de pesca em bandeiras negras, arruinadas pelo vento, paira um urubu, o abutre típico das cidades do Brasil como que rondando a artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores
Performance, (fotografia), 2019. Fonte: própria.

Amaivos, *Mênstruo Monstro Mostra Mostarda*, *Pacífico*, *Resistência* são algumas das proposições desenvolvidas ao longo dos últimos vinte anos, sendo diversas reativadas ao longo de sua carreira. Empregando muitas vezes a arte como motor para a reflexão acerca da realidade, Lúcia Gomes, focada em questões éticas, busca nos pequenos gestos, envolver as pessoas com as quais atua: de cidadãos simples, invisibilizados, até pessoas familiarizadas com a arte, por meio de agenciamentos que fomentam um compromisso com o outro, ampliando o território das suas intervenções artísticas, conclamando aquele que seria um expectador-participante a refletir sobre seu papel enquanto cidadão no mundo e a constituir territórios mais humanos. Sua poderosa obra, a obra desta *mulher artista da Amazônia,* que está para além de si mesma e do seu trabalho, nos convoca para o essencial necessário aos tempos sombrios que se apresentam.

Referências

Chaia, Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje, Aurora 1. São Paulo: PUC – SP, 2007.

Freire, Cristina. Poéticas do processo. São Paulo: MAC/Iluminuras, 1999.

Freire, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

Gomes, Lúcia. Conversa telefônica. (Informação verbal), em 27 dez. 2019.

Herkenhoff, Paulo. Arte Pará 2006. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

Herkenhoff, Paulo. Rio XXI. Vertentes Contemporâneas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2019.

Jacques, Paola Bereinstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Maneschy, Orlando. Notas Sobre Experiências Incorporadas. In: Herkenhoff, Paulo. Arte Pará 2006. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006, p. 51 – 62.

Maneschy, Orlando, Sobral, Keyla. (curadoria). Deslendário Amazônico – 80 Anos de Paes Loureiro. Arte Pará 2019 – Malhas Afetivas. Belém, 2019.

Mourão, Rui. Performances Artivistas: Incorporação Duma Estética de Dissenção Numa Ética de Resistência. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol 4, ne 2/2015.

Matos, Nina. (curadoria). As Amazonas do Pará. Arte Pará 2019 – Malhas Afetivas. Belém, 2019.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Construyendo una efigie: el devenir del tiempo en las esculturas de Teresa Rancaño Lejárraga

Building an effigy: the evolution of time in the sculptures of Teresa Rancaño Lejárraga

PABLO GARCÍA CALVENTE*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte de Guadix (Granada). Plaza Catedral, 4, 18500 Guadix, Granada, Espanha. E-mail: ppgc39@gmail.com

Resumen: La obra de Teresa Rancaño Lejárraga (Madrid, 1965) gira en torno a la construcción de una forma escultórica, que se desarrolla y se expande a lo largo del tiempo en una serie de piezas de múltiples perfiles en continua mutación, erigiéndose como eje vertebrador de su configuración la difícil retórica de la aparente simplicidad. Estas cabezas, como gusta denominarlas a su autora, combinan, en el núcleo de su propia esencia, una feminidad elegante y sosegada con el vigor de una morfología que no sólo las conecta con la raíz misma de concretas expresiones artísticas históricas, sino que reflejan también el decurso vital de nuestra autora.

Palabras clave: Teresa Rancaño Lejárraga / escultura cerámica / needle felting.

Abstract: *The work of Teresa Rancaño Lejárraga (Madrid, 1965) centers on the construction of a sculptured form that expands and evolves over time into a series of heads in profile continually changing and mutating as the artist transforms herself into the essence of these complex creations while producing them with conspicuous simplicity. The heads, as the artist likes to call them, combine in in their nucleus, an elegant and calm femininity with the vigor of a morphology that not only connects them to concrete historic artistic expression but also reflects the vital discourse of the author.*

Keywords: *Teresa Rancaño Lejárra / ceramic sculpture / needle felting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

"Busco una forma armónica que se exprese desde la quietud". Con estas breves palabras, Teresa Rancaño Lejárraga nos desvela la enigmática creación de su obra, donde intenta "expresar emociones a través del equilibro, la composición, las proporciones" (Rancaño, 2007). El interés que suscitan las esculturas de esta artista radica, a mi parecer, en la sabia combinación de la aparente simplicidad que las configura con las técnicas tradicionales que usa para construirlas. Estas cabezas atienden, por lo general, a formas contundentemente simplificadas, compuestas por unos potentes perfiles que conforman la estructura ósea de la figura, que a su vez se yuxtaponen con elementos más superfluos a modo de tocados: el todo se funde en un primer plano para, por un lado, dar una singularidad a cada una de las piezas, que de alguna manera las identifica respecto del resto de piezas con las que habita y, por otro, permitir el avance mismo en el proceso de experimentación en el que esta autora trabaja de manera incansable.

Además, un condicionante primordial que envuelve su singular proceso de trabajo es el hecho de que Rancaño Lejárraga lleva desarrollando una intensa labor docente desde hace más de treinta años como profesora de la especialidad de volumen en la Escuela de Arte de Granada, donde ha formado a ceramistas, decoradores o diseñadores de moda, entre otros. La impartición de estas disciplinas le ha otorgado una versatilidad plástica, que ha revertido en el desarrollo de su trabajo como artista. Es un ejemplo el uso de materiales tan antagónicos como las pastas cerámicas, que trabaja con una perfecta pulcritud, o el vellón de lana, elemento predilecto este último que le permite de manera asombrosa, y algo mas sosegada, encontrar nuevos caminos de desarrollo de este proyecto que, lejos de tener una fecha límite, se convierte en algo parecido a un "diario escultórico" de su propio devenir.

1. Ojo horizontal, nariz vertical

Para tener una visión veraz del trabajo de Teresa Rancaño, en el que lleva profundizando más de dos décadas, hay que hacerlo a través de la comparativa de las piezas que elabora, así como de las diferentes vías que abre y cierra según el transcurso de su propia trayectoria como artista. Nuestra escultora descubrió "casi por encargo" las posibilidades expresivas de esta piezas a través de la creación de unos maniquíes para la exposición del Archivo Manuel de Falla sobre la *Sonatina* del compositor Ernesto Halffter, "figuras que apenas se podían intuir, pero que desprendían ya una personalidad contundente" (Durán, 2007). Desde los comienzos de este proyecto, nuestra autora une el estudio y desarrollo de estos armazones a los aspectos de las épocas o de las corrientes artísticas de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

la historia del arte que más le interesan, conformando así en estas piezas una especie de estructuras tridimensionales muy versátiles que, a modo de maniquíes en eterna mutación morfológica, en continua simbiosis, recogen aspectos estilísticos y/o conceptuales de esos periodos artísticos, asimilándolos en una perfecta comunión, apropiándose de ellos, y cobrando un nuevo sentido. De este modo, podemos encontrar ecos del arte de civilizaciones muy primitivas como Egipto, donde realizó una estancia y expuso sus obras en la IV Bienal Internacional de Cerámica de El Cairo, hasta las propias vanguardias artísticas, periodo predilecto de nuestra autora.

Es tremendamente significativo que en el comienzo de este proyecto, Teresa Rancaño haya escogido para la elaboración de sus ideas la arcilla refractaria de alta temperatura con chamota de varios grosores (fina, media y gruesa) y colores (blanca y negra) y, en ocasiones, la denominada impalpable, que aporta una plasticidad extra a la masa, permitiendo que la construcción de la pieza sea más factible. En su taller, este material se trabaja fundamentamente con herramientas muy simples, como palillos de modelar de hueso y ébano, de maderas muy duras y poco porosas para pulir bien las superficies . Y es que, proviniendo de una formación clásica muy bien consolidada ha sabido valerse de ella para, como en su momento hicieron algunos artistas de la vanguardia como, por ejemplo, Brancusi, despojar a la forma de todo elemento superfluo e intentar llegar a la raíz misma de su propia existencia. Este valor tan preciado y sincero se retroalimenta desde su propia esencia de este material tan básico, tan primitivo y, a la vez, tan generoso, que facilita a la autora el desarrollo, sin mucha complejidad, de sus planteamientos, dando rienda suelta a la certera intuición de la artista.

Además, Teresa Rancaño Lejárraga, desde la realización de sus primeras esculturas, se basa en la técnica cerámica del churro, uno de los procedimientos más primitivos que existen en la elaboración de piezas cerámicas dentro de la historia del arte. Una técnica ancestral, basada fundamentalmente en la superposición de rollos o churros de arcilla de grosor variable dependiendo del tamaño de la pieza, superpuestos en espiral (Midgley, 1993), que se compactan conformando, al antojo del diseño de la autora, la forma, siempre en hueco, de las cabezas. Así pues, esta escultora consigue, gracias a un domino perfecto no sólo de la técnica, sino también de su capacidad para representar e intuir la forma tridimensional, unos resultados muy efectistas, bien construidos, que le permiten no tener que ahuecar la pieza posteriormente, además de poder construirla con mayor rapidez. De este modo, en muy poco tiempo, en estas primeras etapas de trabajo, consiguió forjar un itinerario muy sólido con el que, por

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 1 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.
Figura 2 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.
Figura 3 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.
Figura 4 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

un lado, marcó las directrices estéticas de sus esculturas y, por otro, consolidó las vías de experimentación tanto formales como conceptuales. Este proceso de trabajo me parece tremendamente sugerente y atractivo, ya que al acotar la forma construida, la artista se centra en la inmersión y el análisis de los aspectos subjetivos que habitan en el arte, apropiándose de ellos, combinándolos y profundizando en el porqué y el para qué de los mismos.

Indagando en el trabajo de Teresa Rancaño me percato de que estas esculturas no son más que los ecos en un plano paralelo y semi-codificado de la existencia de la propia artista. Envueltas en un elegante misterio, estas cabezas, que grácilmente atraviesan la corporeidad del espectador sin establecer una comunicación visual, sino solo permitiendo que las admire, se configuran, a mi parecer, como un sinfín de autorretratos de la propia autora que recogen aspectos significativos de su evolución como artista, que, en definitiva, no es más que la propia madurez como persona.

Otro de los aspectos mas destacables del trabajo de Teresa Rancaño es la ausencia de elementos superfluos. En sus obras, que se muestran en formas sólidas, bien definidas, no hay atisbo de superficialidad. Sus cabezas, sustentadas en un perfil contundente que las define, defienden de manera casi solemne los elementos competitivos que las atavían, como formas puras, más angulosamente geométricas en las propuestas de los primeros años de creación, en las que la pasta cerámica, "material algo duro y tosco que contrasta con las formas delicadas de los rostros" (Durán, 2007: 6), o mucho más orgánicas y naturales, en sus últimas creaciones, las realizadas en vellón de lana virgen que la autora, en ocasiones tiñe y que le permite una ductilidad refinada y equilibrada. Pero todas ellas, como denominador común, poseen una sincera elegancia contenida en la honesta fuerza que las conforma.

2. De pura lana

Como ya se ha dicho, la labor de experimentación en la obra de esta autora se basa, en gran medida, en su trabajo como docente, desde donde, a través de la preparación de las clases de las diferentes disciplinas artísticas que imparte, profundiza en el uso de diversos materiales. En uno de estos procesos didácticos llega a sus manos el vellón de la lana, que aprende a manejar rápidamente viendo en él, a pesar del antagonismo con la pasta cerámica que hasta ahora había sido su medio de expresión plástica, un novedosa e insólita materia con la cual elaborar no sólo sus nuevas piezas, sino también un nuevo proceso de construcción parecido al denominado *needle felting*. Con esta técnica Rancaño Lejárraga, por medio de varias agujas de acero de diferente grosor, va



Figura 5 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 ºC (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

compactando el vellón de lana que ella misma prepara y tiñe, construyendo en hueco desde la base, controlando la tensión de la propia lana e insuflando con determinación la elegancia que, de manera innata, caracteriza la obra de esta artista. En la entrevista que matuvimos para la realización de este trabajo, Teresa Rancaño recalca la importancia, curiosamente inexplicable, de que estas piezas sean huecas, descartando la utilización de un soporte rígido, como suele usarse en la técnica del *needle felting*, llegando así a complicar la configuración de las mismas al entrelazar la fibra compactándola por dentro y por fuera del elemento con la indispensable precisión de la aguja (Mackay, 2012), cuyo manejo no depende de la fuerza, sino del ritmo preciso y continuado, que para la escultora se convierte en pura meditación activa.

Para ella, según sus propias palabras, este material es "infinito" en sus posibilidades plásticas, puesto que se suma con facilidad, no pesa y le permite conformar una estructura acorde con su expresividad dentro del campo de la experimentación como escultora, estableciendo un diálogo abierto entre autora y obra, donde "la capacidad de transformación y por tanto de tomar decisiones creativas es permanente" (Ortega, 2018) . Proceso mediante el cual la construcción de las piezas no es lineal, sino que, como admite la propia autora, debe dejarlas reposar para acometer con posterioridad su finalización sin una intención determinada, sino sumergiéndose de manera intuitiva. Y es que para Rancaño Lejárraga el trabajo con este material es adictivo, ya que le permite elaborar fácilmente varias piezas, transitando entre las variantes morfologías que estas figuras inacabadas le sugieren y que, generalmente, se inspiran en los procesos de investigación, tanto técnicos como estéticos, que la artista lleva a cabo de manera continuada. Ello es posible porque este material y esta técnica, como señala nuestra escultora, le abren infinitas posibilidades plásticas que evolucionan a la par que el concepto y la forma.

De esta manera, sus esculturas que, por imposición del material cerámico anteriormente utilizado, tenían una carácter más rígido, pétreo y monócromo (blanco y negro, básicamente) se adaptan ahora con generosa ductibilidad a este nuevo elemento para fluir de una manera mucho más natural, como si se tratara de los tallos de una planta selvática que emerge desde su propia raíz, configurando una forma puramente orgánica, rematada con unos toques de colores vivos (fundamentalmente azul, amarillo, negro, rojo) que, estratégicamente ubicados, coronan de manera sublime el blanco natural que conforma cada una de sus virtuosas cabezas. Asimismo, en algunas ocasiones, las más escasas, las piezas son contundentemente monócromas, teñidas, por ejemplo, de un rojo intenso o un azul noche.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6









Figura 6 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.
Figura 7 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.
Figura 8 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.
Figura 9 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusiones

Es relevante que, en este proyecto, Teresa Rancaño Lejárraga se ciña exclusivamente al análisis y desarrollo de estas cabezas, que se muestran como armazones versátiles y, en cierto modo, competitivos en pro de su singularidad, capaces de atesorar en la convergencia de los elementos que la autora les otorga, un discurso propio, individualista, que las personifica, al tiempo que las singulariza, retroalimentándose y conformando cada una de ellas, como si de una antología escultórica se tratase, una nueva propuesta o planteamiento. Y así, en la continua revisión de la misma idea, las diferentes respuestas resuelven los continuos enigmas que envuelven su proceso creativo.

El trabajo de esta autora transcurre en el estudio y la elaboración de unas esculturas figurativas elegantes, simplificadas y contenedoras de una complejidad plástica y estética admirables. Singulares y únicas, sus cabezas transitan entre los diferentes materiales, algunos tan opuestos o incompatibles como la arcilla y el vellón de lana, pero que, en sus manos, se convierten en pura poesía visual; una propuesta que entrelaza sutilmente con los entresijos de la psique de la autora, codificando, en la magnética atracción que atrapa al espectador, el devenir de su propia existencia. Y es que una vez más se constata que, cuando el arte o la expresión artística son sinceros, el vínculo entre el artista y la obra es inmutable.

Referencias

Durán, Blanca (16 de mayo de 2007). La fuerte personalidad de las formas inacabadas. *Granada Hoy*, p. 6.

Jaramillo Ortega, Juan José (2018). Pura lana, esculturas enigmáticas y delicadas. Recuperado de: https://www.despiertaymira.com/index.php/2018/04/pura-lana-esculturas-enigmaticas-y-delicadas/ [Fecha de consulta: 21.12.2019].

Mackay, Moy (2012). *Art in Felt & Stitch: Creating Beautiful Works of Art Using Fleece, Fibres and Threads*. Kent: Search Press.

Midgley, Barry (1993). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid: H. Blume.

Rancaño Lejárraga, Teresa (2007). *Ojo horizontal, nariz vertical*. Catálogo de exposición en Espacio de Arte Arrabal & Cía. Granada.

Imagem impressa entre o transitório e o perene: reflexões a partir da produção gráfica de Graciela Machado

Printed image between transient and perennial: reflections from Graciela Machado's graphic production

PAULA ALMOZARA*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas – SP, CEP 13087-571, Brasil. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a imagem impressa a partir da produção gráfica da artista portuguesa Graciela Machado, de modo a explorar uma ideia metodológica sobre a operacionalização e instauração artística contemporânea fundamentada por elementos e contextos historicizados que, ressignificados, tem como objetivo uma formulação poética.

Palavras chave: imagem impressa / Graciela Machado / gravura / litografia.

Abstract: *This article aims to reflect on the printed image from elements present in the work of Portuguese artist Graciela Machado, in order to presuppose a methodological approach regarding the operationalization and contemporary artistic establishment based on elements and historicized contexts resignified by a poetic formulation.*

Keywords: *printed image / Graciela Machado / engraving / lithograph.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A imagem impressa, mais notadamente a gravura, instalou-se equivocadamente em nossas memórias como uma arte de ofício, vista grosso modo como utilitária e, portanto, ligada a aspectos mecânicos e técnicos de disseminação de informações.

É possível afirmar que esses aspectos foram potencialmente excludentes em outros contextos históricos para a percepção da gravura como uma linguagem artística independente. Em um "regime da comunicação" como é o sistema da arte contemporânea, segundo Cauquelin (2005), podemos inferir que a gravura estabelece um trânsito entre o documental e o artístico transformando-se, por assim dizer, em uma espécie de dispositivo rizomático.

Nesse contexto, muitos artistas entendem a gravura e os processos gráficos por uma condição historicizada de valor intrínseco e simbólico. Sua força na contemporaneidade reside, portanto, naquilo que o sistema da arte moderna (Cauquelin, 2005) observava como sendo um problema para a condição aurática da obra.

A gravura abarca questões relativas à reprodutibilidade técnica que se constitui na tradição artística pela sistematização de edições que resultam em cópias fieis à gravação feita na matriz. Ao longo do tempo foram desenvolvidas formas de controle sobre as tiragens, sendo as mais recentes pautadas por um sistema de numeração, com provas de estado, provas de autor, provas de impressão etc., bem como a anulação da matriz ao final do processo para se evitar cópias fora da edição oficial.

Livros, revistas, documentos e impressos sequenciais que necessitam de uma regulação seguem também essa lógica baseada nesses sistemas editoriais. Em contraposição, alguns tipos de impressos comerciais têm maior flexibilidade ou simplesmente carecem de limitações nas questões de tiragem, pois nesses casos, a importância da reprodução reside na quantidade disseminada de sua mensagem visual ou textual.

Com as possibilidades praticamente inesgotáveis de novos processos digitais que são constantemente apresentados a um número cada vez maior de usuários, os procedimentos de impressão e sua enorme gama de variações, sejam materiais e/ou formais, empreenderam uma forte reconfiguração dos modos de se pensar as técnicas tradicionais da gravura, o que permitiu, entre outros fatores, aos artistas contemporâneos exercerem uma quebra de paradigmas com os modelos rígidos de edição.

Podemos pensar que a recusa ou a aceitação da realização de múltiplos idênticos não é mais uma questão passiva, um elemento inquestionável, pois se trata agora de uma estratégia poética que redimensiona as formas dispostas pela cultura e pela tradição, em que questões técnicas passam a operar como um dispositivo e não como uma norma.

Desse modo, é possível ao artista propor uma obra gráfica na qual a questão de realização de uma edição numerada e assinada seja superada ou propositalmente abandonada para dar lugar às distensões e diferenciações entre as cópias, compondo um conjunto de impressões, que podem constituir um objeto, ou dimensionar uma ação performática ou ainda definir a construção de uma instalação.

Essa abordagem específica pode ser percebida na produção da artista portuguesa Graciela Machado por meio de muitas de suas obras. Abordamos aqui especificamente a instalação "Folhas da Espera" (Figura 1), apresentada na exposição coletiva "Mais que palavras ditas" em outubro de 2019 na Sala Comum da Reitoria da Universidade do Porto e que se constituiu por um "diálogo" com a obra de Agustina Bessa-Luís.

O trabalho de Graciela evoca a reprodutibilidade técnica de modo a caracterizar um processo formativo, ou seja, "um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (Pareyson, 2001: 25).

A instalação é construída por sucessivas impressões litográficas derivadas de experimentações com as matrizes, rompendo-se, portanto, a ideia de tiragem ou edição sistematizada. Os papéis utilizados pela artista dão a sensação de terem sido escolhidos aleatoriamente, no entanto, são suportes minuciosamente resgatados de outros lugares, não propriamente artísticos, mas relacionados à escrita de documentos, folhas guardadas e em desuso, carregadas de memória.

A questão dialógica com a obra de Agustina Bessa-Luís em "Folhas da Espera" é vivificada por processos autográficos, que rememoram os manuscritos da escritora. Não são cópias de sua escrita, mas demonstram o fascínio estabelecido pelo modo como Bessa-Luís em seu processo transpunha o pensamento quase sem correções para a folha:

> *Nos manuscritos de Agustina são muito poucas as palavras riscadas ou emendadas, como se todo o enredo estivesse bem definido antes de ser passado ao papel. Na sua escrita nada é arbitrário, o único acaso que ali acontece é a própria vida.* (Pinheiro, 2009)

Assim, a instalação de Graciela Machado determina o processo de impressão como uma emulação do processo de escrita (Figuras 2 e 3).

No trabalho da artista observamos uma abordagem atenta às materialidades e à história das técnicas que evidenciam as relações com a memória, em especial na escolha da escrita cursiva como elemento visual para provocar um diálogo com a obra de Agustina. Ao fazer uma referência implícita aos manuscritos da escritora, Graciela parece não querer delimitar simplesmente uma peculiaridade discursiva, mas evocar a complexidade do processo poético em sua pesquisa gráfica.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Graciela Machado. Folhas da Espera, 2019. Instalação composta por impressões litográficas. Créditos da foto: autor
Figura 2 · Graciela Machado. Detalhe das impressões de Folhas da Espera, 2019. Créditos da foto: autor

Essa complexidade reside na necessidade de experienciar e de se observar cada detalhe, considerando que a elaboração de sentido está enredada em uma tessitura que se encontra em permanente movimento, ou seja, trata de uma condição premente da vida onde se compõe o acaso.

> *[...] os acasos que podem redirecionar o processo. Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual.* (Rey, 2002: 127)

Para perceber o trabalho da artista nessa rede, é preciso também ressaltar diversos outros aspectos ligados à materialidade da litografia, pois o processo em si apresenta-se como "uma dupla injunção do papel da memória na constituição subjetiva" e, ao mesmo tempo em que há uma necessidade de manutenção de certas condições técnicas historicizadas na "preservação de uma memória histórica", há também "um desejo de sua violação" pela qual as coisas já vistas ou existentes se constituirão "por um novo olhar, o que torna cada gesto singular e irrepetível, ainda que condicionado pela história" (Andrade; Almozara, 2016).

Técnica e poética: os percursos entre o transitório e o perene

A litografia está baseada na realização planográfica da matriz que gera uma mancha gráfica impressa por meio da repulsão entre água e óleo, o que é um dado importante se pensarmos nas proposições metafóricas que podem ser viabilizadas a partir disso.

Por sua vez, a porosidade da pedra litográfica e as possibilidades de se imprimir em diversos tipos de materiais conferem a esse procedimento amplas formas de aplicação que historicamente foram importantes para as áreas artísticas, comerciais e científicas. Sendo assim, temos um indício narrativo que amplia a força poética da utilização de um procedimento como o litográfico.

Além disso, outros atributos estão subentendidos na e pela configuração do uso de uma matriz em pedra, que passa por um processo de preparação em que uma fina camada de calcário é retirada da superfície para dar lugar a uma nova imagem. A pedra-matriz é assim reutilizada indeterminadas vezes até que o desgaste de sucessivas operações de granitagem comprometa sua integridade física. Antes do ponto crítico de ruptura, a pedra pode ser colada em um granito para que seu uso seja prolongado, pois as reservas naturais desse calcário estão esgotadas e as pedras existentes nos ateliês ao redor do mundo são as únicas fontes para se obter esse tipo de matriz.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Enfim, as peculiaridades desse material permitem *per si* inúmeras elucubrações sobre os elementos mnemônicos, que estão presentes nas relações: do apagamento, do desgaste consentido que dá lugar a uma nova imagem, do compartilhamento que a matriz está sujeita pela impossibilidade de renovação das fontes naturais, da limitação de mobilidade imposta pelo peso e tamanho das matrizes, e também nos vestígios que podem ser percebidos pela porosidade da pedra, fósseis que são revelados nas entranhas do calcário, composições minerais que se insinuam em depósitos inesperados na matriz.

Esses fatores que estão implicados no trabalho de Graciela Machado permitem destacar que seu processo está relacionado a uma disposição, mesmo que subjetiva, de se deixar contaminar por situações relacionadas aos acasos técnicos e materiais, bem como às descobertas de conexões conceituais históricas, para que estas provoquem desdobramentos na operacionalização e, consequentemente, na instauração das imagens impressas.

Nas impressões realizadas para "Folhas da Espera" observa-se a cumplicidade para com a sensação da porosidade e fissuras das pedras, da textura de granitagem da superfície da matriz, com ações pontuais na construção da imagem (Figuras 3 e 4), em especial com o uso da autografia, que consiste em uma técnica de reprodução de documentos, desenhos e fotografias por meio de papel transporte aplicado sobre a matriz.

Historicamente, o uso do papel transporte é conhecido desde o início da litografia e foi referenciado pelo próprio Alois Senenfelder (1771-1834) em sua obra *A Complete Course of Lithography* (1819). Isso foi um avanço significativo para a indústria gráfica do século XIX, um processo facilitador da técnica para a reprodução de documentos, conferindo maior agilidade e precisão ao processo como um todo.

Com o papel transporte é possível escrever, desenhar, compor de maneira habitual, pois com a passagem da imagem do papel para a pedra e da pedra para o substrato final obtêm-se naturalmente o espelhamento da imagem para que o posicionamento da mancha gráfica fique de acordo com a composição pretendida pelo artista.

Ao se valer dessa técnica, Graciela cria uma transposição da escrita, que percorre esse caminho de sucessivas viragens da imagem inicial que em seu caso não é meramente para um fim utilitário ou facilitador, mas trata da preocupação da artista para com uma questão sígnica, na qual a transposição, ou o ato de transpor uma imagem irá impregná-la das reminiscências ou das referencias *sobre* uma memória gráfica que vai se sucedendo por entre as ações praticadas no processo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



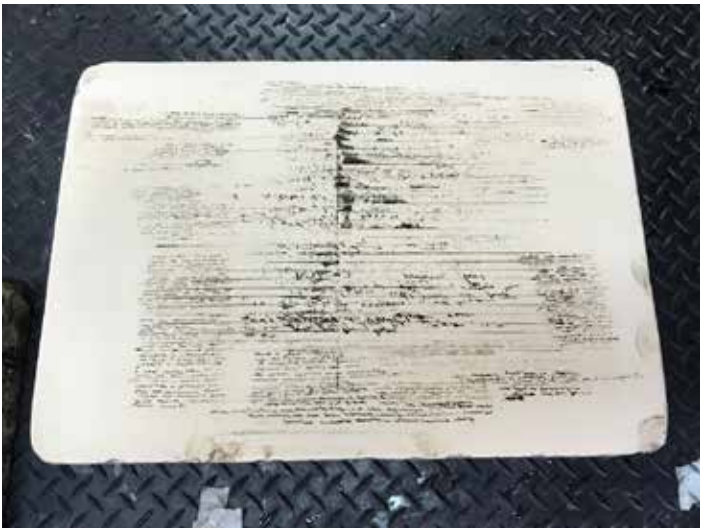


Figura 3 · Graciela Machado. Matrizes de litografia de Folhas da Espera, 2019. Créditos da foto: autor
Figura 4 · Graciela Machado. Detalhe de uma das matrizes de Folhas da Espera, 2019. Créditos da foto: autor

[...] No silêncio da pedra polida vertem-se palavras. Uso a autografia, e regresso à pedra de calcário, suave densa. De uma pedra soltam-se dezenas de folhas. Impressas e reimpressas. A necessidade da escrita sobre uma espera permanente. (Machado, 2019)

Conclusão

Podemos estabelecer a partir do trabalho de Graciela Machado uma relação da técnica e da poética como elementos indissociáveis na construção de um trabalho artístico autoral. A técnica é transitória, é informação acumulada, condicionada às situações de cada época e que pode e deve ser alterada para cumprir o desígnio imposto pela poética que se reveste como uma "instauradora de linguagens", uma manifestação perene "que se comunica *na* - não *pela* - configuração formal e semântica da obra de arte" (Rey, 2002: 130).

Ao investigar processos, metodologias e suportes específicos de produção da gravura e seu relacionamento com outros suportes midiáticos, Graciela, como artista e professora na Faculdade de Belas-Artes na Universidade do Porto, demonstra seu interesse pelos processos tecnológicos e seus materiais, para consolidar uma expressão artística pessoal e subjetiva, enfatizando que as escolhas técnicas estão imbricadas às construções poéticas e delas não podem ser apartadas sob o risco de se constituírem como meros exercícios técnicos.

Seu trabalho evoca, portanto, um diálogo que dispõe relações sobre a memória material-histórica, pessoal-coletiva e um trânsito entre as potencialidades técnicas e poéticas da imagem impressa, para uma construção que dialoga com as fissuras, contaminações e redescobertas *na* e *para* a gravura contemporânea.

Referências

Andrade, E. R.; Almozara, P.C.S. (2016) A construção da memória do sujeito contemporâneo a partir de arquivos monumentos. In: *RUA [online]*. n°. 22. Volume 1, p. 45-62 – ISSN 1413-2109/e-ISSN 2179-9911 – Junho/2016. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/rua/

Cauquelin, Anne (2005). *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-99102-18-4

Machado, Graciela (2019). *Folha de Sala da exposição "Mais que palavras ditas"*, Sala Comum, Reitoria da Universidade do Porto, patente de 24/10/2019 a 14/11/2019.

Pareyson, Luigi (2001). Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes. ISBN:8533607296; ISBN13:9788533607293.

Pinheiro, Paula Moura (2009). A escrita de Agustina "é pensamento em movimento". *Câmara Clara - Agustina Bessa-Luís*. Extrato de Programa Cultural. Produção: RTP. Consult. [07-05-2019]. Disponível em URL: http://ensina.rtp.pt/artigo/a-escrita-de-agustina-e-pensamento-em-movimento/

Rey, Sandra (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: Brites, B.; Tessler, E. (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. p.123-140. ISBN-10: 8570256248; ISBN-13: 978-8570256249

Joan Fontcuberta y *Orogénesis*. Los paisajes alfanuméricos

Joan Fontcuberta and Orogénesis. *The alphanumeric landscapes*

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de Valencia. Camino de Vera, s/n, Edificio 3M - 3N, 46022 Valencia, Espanha. E-mail: masanma6@pin.upv.es

Resumen: No cabe duda de que Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) es un referente en lo que respecta a la imagen fotográfica y su veracidad. En este sentido, el artista señala que "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera". No obstante, en el presente texto, además de hacer alusión a esta interesante cuestión, nuestro objetivo es el de analizar un proyecto concreto de Joan Fontcuberta, el titulado Orogénesis, donde una serie de paisajes naturales son el fruto de un programa informático.

Palabras clave: fotografía / paisaje / imagen digital.

Abstract: *There is no doubt that Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) is a reference in terms of photographic image and its truthfulness. In this sense, the artist points out that "every photograph is a fiction that is presented as true". However, in the present text, in addition to referring to this interesting question, our objective is to analyze a specific project by Joan Fontcuberta, with the title Orogénesis, where a series of natural landscapes are the result of a computer program.*

Keywords: *photography / landscape / digital image.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Joan Fontcuberta es fotógrafo, ensayista, crítico y docente. Artista de prestigio internacional, ha sido galardonado en numerosas ocasiones con distinciones como: Premio David Octavious Hill (Alemania, 1988), Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Francia, 1994), Premio Nacional de Fotografía (España, 1998), Premio Nacional de Ensayo (España, 2011) y Premio Internacional de Fotografía Hasselblad (2011). Asimismo, podemos encontrar obra suya en numerosas colecciones públicas (Centro Pompidou de París, Museo Metropolitano de Arte, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Art Institute de Chicago, Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo, IVAM de Valencia y el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

Tanto su dilatada carrera fotográfica, como su trabajo ensayístico está basado en una crítica al respecto de la realidad y de la verdad que habitualmente se otorga a la imagen fotográfica. De hecho, la mayoría de sus trabajos ponen en duda esa verdad. Al respecto, señala que

> *Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.* (Fontcuberta, 2015:17)

1. *Metapaisajes*, una segunda artealización

En 2007 tuvo lugar una exposición colectiva en la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, comisariada por Pau Waelder y titulada *Metapaisajes*, que contó con la presencia de artistas contemporáneos que han abordado la temática paisajística desde planteamientos digitales. La muestra analizaba las relaciones entre un género tradicional como el del paisaje y el uso de las nuevas tecnologías, pero, de entre todos los artistas participantes en este proyecto, las obras de Joan Fontcuberta —y, en concreto *Orogénesis*— fueron las que, en nuestra opinión, mejor sintetizaron el sentido que encierra lo metapaisajístico, un sentido que, basado en la relectura de autores como Alain Roger, pone de relieve el carácter doblemente artealizado del paisajismo postmoderno y, muy especialmente, de la conciencia que sobre este fenómeno existe.

> *Si el proceso de artealización es el que lleva del país al paisaje, proponemos la existencia de una segunda artealización, que es la que realizan los artistas que crean sus obras con la conciencia de la ficción que encierra el paisaje y elaboran a partir de*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Courbet*, 2004,
Fuente: www.fontcuberta.com

> *este punto una crítica, reconstrucción o nueva ficción del mismo, partiendo por tanto ya no del medio natural, sino del concepto. El producto de esta segunda artealización será pues un metapaisaje, una elaboración artística que se sitúa más allá del paisaje, otorgándole nuevas formas y significados, a la vez que plantea interrogantes sobre el entorno que reproduce.* (Waelder, 2007:64)

A través de este concepto de artealización resulta evidente el sentido de intermediación que desempeña la mirada. No obstante, en *Orogénesis*, el paisaje surge no solo como una elaboración artística, es decir, como resultado de un sofisticado sistema de signos que es cultural y que es el que determina su pretendido carácter estético. Un paisaje donde el proceso no puede darse de forma inversa, ya que es nuestra mirada y nuestra cultura —y no ninguna cualidad inmanente al territorio o a la geografía— las que hacen que lo indeterminado a un nivel estético pueda adquirir una precisa configuración y valor de índole artística.

> *El país es, en cierto modo el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan 'naturales', que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.* (Roger, 2013:32)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. *Orogénesis*, paisajes alfanuméricos

Como en tantas otras ocasiones, Joan Fontcuberta nos invita a reflexionar sobre la verdad de lo que estamos viendo y añade a este proceso de artealización al que hemos hecho referencia, un nuevo elemento. *Orogénesis* se encuentra integrado por un conjunto de imágenes realizadas con la ayuda de programas informáticos diseñados para interpretar mapas y cuyo objetivo es el de proporcionar información cartográfica. En lugar de utilizar un mapa para su lectura, Fontcuberta proporciona obras pictóricas de diferentes artistas dando como resultado paisajes fruto de la fantasía y que, siendo totalmente reales, son plenamente falsos.

La referencia a la apariencia de estos lugares no debe ser tomada de una forma gratuita, ya que lo que en los mismos llama la atención es precisamente que la realidad de estos entornos —de estos auténticos postpaisajes o metapaisajes— responde a una construcción no solo cultural y artealizada, sino tecnológica. Los mismos son una auténtica ilusión verosímil y creíble, que nos adentra en un mundo de simulacros que fluctúa entre la realidad y la ficción.

En el texto *Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa* que Fontcuberta lleva a cabo para el ensayo *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes,* hace una interesante apreciación al respecto de las primeras secuencias de la película *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), una apreciación que, pese al riesgo que comporta toda traslación de este tipo, bien se puede aplicar a la obra objeto del presente texto. Para nuestro artista, la ilusión se mantiene en estos postpaisajes que no han requerido la lenta orogénesis de millones de años, sino una traducción alfanumérica por escaneado.

> *Estos paisajes —nombrarlos así resulta ya doloroso— son puros partos de información, no los han recorrido ninguna mirada, no los han atravesado nadie y no se hallan sujetos a ninguna estética [...] Son paisajes que no distinguen la medida de la cualidad que produce la forma a partir del conocimiento consciente de los fenómenos, sino que parten de la cantidad y la densidad de las informaciones. Este trabajo, que es naturalmente alegórico, muestra qué sucede cuando una traducción deja de seguir el lenguaje de lo significado —de traducirlo en el espacio de una posible realización semántica y social—, y pasa a convertir la imagen en el correspondiente tautológico de una identidad que se resuelve en el proceso binario de la tecnología informática de la representación.* (Marchán, 2006:220-221)

Por tanto, podemos decir que nos encontramos frente a postpaisajes donde se da claramente la conciencia sobre la idea de paisaje en tanto que constructo cultural. En otras palabras, se trata de construir sabiendo que se construye no *ex novo* sino desde una pauta ya elaborada. Nos hallamos ante un juego de resonancias barrocas: una obra de teatro dentro de una obra de teatro, un cuadro

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Derain,* 2004,
Fuente: www.fontcuberta.com
Figura 3 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Cézanne*, 2003,
Fuente: www.fontcuberta.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 4 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Rousseau,* 2002, Fuente: www.fontcuberta.com

dentro de un cuadro. En el fondo, nos enfrentamos a una mirada sobre la propia mirada, es decir, un cuestionamiento sobre el hecho de lo que estamos viendo cuando estamos viendo, una reflexión sobre el propio hecho de estar reflexionando. En definitiva, es pensar no tanto sobre qué pensamos, sino cómo pensamos lo que pensamos.

Con el paradójico título de *Orogénesis*, el artista nos sitúa frente a una imagen fruto de la conversión de lo analógico a lo digital, donde se ha perdido la fisicidad de la materia en favor del algoritmo alfanumérico. En lo analógico se necesita contactar con la realidad, generar una experiencia. Se puede afirmar, por ello, que si bien es cierto que el entorno lo artealizamos, también lo es que en dicho proceso en el que la naturaleza no actúa solo de una forma exclusivamente pasiva, hay a su vez, una especial involucración por parte nuestra. En la misma nos comprometemos de manera directa con el mundo y lo hacemos no solo con una voluntad totalizadora o de dominio, sino también con un sentido que posee un profundo carácter experiencial. En este sentido, Merleau-Ponty, el filósofo de la percepción incidía en 1948 sobre el sentido de esta circunstancia:

> *El sabio de hoy no tiene ya, como el del periodo clásico, la ilusión de acceder al corazón de las cosas, al objeto mismo. En este punto, la física de la relatividad confirma que la objetividad absoluta y última es un sueño, mostrándonos cada observación estrictamente ligada a la posición del observador, inseparable de su situación, y rechazando la idea de un observador absoluto.* (Merleau-Ponty, 2006:14)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3. La tensión entre lo real y lo virtual

Partiendo de esta conciencia de ficción, podemos hablar de *metaentorno* y afirmar que nos hallamos inmersos en metaentornos porque tenemos conciencia de la virtualidad que nos envuelve. De ahí que podamos hablar del carácter corpóreo (físico) e incorpóreo (virtual) de los ciberterritorios que definen los actuales paisajes contemporáneos. En este contexto de desrealidades —pero no por ello de engaños o falsedades—, *Orogénesis* va a permitirnos comprender mejor el sentido de esta tensión entre lo real y lo virtual. Una tensión que, desde nuestro punto de vista, es la que está definiendo con una mayor determinación la contradicción de los entornos contemporáneos.

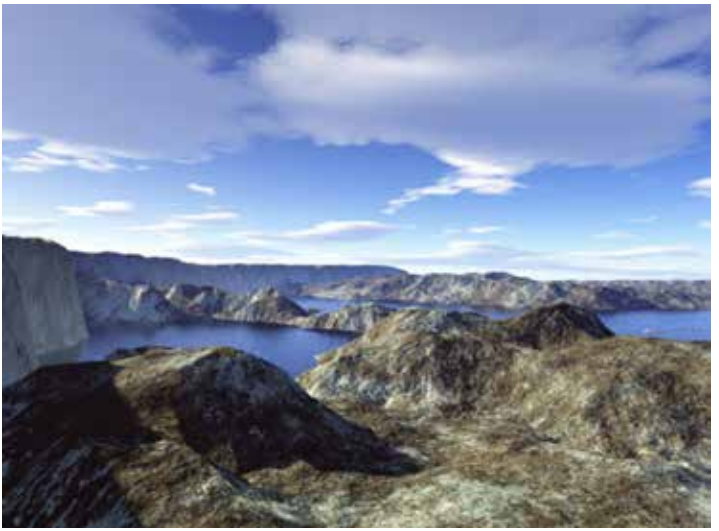
Parafraseando a Debray se puede señalar que cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad, es decir, elige aquello que considera tener por visible y digno de representación, ya sea esa visibilidad una respuesta a lo real o no, dado que para nuestros ancestros, lo "próximo y visible no era [...] sino un archipiélago de lo invisible" (Debray, 1994:29). Así, para quienes vivían en la Edad Media, el Jardín del Edén era mucho más real que cualquier bosque que pudiera ser pisado. Por tanto, el arte, y en una de sus vertientes el paisaje, es una actitud de la conciencia, un estado de ánimo y, paralelamente un constructo cultural. Al respecto Joan Fontcuberta escribía:

> *[E]l paisaje es la expresión del lugar y el lugar es el espacio habitado, el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia, porque tanto el arte como el paisaje son actitudes de la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al plantear bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte justamente en paisaje [...] ¿cómo representar el lugar cuando lo que prevalece es el no-lugar, cuando el vacío y la dislocación pasan a ocupar el territorio? Tal vez el único camino posible esté en la fantasmagoría, en la quimera, en lo virtual.* (Marchán, 2006:217)

No cabe duda de que la propuesta realizada por Joan Fontcuberta hace alusión a paisajes no antropológicos. En ellos no caben las ideas de relación de los individuos con el territorio, con sus semejantes o con los pertenecientes a otros territorios. Recordemos, al respecto, que en los lugares antropológicos "se crean las condiciones de una memoria que se vincula con ciertos lugares" y que "contribuye a reforzar su carácter sagrado" (Augé, 2004:65). En este caso, sin embargo, tan solo nos encontramos con lo que puede ser considerado como el paisaje de un paisaje. Es decir, con la idea de una idea.

En este nuevo contexto la unión de lo electrónico, lo digital y lo virtual ha desplazado a lo físico. Frente al lugar surge un entorno de pantallas, un espacio que Paul Virilio califica de sobreexpuesto y dominado por la lógica informática.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



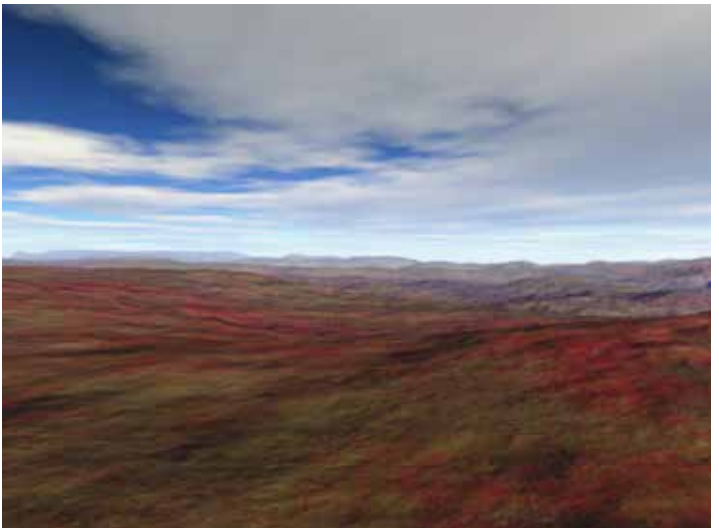


Figura 5 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Friedrich*, 2002, Fuente: www.fontcuberta.com
Figura 6 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Turner*, 2003, Fuente: www.fontcuberta.com

> *Horizonte al cuadrado, la pantalla del voyeur ha renovado progresivamente la línea del horizonte de los viajeros de otros tiempos [...] el mundo se muestra por intermedio de un monitor o, más exactamente, de una terminal. ¡Súbitamente, la interfaz del marco catódico reemplaza la línea de la superficie del suelo y el volumen del cielo, de todos los suelos y de cada uno de los cielos; del límite extremo a la proximidad extrema de las antípodas.* (Virilio, 1997:119-120)

Conclusión

Según lo apuntado, sabemos que es nuestra mirada la responsable de la artealización, es decir, es de nosotros de quien depende la conversión de un entorno en dominio artístico. El proceso se supedita, por consiguiente, no a una cualidad inmanente que el territorio posee en sí mismo, ni tampoco a una cualidad de origen trascendental o sobrenatural, sino a un fenómeno puramente social que es el que permite que podamos percibir un paisaje como tal. Para ello se requiere "distanciamiento y cultura, una especie de recultura" (Roger, 2013:32) que es lo que ayuda a que podamos entender el entorno no solo como una realidad estrictamente física, sino, ante todo, como una realidad conceptual que elaboramos.

También sabemos que el prefijo *-meta* significa *después* o *más allá,* indica con posterioridad. Desde una perspectiva epistemológica este prefijo es usado para referirse sobre algo en su propia categoría. Pues bien, en otro tiempo, cuando un paisajista o un fotógrafo estaba tomando del natural la imagen creía que captaba un paisaje, tomado el término en un sentido esencialista. Actualmente, a raíz del citado concepto de artealización, lo que se hace es lo contrario: saber que está jugando con un constructo cultural. En la propuesta que nos hace Fontcuberta, los paisajes se siguen haciendo pero ¿de qué manera? Se efectúan con la conciencia de que se está haciendo una trampa, un guiño. Nos situamos en una galería de espejos, en un juego constante donde sabemos que estamos haciendo la copia de una copia, la copia de una idea, la idea de una idea.

Orogénesis evidencia el juego del juego con un requiebro de simulacros. Sabemos que es una ficción pero aún así, estamos viendo un paisaje que ya no es un paisaje inocente. Esa pérdida de inocencia o esa crítica implicíta al concepto del paisaje es lo que hace que exista el metapaisaje. El proyecto supone una reflexión sobre el engaño del medio tecológico y sobre las trampas de realidad que genera. No cabe duda de que estas obras, tal y como el propio Fontcuberta señala en su página web, son la consecuencia de un engaño. En esta ocasión, el artista burla a un programa informático para forzarlo a transformaciones no previstas poniendo así de manifiesto que "la representación del mundo ya no depende de la experiencia sino de un imaginario precedente, de una experiencia previamente codificada que media entre nosotros y una realidad ya inalcanzable."

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

Fontcuberta Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía,* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

Marchán Fiz, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006

Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, 2013

Virilio, Paul, *El Cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.

Waelder Pau, "Más allá del paisaje", en el catálogo de la exposición *Metapaisajes*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2007.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Patricia Gómez y María Jesús González. La memoria en la pared

Patricia Gómez and María Jesús González. The memory on the wall

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de Valencia. Camino de Vera, s/n, Edificio 3M - 3N, 46022 Valencia, Espanha. E-mail: masanma6@pin.upv.es

Resumen: En el presente texto nos aproximamos al trabajo de Patricia Gómez y María Jesús González desde planteamientos fenomemológicos en relación a los lugares en los que llevan a cabo sus intervenciones. Asimismo, se hará alusión a los proyectos realizados en tres establecimientos penitenciarios abandonados, en una serie de casas ubicadas en barrios afectados por procesos de gentrificación y en una intervención realizada en centros de internamiento para imigrantes ilegales.
Palabras clave: Arte / memoria / lugar / pared.

Abstract: *In the present text we approach the work of Patricia Gómez and María Jesús González from the phenomenological approaches in relation to the places where they carry out their interventions. Also, we will refer to the projects carried out in three abandoned prisons, in a series of houses located in neighborhoods affected by gentrification processes and in an intervention carried out in detention centers for illegal immigrants.*
Keywords: *Art / memory / place / wall.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Patricia Gómez (Valencia, 1978) y María Jesús González (Valencia, 1978), licenciadas en Bellas Artes, forman un equipo que ha venido realizando proyectos artísticos desde 2002. Sus trabajos se caracterizan por la permanente alusión a lugares abandonados y destinados a la desaparición, especialmente espacios singulares y políticos como cárceles o edificios ubicados en barrios sometidos a procesos de gentrificación. Han recibido numerosos premios y becas y sus obras las podemos encontrar en los fondos de entidades públicas y privadas.

1. Más allá de lo visible

Frente a la idea restrictiva de obras que solo se entienden desde la visibilidad, los proyectos de estas dos artistas plantean la ampliación a otros registros perceptivos y relaciones multisensoriales. En todos los casos, los lugares intervenidos cobran un valor, en tanto que se transforman en fuente de una experiencia que sobrepasa el dominio visual. Para estas artistas, que literalmente arrancan la memoria de las paredes a través de laboriosos procesos técnicos basados en los procedimientos de estampación, el lugar se convierte en protagonista de una intervención que no está pensada para ver ni para ser vista, sino para vivirla y compartirla. En este sentido y parafraseando a Gastón Bachelard, los espacios vividos son "espacios amados" o, como también señala el autor, "espacios ensalzados" en cuya apreciación intervienen factores como la imaginación.

> *El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen.* (Bachelard, 2004:28)

Por otro lado, podemos decir que los proyectos que han venido realizando durante casi dos décadas, suponen un posicionamiento ante la homogeneidad de los espacios construidos. Asimismo, la existencia de una historia particularizada de cada uno de los lugares en los que intervienen, provoca la apertura de un resquicio de libertad. Vivir el espacio concreto supone, por ello, el reconocimiento expreso del mismo no ya como pieza de un decorado o como presencia redundante, sino como elemento primordial que no sólo se integra en la obra, sino que básicamente la determina desde un posicionamiento fenomenológico. Nada más comenzar la *Fenomenología de la percepción,* Merleau-Ponty expresa con claridad cuál es el sentido que para él adquiere esta fenomenología:

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, 2009, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com
Figura 2 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Depth of Surface*, 2011, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido.* (Merleau-Ponty, 2000:223)

En la misma dirección, para el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, la arquitectura tiene que ser, ante todo, experiencia. Y la misma, lejos de quedar circunscrita a un único sentido, ha de poseer un carácter totalmente plural e interdependiente.

> *Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las cualidades sensuales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura.* (Pallasmaa, 2006:9)

Siguiendo estas premisas, los proyectos planteados por Patricia y María Jesús inciden de forma directa en nuestra apreciación y construcción de los lugares, ya que reivindican la multisensorialización de los mismos. De esta forma, el espacio admite la posibilidad de ser escuchado, tocado, olido, saboreado. Nuestra relación con el mismo nos sitúa ante la necesidad de una implicación perceptiva que reclama nuestra participación global (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).

2. El lugar [im]productivo en la ciudad contemporánea

No cabe duda de que en nuestras ciudades, la proliferación de edificios abandonados y convertidos en ruinas está generando una práctica con la que se siente muy identificada la cultura urbana contemporánea. El acto del derrumbe —frente a lo que supone el hecho de la reconstrucción— se llena de múltiples significados de los que en muchas ocasiones no somos conscientes. En este escenario, las piezas elaboradas por nuestras artistas abandonan su estatus objetual —en el sentido más expandido del término— para convertirse en una reflexión dirigida a replantear la naturaleza intrínseca del espacio vivido donde son múltiples los sentidos que intervienen. Espacios que, por otro lado, están destinados a desaparecer ya que han dejado de tener utilidad en el contexto urbano contemporáneo. Se trata de espacios a los que el filósofo Solà-Morales califica como *terrain vague.*

> *Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Depth of Surface*, 2011, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com
Figura 4 · Patricia Gómez y María Jesús González, *La casa desplegada*, 2005, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *estructuras productivas [...] exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma*. (Solà-Morales, 2002:187-8)

Ante la imagen generalizada del espacio productivo —una imagen que responde a la productividad y al beneficio—, esta contrafigura de los edificios intervenidos por Patricia y María Jesús nos muestra la posibilidad de un territorio que ha quedado sin colonizar y que no responde al proceder espectacularizado. Un territorio que se muestra cargado de memoria y que, por ello mismo, se enfrenta al sentido amnésico propio de numerosas culturas contemporáneas. A juicio del citado Solà-Morales el *terrain vague* se relaciona, a su vez, con una mirada que recupera la "imaginación romántica" y que todavía sigue influyendo en nuestra manera de relacionarnos con la realidad.

En definitiva, podemos afirmar que los proyectos aquí recogidos y que veremos en el siguiente epígrafe, conllevan una reconsideración de lo improductivo como productivo. De este modo, lo arquitectónico cobra sentido como espacio de la memoria, es decir, como lugar de experiencias personales, poniendo de relieve una visión a través de la cual la pared va a actuar como libro. Paredes que hablan y que nos aproximan al caracter antropomórfico de las mismas. Este sentido, precisamente, será el que planteará Juan Antonio Ramírez, en uno de sus ensayos. En el mismo este autor analiza las estrechas y curiosas relaciones establecidas —desde tiempos del tratadista romano Vitruvio— entre el cuerpo y la arquitectura, ya sea mediante la antropomorfización de determinados elementos arquitectónicos como las columnas, o a través del uso de múltiples metonimias arquitectónicas o, incluso, por medio de fantasías constructivas de carácter orgánico y humanizador. (Ramirez, 2003)

3. Memoria e historia en la pared

Como ya hemos indicado, desde 2002 han sido numerosos los proyectos realizados por nuestras artistas. Aquí haremos alusión a las intervenciones realizadas en tres establecimientos penitenciarios abandonados, en una serie de casas ubicadas en barrios afectados por procesos de gentrificación y en una intervención en centros de acogida para imigrantes ilegales.

Proyecto para cárcel abandonada (2008-2009) fue desarrollado en la antigua cárcel Modelo de Valencia (España). Cuando Patricia y María Jesús deciden intervenirlo, el espacio se encontraba deshabitado desde 1993 y, en aquel momento, a la espera de remodelación. Actualmente acoge distintas dependencias administrativas del gobierno autonómico de la Comunidad Valenciana no quedando ninguna huella de su actividad anterior. El proyecto se estructuró en fases que dieron lugar a diferentes intervenciones: *Celdas*, *Galería IV*, *Pasillo de*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, 2008, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com
Figura 6 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, 2008, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 7 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Las 7 puertas*, 2011, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com
Figura 8 · Patricia Gómez y María Jesús González, *Depth of Surface*, 2011, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com
Figura 9 · Patricia Gómez y María Jesús González, *A la memoria del lugar*, 2007, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com

las Diosas, *Vis-à-Vis*, *Celda 163* y *Libros-celda*. Tal y como señalan las artistas, el proyecto supone la recuperación de huellas y testimonios dejados bajo las capas de pintura de las paredes por los presos que pasaron por la citada carcel a lo largo de casi un siglo, 'para lo que en algún caso se llevó a cabo el arranque de hasta 6 estratos de pared' y añaden que en lo más profundo de las celdas se encierra un sistema iconográfico que determina pautas, valores y conductas.

Para el proyecto desarrollado en la antigua prisión de Palma (España) bajo el título *Las 7 puertas* (2011) se recurre a un trabajo participativo donde siete internos de la antigua cárcel, acercándose al final de su tiempo de reclusión, dejan la huella de su testimonio grabando sus reflexiones y pensamientos sobre las puertas de hierro de 7 celdas (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8).

Depth of Surface (2011) tuvo lugar en la antigua prisión de Holmesburg (Philadelphia, USA). El edificio fue construido en 1896 siguiendo el modelo panóptico-radial diseñado por John Haviland. La prisión estuvo en uso durante casi un siglo, cerrando sus puertas definitivamente en 1995. En el marco del presente proyecto también se llevaron a cabo diferentes intervenciones: *Second Skin. Cell 560, Second Skin. Cell 805* y *Marks & Scars.*

Con el proyecto *La casa Desplegada* (2005-2007), nuestras artistas intervienen en diferentes inmuebles del siglo XIX ubicados en el centro histórico de la ciudad de Valencia (España) (Figura 8, Figura 9). En la misma dirección, con el proyecto *A la memoria del lugar,* Patricia y María Jesús recuperan la memoria de numerosas paredes de viviendas ubicadas en el histórico barrio de El Cabanyal afectadas por un plan de remodelación urbanística desde 1998.

Para finalizar, queremos hacer alusión al proyecto *À tous les clandestins* (2014) (Figura 10) que aborda el fenómeno contemporáneo de las migraciones. Para ello, se realizó un seguimiento de la ruta que va desde las costas occidentales africanas a Canarias. Según las artistas, el punto de partida del proyecto se encuentra en una serie de artículos periodísticos e informes de organizaciones humanitarias publicados entre 2004-2010 que hablan de la multitud de mensajes y dibujos dejados sobre los muros de algunos centros de internamiento como *El Matorral* en Fuerteventura y el de *Nouadhibou* en Mauritania. Mensajes y dibujos que hacen alusión a la experiencia del viaje, las motivaciones y anhelos de estos seres humanos.

El Centro de Internamiento para Extranjeros de Fuerteventura fue creado en 2003 y está situado en un antiguo cuartel de la Legión. Es la mayor instalación de este tipo en España y uno de los más grandes de la Unión Europea. Fue cerrado en 2012 aunque mantiene las infraestructuras y una dotación policial permanente. También en este caso nos encontramos con diferentes intervenciones: *El Matorral, Fuerteventura* (2014) y *Please, Don't Paint The Wall* (2014-2016).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 10 · Patricia Gómez y María Jesús González, *À tous les clandestins*, 2014, Fuente: www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com

Conclusión

Si bien nos hemos centrado en las connotaciones simbólicas y de recuperación de la memoria a través del elemento arquitectónico de las obras aquí expuestas, queremos concluir que el trabajo de estas dos artistas conlleva, a su vez, una importante vinculación social. Por otro lado, se trata de proyectos que requieren de una gran labor de coordinación, preparación y elaboración técnica donde no solo se hace uso de procedimientos tradicionales como la estampa, sino que todas la intervenciones están acompañadas de documentación fotográfica y videográfica.

En cualquier caso, se trata de un trabajo al que podríamos calificar de arqueológico donde se recupera la memoria de los lugares y se lleva a cabo un cuidadoso archivo. Un archivo en el que se recupera el sentido antropológico de los lugares. Para el antropólogo Marc Augé "el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa." (Augé, 2004:51-58). Esa referencia a la posibilidad de observación que presenta el lugar hace que el mismo sea tal en función de su inteligibilidad, es decir, en función de su capacidad para dotar de sentido y de significados. Por tanto, en los escenarios urbanos contemporáneos en los que el beneficio económico parece ser el único objetivo en relación a los espacios construidos, las obras llevadas a cabo por Patricia y María Jesús suponen una necesaria contraimagen.

Referencias

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.).

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000 (5ª ed.).

Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Ramírez, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.

Solà-Morales, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O princípio da arte de Marinês Busetti

The principle of Marinês Busetti's art

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: oluapgomes@gmail.com

Resumo: Marinês Busetti (Farroupilha, RS, 1958), integra a longa tradição da gravura abstrata no Rio Grande do Sul. Sua obra, de matriz óptica, priorizar o *ver* em detrimento do *olhar*. São xilogravuras construídas a partir de módulos simples que chegam, após muito trabalhos, às composições complexas. Recorrendo à colagem, e mesmo à pintura, sua obra mantêm o princípio fundador na gravação, alimentada pelos princípios construtivos e mantendo uma inequívoca fidelidade ao meio.

Palavras chave: Marinês Busetti / xilogravura / gravura / arte no Rio Grande do Sul.

Abstract: *Marinês Busetti (Farroupilha, RS, 1958), integrates the long tradition of abstract engraving in Rio Grande do Sul. His work, of an optical matrix, prioritizes seeing at the expense of looking. His woodcuts are constructed from simple modules that, after much work, reach complex compositions. Using collage, and even painting, his works maintains the founding principle in engraving, nurtured by constructive principles and maintaining an unequivocal fidelity to the medium.*

Keywords: *Marinês Busetti / wookcut / engraving / art in Rio Grande do Sul.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A obra de Marinês Busetti (Farroupilha, RS, 1958) está inscrita na longa tradição de qualidade da gravura no Rio Grande do Sul, iniciada nos anos 1940. Participando do que intitulo de corrente abstracionista ou "Abstrações" (GOMES, 2018), é uma produção que surge nos anos 1960, de matriz abstracionista geométrica, de pouca tradição entre nós, com obras fundadas no apreço pela geometria (Concretismo) e na percepção visual (*Gestalt*).

Marinês Busetti iniciou sua trajetória nos anos 1980, após graduar-se em Educação Artística na Universidade FEEVALE (RS). Sua atividade dividiu-se, desde então, entre o ensino informal de arte e a produção artística. Sua primeira mostra individual ocorreu em 1987 e passa, a partir de então a participar de salões de arte, mostras coletivas em espaços institucionais e galerias em Porto Alegre (RS), em São Paulo (SP), Rio de janeiro (RJ) e no exterior. Dentre essas apresentações destacam-se a "Gráfica Gaúcha", em 2008 (Centro Cultural CEEE, Porto Alegre, RS), o "Consórcio de Gravuras", edição 2010 (Museu do Trabalho de Porto Alegre), a "SP Estampa", em 2014 (Galeria Gravura Brasileira, SP), a "I Bienal Latino Americana de Gravura e Arte Impressa Rio-Córdoba" (Rio de Janeiro/Córdoba), a "3ª Global Print 2017" (Portugal), a "9ª Bienal Internacional de Gravura do Douro", em 2018 (Douro, Portugal), em 2019, a mostra "Sincronias Invisíveis" (Fondation Taylor, Paris; Pinacoteca FEEVALE, Novo Hamburgo; Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre). Em novembro de 2019 a artista realizou uma residência artística no PRALAC – Programa de Residências Artísticas, no Laboratório de Actividades Criativas - LAC (Lagos, Portugal).

A gravura no Rio Grande do Sul tem, a par da marca distintiva da qualidade, algumas características formais destacadas. A primeira delas é a da impositiva permanência do que denominamos de corrente realista, ou seja, a produção figurativa, resultado da escola fundada nos anos 1940 pelos gravados do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura. Nesta predominam a crítica social e, na contemporaneidade, as questões de gênero, as manifestações de afetos e relações e as imbricadas relações entre literatura e imagem. Neste universo os nomes de referências são os clássicos Danúbio Gonçalves (1925-2019), Zoravia Bettiol (1935), Paulo Peres (1935-2013), Henrique Léo Fuhro (1938-2006) e Armando Almeida (1939-2013), com a participação contemporânea de artistas como Anico Herskovits (1948), Cava (Wilson Cavalcanti) (1950), Maristela Salvatori (1960), Fábio Zimbres (1960), Nara Amélia (1982), Rafael Pagatini (1985) e Gustavo Freitas (1988). Uma segunda corrente é aquela que denomino de corrente conceitualista, que privilegia as elaborações intelectuais e a absorção dos discursos contemporâneos, principalmente a partir dos anos 1960 e 1970,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

como a Semiótica, a Lingüística, a Comunicação, a Publicidade etc. Fundadores neste grupo foram Carlos Scliar (1920-2001), Regina Silveira (1939), Romanita Disconzi (1940), com desenvolvimento na obra de Diana Domingues (1947), Liana Timm (1947) e OTA - Otacílio Camilo (1959-1989), chegando à contemporaneidade na obra de Carlos Asp (1949), Mário Röhnelt (1950-2019), Miriam Tolpolar (1960), Hélio Fervenza (1963) e Jander Rama (1978). A terceira via desse processo é o que intitulo de corrente abstracionista, surgida nos anos 1960 e que teve sua plena floração nas décadas seguintes. São obras fundadas no apreço pela geometria (Concretismo), a percepção visual (*Gestalt*), conforme já citado, mas também nas manifestações líricas da abstração. Desse grupo fazem parte o trabalho fundador de Iberê Camargo (1914-1994), Vera Chaves Barcellos (1938), Eduardo Cruz (1943) e José Carlos Moura (1944). Na contemporaneidade destacam-se Maria Lúcia Cattani (1958–2015), Cris Rocha (1967), Helena Kanaan (1961) e Marinês Busetti.

Foram poucos os artistas locais que se dedicaram as formas geométricas e perceptuais na criação de suas obras. Criado em 1971, o álbum *Visão multidirecional é* composto por serigrafias sobre papel de Rose Lutzenberger (1929), Rubens Costa Cabral (1928-1989) e Luiz Fernando Barth (1941-2017). Resultado da pesquisa intitulada "Expressão em Superfície e Movimento", desenvolvida no âmbito acadêmico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde os três artistas eram professores, ele propunha a "eleição de uma forma geométrica plana (hexágono) que através de cortes possibilitasse a criação de um espaço ambíguo e o remanejamento de suas partes com o objetivo de obter a criação de formas estéticas" (LUTZENBERGER, 1971). O arrojo das características formais e conceituais deste álbum de referência para a arte no Rio Grande do Sul, e de grande importância para a obra posterior de Rose Lutzenberger, conforme relatamos em "Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger" (GOMES, 2018:168-76), não alcançou, entretanto, maior repercussão no meio artístico local, razão pela qual não podermos afirmar que a obra de Marinês seja tributária desse trabalho e de seus autores. Talvez nisso esteja o maior estranhamento da obra em questão: qual a origem desse apreço pelas imagens geométricas? Trata-se, portanto, de uma experiência solitária e de exceção, o que lhe dá um lugar de destaque dentre os valiosos gravadores contemporâneos. Então, de onde vem sua obra? Podemos aventar algumas possibilidades: da abstração geométrica brasileira, mormente da corrente construtivista, desenvolvida a partir do final dos anos 1940 com seu apogeu nos anos 1960. Neste universo são referências os artistas Franz Weissmann (1911-2005), Lothar Charoux (1912-1987), Amilcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

(1920-1988), Geraldo de Barros (1923-1998) Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Lygia Pape (1927-2004), entre outros. Da tradição internacional do geometrismo a principal referência é a *Op Art*, de amplíssima difusão pública no Brasil, principalmente nos anos 1960, com destaques para a obra popularíssima de Victor Vassarely (1906-1997) e, menos conhecida, a de Jesus Rafael Soto (1923-2005). Outro nome que não pode faltar nesse rol de possibilidades, mesmo que tematicamente não tenha afinidade com o trabalho da nossa artista, é o do artista gráfico holandês M.C. Escher (1898-1972), gravador cuja obra inundou o imaginário de toda uma geração nacional, principalmente nos anos 1970 através de ampla difusão na cultura popular.

A obra de Marinês Busetti articula-se dentro de um universo de possibilidades visuais por meio dos recursos gráficos dos quais ela lança mão. É um trabalho fundado no *ver*, em detrimento do *olhar*. Trata-se aqui de um ver inquisitivo, voluntário, dirigido, preciso, certeiro, ao contrário do olhar, que é superficial, mero registro de existência das formas. Explicitando melhor essa colocação podemos dizer que ver "es mucho más que mirar. La visión es algo más que um simple registro mecánico, no es pasiva. El ver implica observar captando las diferencias visibles, salir al encontro de los objetos, explorarlos activamente y saber apropriarse de as características fundamentales que hacen el objeto" (CRESPI & FERRARIO, 1971:104). Se o olhar é automático e involuntário, o ver é programático e demanda envolvimento.

A técnica utilizada pela artista é, prioritariamente, a xilogravura. Um meio de recursos aparentemente limitados mas, que em mãos hábeis, alcança alturas insuspeitadas. Sobre essa elementaridade da xilogravura, Anico Herskovits (1986:12) explica que ela "é o corte de uma imagem sobre madeira e o resultado de sua estampagem sobre papel ou outro material". Trata-se de uma definição precisa e direta e, isso dito, podemos ir adiante e tratar das xilogravuras de Marinês. São imagens limpas, sem deixar visível de modo ostensivo a marca da matriz. Do ponto de vista da construção das imagens, a artista trabalha prioritariamente por módulos, da mesma forma que suas contemporâneas Maria Lucia Cattani, na gravura em metal, e Liana Timm, nas imagens digitais. Os seus módulos são como protoformas, que podem ser associadas a outras idênticas (pois são oriundas da mesma matriz), em montagens que chegam ao limite do improvável em se tratando de gravuras. O jogo de composições praticado torna possível o dinamismo e a sugestão de movimento óptico que ela alcança.

Esse apreço pelo módulo fundador, que se desdobra no gosto pelas grandes formas, eleva a unidade como parte intrínseca da totalidade. Não por acaso, os títulos de seus trabalhos indicam esse fascínio pela repetição articulada, em

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

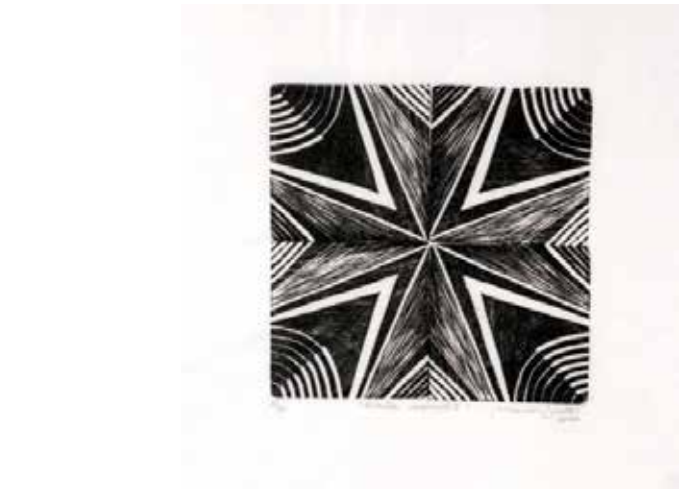




Figura 1 · Marinês Busetti. Estrela – variação 1, 2006. Xilogravura sobre papel wenzou, 0,26 mx 026 m. Coleção da artista. Fonte: https://www.marinesbusetti.com/
Figura 2 · Marinês Busetti. Fractal, Variação 1, 2009. Desenho sobre xilogravura impressa sobre papel camurça preto, 2,40m X 0,80m.Coleção da artista. Fonte: https://www.marinesbusetti.com/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

referências aos princípios do *origami* (como o cisne), do fractal ou do caleidoscópio, modelos modulares que se configuram como ponto de partida para experimentos de intensa vibração visual. Naturalmente isso nos leva a pensar nos tradicionais azulejos, sequências compostas por unidades idênticas. No entanto, Marinês parte da unidade autônoma, que não tem em si a característica modular do azulejo, pois não depende da peça ao seu lado para compor padrões. A artista cria suas imagens por composição, isto é, partindo de uma unidade que, associada à outra, igual ou assemelhada, constitui um novo elemento, conforme podemos ver em obras de grande formato, como *Fractal, Variação I*, composta a partir da união de 12 cópias da matriz fractal.

Perguntamo-nos: "ainda é gravura o que vemos?". Se o princípio da gravura é a multiplicidade, inicialmente com vistas à difusão e reprodução de imagens, ela tem, entretanto, qualidades distintivas. Ao falarmos sobre gravuras, é impositivo que consideremos que ela esta fundada na matriz, o que lhe dá a uma característica irredutível frente às outras técnicas. Se formos partir do princípio canônico, acima exposto, a produção de Marinês Busetti não pode ser considerada gravura. Entretanto, se tomarmos o princípio da reprodutibilidade, ou seja, "todos os procedimentos manuais, mecânicos e eletrônicos de multiplicação ou cópia de um modelo como, também, a obra produzida por meio de reprodução" (JANSEN, 2018:18), então sim, temos a matriz gravada e, consequentemente, a gravura. Para além da reprodutibilidade, e da conseqüente perda da aura de obra única, como escreveu Emmanuel Pernoud (1992:9), a gravura é

> *um procedimento de reprodução contra a reprodução banalizada, pois ao contrário das obras únicas (desenhos, pinturas) ela assume sua própria reprodução, um modo de reprodução sem equivalente, eminentemente superior em qualidade, pois não é tocada pela marca da uniformização foto mecânica e permanecendo uma impressão de humanismo*

A artista usa a matriz como ponto de partida para chegar às composições complexas e articuladas. Para melhor compreendermos, é necessário acatar o princípio da persistência, seu modo de manter-se fiel a um modo de operar e a um modelo de construir, trabalhando com o mínimo (uma matriz, uma cor, uma orientação formal) para alcançar a potência máxima da forma. Dessa forma, sendo adepta de uma técnica — a xilogravura —, sem ceder à tentação de variar, perguntamo-nos: "por que não ceder à facilidade proporcionada pelos recursos digitais?" Pois, sujar as mãos, sacrificar o conforto muscular e persistir no modo primevo é distintivo de sua obra.

Estamos frente a um caso complexo, uma artista coerente e, ao mesmo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Marinês Busetti. Estrela Cor - 5, 2014. Colagem sobre xilogravura, 0,55m X 0,55m. Coleção da artista. Fonte: https://www.marinesbusetti.com/

tempo, contraditória. Suas grandes composições (chamo-as assim por falta de melhor denominação) são gravuras, mesmo que sejam gravuras só na unidade, pois, nos desdobramentos, a artista recorre à colagem, ao desenho e mesmo à pintura. É a gravura expandida ou como ponto de partida (e não de chegada). Uma criadora que parte do domínio da técnica e investe em recursos de individualização particulares, tais como a ênfase na cópia única, a pintura e o desenho, os acréscimos de elementos díspares, a colagem de materiais, a eliminação parcial dos aparatos de exposição (*passe-partout* e molduras), a impressão sobre suportes diversos (jornais e revistas), etc. Um universo ímpar fundado no domínio técnico do meio e na excelência da invenção. Não há uma ruptura com o conceito de gravura que nos deixe desconfortável em continuar chamando-as dessa forma, pois o princípio da arte de Marinês Busetti é a gravura, seja pelo pensamento fundador, pelos princípios construtivos, pela multiplicidade ou mesmo pela rigorosa fidelidade ao meio.

Referências

Crespi, Irene; Ferrario, Jorge (1971). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires.

Gomes, Paulo César Ribeiro (2018). *Aspectos da Produção Gráfica no Rio Grande do Sul/Aspekte Der Grafik-Produktion in Rio Grande do Sul. In:* O Poder da Multiplicação – Arte reprodutível na América do Sul e na Alemanha: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo xerox, até o 3D. São Paulo/Berlim: Estação Liberdade &Kerbe. ISBN: 978-85-7448-298-9. Disponível também em: https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/esy/21185845.html. Acesso em: 14/09/2019.

Gomes, Paulo César Ribeiro (2018). *Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger. In: Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. (24), outubro-dezembro, 2018. ISSN 1647-6158 e ISSN 1647-7316.*

Herskovits, Anico. *Xilogravura Arte e Técnica*. Porto Alegre: Tchê!Editora Limitada. ISBN-13: 978-8599354063

Jansen, Gregor (2018). *O poder aurático da recíproca multiplicação na América do Sul e na Europa. Arte reprodutível: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo Xerox, até a realidade virtual.* In: O Poder da Multiplicação – Arte reprodutível na América do Sul e na Alemanha: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo xerox, até o 3D. São Paulo/Berlim:Estação Liberdade &Kerbe, *ISBN*: 978-85-7448-298-9

Lutzenberger, Rosa Maria Kroeff (1971). *Relatório para o 1° Semestre de 1971*. Instituto de Artes — Departamento de Artes Visuais. AHIA — Arquivo Histórico do Instituto de Artes.

Pernoud, Emmanuel (1992). *L'estampe au XXe siècle: Synthèse et expérimentation*. In De Bonnard à Baselitz: dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes 1978-1988. Paris: Bibliothèque nationale. ISBN 13: 9782717718546

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Produção de identidade e sistemas de representação a partir de *The Column*, de Adrian Paci

Identity making process and representation systems from Adrian Paci's The Column

PEDRO DAVID MASSENA CARREIRO*

Artigo submetido a 12 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, doutorando e investigador, professor e artista.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: massena.pedro@gmail.com

Resumo: As narrativas geopolíticas do lugar, em que o território se estrutura como uma soma de acontecimentos, a questão do deslocamento forçado, bem como as relações com o processo de construção de identidade e memória colectiva ocupam o núcleo da atual definição de arte contemporânea. Este artigo visa refletir sobre a construção do sujeito em trânsito e o nexo relacional entre conflitos sócio-económicos e sistemas de representação que estruturam gestos artísticos de compromisso político.

Palavras chave: deslocamento / forja / facto / aceleracionismo / irrepresentável.

Abstract: *Geopolitical narratives, where territories are structured as an addition of happenings, the question of forced displacement, as well as its relation with the identity making process and collective memory define the present meaning of contemporary art. This article aims to reflect about the construction of the moving subject and its relation with socio-economical conflicts and representation systems that structure politically engaged artistic gestures.*

Keywords: *displacement / forge / fact / accelerationism / irrepresentable.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Num artigo publicado em 2016 na revista *e-flux*, o filósofo Boris Groys lança uma questão sobre a possibilidade da arte, enquanto *medium*, produzir verdade. Não pretendendo responder directamente a esta questão, o presente artigo visa aferir o grau de influência que o trabalho do artista albanês Adrian Paci representa no domínio económico e político global, a partir de duas premissas, a produção de identidade e os sistemas de representação e visibilidade em zonas de conflito. A questão da verdade contida na obra artística surge a partir do terreno de indefinição que o autor constrói, assente numa tensão entre o metafórico e o real, e cujo teor ideológico não é determinável, posição que julgamos ser assumida e consciente por parte do artista. Não nos propomos considerar o potencial gerador de verdade contido no gesto artístico aqui em análise mas sim quais as ramificações resultantes da tensão proposta neste gesto no âmbito político e artístico.

Okwui Enwezor, crítico e curador que teorizou sobre a figura da verdade na arte contemporânea, endereça a questão por via da globalização e capitalismo na estética e no domínio da arte de compromisso político:

> *Nos últimos anos uma nova figura do discurso que procura analisar o impacto do capitalismo global e tecnologia media na cultura contemporânea, definiu que as condições da globalização produzem novos mapas, orientações, economias culturais, redes institucionais, identidades e formações sociais, a uma escala que não delimita apenas a distância entre dois pontos, ocidente e não-ocidente, países desenvolvidos e subdesenvolvidos, mas também pela profundidade da sua influência, incorpora uma nova visão da totalidade global e conceito de modernidade que dissolve o antigo paradigma de nação-estado e o substitui pela lógica difusa do capitalismo espectacular.*

1. Adrian Paci e *The Column*

Adrian Paci nasceu em Shkoder, Albânia, em 1969. Estudou na *Akademia e Artreve* em Tirana desde 1987 a 1991. Depois de leccionar história da arte e estética no seu país entre 1995 e 1997 viu-se forçado a deixar a sua cidade natal rumo a Milão. A Albânia atravessava uma guerra civil, depois de décadas sob um rígido regime comunista e Paci refugia-se em Itália com a sua família. Este historial de deslocamento forçado tem um impacto significativo na produção do artista, que aborda questões como a mobilidade, memória, transitoriedade, a dissolução geográfica ou a produção de identidade neste contexto, temas que consideraremos também no presente artigo. Durante a transição entre a Albânia e Itália o artista afasta-se temporariamente da pintura e escultura e inicia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

uma exploração projectual assente no vídeo. O seu primeiro projecto questiona o impacto da emigração forçada, bem como a experiência da separação e adaptação a um novo lugar, para ele e restante família, que também protagonizaria a sua peça *Albanian Stories*.

Partindo da sua experiência pessoal, o trabalho de Paci é marcado por momentos de profunda mudança, transições entre países e tipologias de sociedade, e também pelos inesperados eventos que surgem a partir desta transitoriedade. O artista estudara pintura na Universidade de Tirana e este tipo de formação ocupará um lugar central na sua viragem cinematográfica, em que as composições meticulosa e geometricamente construídas são enriquecidas pelo domínio da luz e do claro-escuro. O retrato é outra dimensão explorada pelo artista, com planos fechados sobre as personagens que figuram as suas peças e que sugerem outra das explorações mais significativas: a tensão suspensa entre a imagem em movimento e a fixa, assente no princípio do "movimento contínuo entre a realidade e o metafórico."

The Column surgiu a partir de uma história que o artista tomara conhecimento a partir de um amigo, um restaurador, que necessitava de uma nova escultura de mármore para um castelo que estava a restaurar. Alguém lhe dissera que poderia ser feita na China, por ter excelente mármore, bons artesãos, mão de obra barata e onde a execução seria rápida, visto poderem fazer o trabalho enquanto o mármore está ser transportado por via marítima, de barco. Adrian Paci ficara estupefacto e ainda que o tivesse estranhado, considerou-o simultaneamente fabuloso e doentio, algo mitológico e, ao mesmo tempo, assente na lógica capitalista do lucro, fundindo o tempo de produção com o de transporte e distribuição. Gera-se, nesta obra, a coexistência de várias camadas aparentemente antagónicas, uma dimensão conflituosa e fabulosa, real e ficcionada, à qual é sobreposta uma estrutura narrativa em que a crónica de factos reais funde-se com a lenda. Num certo sentido trata-se, para a coluna, de um regresso a casa.

O vídeo inicia com uma vista da pedreira de onde os blocos de mármore que darão origem à coluna são extraídos. Durante os primeiros minutos é-nos possível assistir ao moroso processo de extracção levado a cabo por trabalhadores que, a partir de relatos e informações recolhidas, sabemos serem de origem chinesa. Existe uma névoa, em alguns momentos da composição quase opaca, própria da atmosfera de uma pedreira que, perpassando estes planos iniciais e juntamente com os tons pastel e a construção lumínica do vídeo, conferem uma toada fabular ao início da peça. É dada uma significativa atenção ao mármore enquanto elemento, nas características que o definem como matéria e pela importância conferida ao processo de extracção, onde os trabalhadores assumem



Figura 1 · Imagem capturada a partir do vídeo *The Column*, vídeo, som, 25'40, 2013. Fonte: própria.

um papel de relevo, dado a conhecer por inúmeros planos fechados, cuidadosamente construídos. A fase da extracção culmina numa curiosa e lenta relação de forças entre a maquinaria e o bloco de mármore extraído, sempre apresentado na sua essência material, dispondo os seus veios e inúmeras camadas de sedimentação, iniciando o seu trânsito marítimo, numa captura orquestrada do tempo, memória e identidade.

Importa ressalvar a constante presença da maquinaria que, quando não é dada a ver, persiste pela via sonora e assume uma presença pregnante quando o navio-fábrica, onde a coluna será esculpida, abandona o porto, agora no vazio e poluído horizonte citadino. Assim se inicia o percurso deste bloco, e é-nos apresentado num plano zenital fixo sobre o navio, numa referência compositiva ao ensaio-documentário de Allan Sekula e Noel Burch, *The Forgotten Space*. Em dois breves planos são-nos dadas a conhecer as condições em que os trabalhadores viajam e não sendo este o enfoque temático da peça é um assunto ao qual regressaremos no decorrer do presente artigo.

Assistimos, de seguida, ao desmantelamento do bloco de mármore, com vista ao início do trabalho de pormenor e construção da coluna de estilo coríntio. Esta, será primeiramente dividida em três módulos diferentes, dos quais se ocupam os artesãos que elencam a narrativa. O filme é pontuado por vistas aéreas do vasto oceano, onde figura o navio e no seu interior uma grande pedra a caminho do ocidente. Na fase final, e uma vez terminada a coluna, gera-se uma

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mudança no que respeita à qualidade lumínica da peça, e a composição passa a ser estruturada pontualmente por feixes de luz que o navio deixa entrever. Regressamos, num plano fechado, aos veios – e à memória da sua origem - que formam o bloco, agora visíveis à transparência do pó de mármore, uma e tantas vezes nivelado e afagado por artesãos calmos, que vão esboçando sorrisos de quem há muito fez esta coluna, num contrato tácito, estético e silenciado com o ocidente.

2. Representação, visibilidade e produção de identidade

A coluna, resultado do trabalho de artesãos chineses contratados para o efeito, nunca chega a ser erigida e é apresentada na sua disposição horizontal – aquela que mantém durante toda a travessia marítima - pela primeira vez no Jeu de Paume em Paris, no ano de 2013. Paralelamente é também exposta, na mesma instituição, a instalação-vídeo *The Column*, que abre um terreno de indefinição temática - e talvez ideológica – que o próprio autor pretende estruturar como vago e irresoluto. Trata-se da cumplicidade com o mercado artístico neoliberal que o vídeo e respectiva narrativa revelam, traçando paralelismos com os navios-fábrica de produção massiva em Zonas Económicas Exclusivas (ZEE).

Existe, nesta peça, uma lente sobre a lógica económica do lucro, uma reflexão sobre a produção acelerada e, mais especificamente, as consequentes e complexas relações entre obra de arte e mercadoria, à luz do capitalismo espectacular e global. Trata-se da viagem de uma pedra, uma mercadoria encomendada e que, por meio de trabalho em trânsito, se transforma num artefacto cultural canónico no ocidente, onde é apresentada numa crítica ao falocentrismo estético europeu, em que o autor ao dispô-la horizontalmente convoca as complexas relações de poder económico e laboral contemporâneas, sob o véu de uma globalização totalizante que ameaça o apagamento das diferenças e particularidades, e onde o apetite voraz dos mercados pela mobilidade, fluxo, e expansão torna o aceleracionismo – e que neste caso mostra a simultaneidade entre execução, transporte e distribuição - um modelo a seguir para o capitalismo transnacional. Como objecto arquitectónico a coluna é também um símbolo do colonialismo ocidental, tanto em termos do projecto histórico europeu como em estratégias de expansão nacional e aqui é evocada a partir de relações económicas e políticas transnacionais.

O terreno indeterminado anteriormente referido alcança outra escala com um dos elementos formais mais presentes durante o vídeo, a água. O oceano e respectiva vastidão pontuam as fases de execução e finalização da coluna, marcando a cronologia da viagem. Num trânsito que não aparenta ter destino,

o sublime natural entra em confronto com a escala sublime do capitalismo, e nunca nos é possível reduzir nenhuma destas duas dimensões à sua singularidade, restando apenas uma incomensurável e silenciosa irresolução.

O processo criativo assente numa lógica industrial é também aqui questionado, uma vez que a peça simula o fenómeno de produção e manufactura em zonas *offshore*, numa alusão às condições existentes em ZEE. Estes são lugares assentes em áreas *cinzentas* e ambíguas da lei, por vezes à margem de códigos laborais ou ambientais, em que é priorizado o valor e a velocidade de produção em detrimento do bem-estar dos trabalhadores ou condições em que actuam. Esta dimensão remete-nos para um importante fenómeno, relacionado com a produção de identidade, uma vez que as regiões marítimas demarcadas como ZEE e destinadas ao tipo de produção levada a cabo por navios-fábrica que nelas operam, vivem também numa área de indeterminação ético-jurídica. Este terreno ambíguo e permeável, assente na lógica acelerada do lucro, convoca a tese do filósofo italiano Giorgio Agamben e o seu conceito de estado de excepção. Uma vez operando em zonas fora do âmbito legal de uma qualquer nação, torna-se relativamente fácil suspender a normal legal em benefício da produção acelerada.

Agamben sobre o estado de excepção:

> *A excepção soberana (enquanto zona de indistinção entre natureza e direito) é a pressuposição da referência jurídica na forma da sua suspensão. (...) Sobre o estatuto paradoxal do campo – de refugiados - como um espaço de excepção: o campo é um pedaço de território que se situa fora da ordem jurídica normal; ainda assim, não é simplesmente um espaço exterior. Segundo o significado etimológico do termo excepção (ex-capere), o que está a ser excluído no campo, é capturado no exterior e, por conseguinte, incluído pela sua própria exclusão.*

Conclusão

Operando à margem de códigos éticos e laborais, os navios-fábrica que actuam em ZEE, estruturam a sua lógica de produção numa dinâmica de execução e distribuição simultâneas e geram um espaço de excepção, cuja diferença em relação ao campo descrito por Agamben reside no factor tempo. O espaço e estado de excepção, no contexto da obra em análise, não se torna uma suspensão temporária da norma mas sim a matriz económica estabelecida que transcende a gestão das nações mas que por estas é possibilitada, permitindo que grandes corporações leis laborais específicas e demarcadas. Em tom de conclusão importa convocar a questão da obra de arte enquanto ficção a propósito da obra *The Column*, de Adrian Paci. Este projecto situa-se, no âmbito do discurso

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

estético, entre as dimensões de facto e ficção, uma vez que se recorre a dinâmicas de mercado existentes na actualidade, sobrepostas a uma estrutura narrativa ficcionada. O filósofo francês Jacques Rancière sobre este confronto:

> *Originalmente, fingere não significa 'fingir' mas sim 'forjar'. Ficção implica o uso dos meios da arte para construir um sistema de acções representadas, formas (re) ordenadas, e signos internamente coerentes.*

É nesta tensão entre facto e ficção, metáfora e realidade que vive o projecto de Paci, assente numa lógica dual de revelação e cumplicidade com o mercado da arte, talvez necessária na abordagem e gesto artístico político actual.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Groys, Boris (2016) "The truth of art", *e-flux Journal #71* [Consult. 2019-11-22] Disponível em URL: http://e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/

Enwezor, Okwui (2015) "Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art", *Australian and New Zealand Journal of Art,* 5:1, 11-42, DOI: 10.1080/14434318.2004.11432730

Enwezor, Okwui (2002) *Mega Exhibiotions and the Antinomies of a Transnational Global Form.* Munique: Wilhelm Fink Verlag. ISBN:3-7705-3741-6

Copeland, Mathieu (2013). "A spoken word exhibition" *Paris: Jeu de Paume.* [Consult. 2019-11-18] Disponível em URL: http://1995-2015.undo.net/it/mostra/154684#.

Sekula, Allan & Burch, Noel (2010) "The Forgotten Space" Doc.Eye Film em co-produção com WildArt Film

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis.* Duke University Press: Durham & London

Nudez, uma invariante: a pintura velada de Pedro Morais

Nudez: the veiled painting *by Pedro Morais*

RAQUEL AZEVEDO MOREIRA*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2019 e aprovado em 21 janeiro de 2020.

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Escola Superior de Educação. Avenida Capitão Gaspar de Castro, Apartado 513. 4901 - 908 Viana do Castelo, Portugal. E-mail: raquelazmoreira@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a instalação "Nudez – uma invariante" (2013-2018), concebida pelo artista português Pedro Morais (1944-2018) e integrada na exposição individual que teve lugar no Pavilhão Branco, em Lisboa, nos primeiros meses de 2018. Esta peça estabelece um diálogo entre a pintura e o espaço arquitetónico em que se apresenta, convergindo para uma ideia de desnudamento, questão central no pensamento e na prática do autor. "Nudez" convida o observador a focar a atenção no essencial, e a deixar que as coisas aconteçam, nos lugares solitários da imaginação.

Palavras chave: Nudez / Pedro Morais / Pintura.

Abstract: *This essay is an insight on the installation "Nudez – uma invariante" (2013-2018), conceived by the Portuguese artist Pedro Morais (1944-2018) and integrated into his solo exhibition at Pavilhão Branco in Lisbon, in the first months of 2018. This work establishes a dialogue between painting and the architectonic space in which it's presented, converging to an idea of denudation, a central question within the artist's work thought and practice. "Nudez" invites the observer to focus his attention on what is essential; to let things happen, in the solitary places of imagination.*

Keywords: *Nudez / Pedro Morais / Painting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1.

Conhecer o trabalho de Pedro Morais, num momento em que o seu ciclo estava já encerrado, impossibilitou qualquer experiência presencial de uma obra que foi sendo partilhada, ao longo de cinquenta anos, em tempos e lugares meticulosamente controlados. Uma aproximação, quer à peça que se apresenta como objeto da presente reflexão, *Nudez – uma invariante* (2013-2018), quer à prática e ao pensamento do artista, torna-se possível somente através de entrevistas e ensaios publicados por diferentes autores.

Os projetos de Pedro Morais são reveladores de um profundo interesse pela pintura, a arquitetura e a paisagem, a alquimia e o budismo Zen. Os seus lugares vazios ou solitários ocuparam o piso térreo do Pavilhão Branco, em Lisboa, entre 27 e janeiro e 1 de abril de 2018, no âmbito da exposição individual *Nudez – uma invariante*, retrospetiva comissariada por Óscar Faria. No primeiro piso, uma instalação homónima, desenvolvida ao longo de cinco anos, reúne um conjunto de elementos que ressurgem no percurso do seu autor, de encontro a um desejo de libertação, despojamento e silêncio.

Dedicada "ao Leonardo Da Vinci – L.H.O.O.Q.", *Nudez – uma invariante* homenageia simultaneamente a pintura de Da Vinci e a atitude provocatória de Duchamp (Ó. F. e P. Morais, 2018, p. 44). Seis telas-cápsula, suspensas, contrapõem nas paredes do espaço expositivo as cores primárias e secundárias, alimentadas por máquinas de fumo que provêm da célula-mãe, colocada ao centro, sobre o chão - preto e branco, yin e yang, divididos pela luz de néon. À espiritualidade da forma, da matéria, da cor e do fumo que sobre ela se instala acresce ainda a magia do som – Sutra do Coração, texto em japonês lido pelo mestre zen Hogen Yamahata que continuamente ecoa no espaço, intensificando a dimensão cerimonial da experiência.

Para além das características que motivaram a escolha de *Nudez* como objeto da presente reflexão, este projeto assume uma relevância acrescida por ter sido o último trabalho concluído e apresentado pelo artista.

Nudez, tal como todo o corpo de trabalho de Pedro Morais, pode ser comparado a um exercício de meditação; um fazer que requer atenção e desapego; que sobrevive na solidez e coerência que o definem, ramificando discretamente o seu curso por outras mãos.

2.

Pedro Morais estudou Pintura na Escola António Arroio, na Escola de Belas Artes de Lisboa e na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Desenvolveu a fase inicial do seu percurso artístico na capital francesa (1965-1977), tendo

sido bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1967-1968). Neste período parisiense realizou ações iconoclastas e libertatárias que refletem o "espírito da época: conceptual, minimal, "povero", textual, sempre contrário à pintura de cavalete e à escultura de pedestal". Esta "vontade de libertação" vai de encontro à "atitude neodadaísta, própria desses anos" (Faria, 2018a, p. 52), alimentada pelas vivências de Maio de 1968 e do Estado Novo português (Faria, 2018b, p. 21). Em 1968, Pedro afirma que os seus objetos "não são construídos para a eternidade de uma "futura história da arte", que "não querem ser bonitos, agradáveis, decorativos, isto é, "retinianos", como diria o Duchamp, mas sim prender mentalmente o observador" (Porfírio, 1968).

A esse ímpeto "de não deixar vestígios", "sobreveio o silêncio" (Faria, 2018a, pp. 49–53) em que habita a sua obra posterior, iniciada após o seu regresso a Lisboa em 1977, e à Escola António Arroio, onde lecionou até 2008. As propostas que Pedro Morais concebeu desde então, apresentam-se como "projetos-construções" (Matos, 2018, p. 3), desenvolvidos em três fases distintas (Faria, 2018b, p. 24): 1. rigorosos desenhos técnicos preparatórios, em plantas à escala 1/20; 2. maquetes cuidadas; 3. em alguns casos, a execução da obra.

Embora nem sempre materializados, estes projetos foram concebidos lentamente, através de um "processo próximo da projecção arquitetónica, com o recurso à geometria" (Duarte, 2008, p. 15). Corredores, muros ou "células" projetadas ou construídas em cartão, balsa, gesso, esferovite, cal, cimento, madeira, vidro, lâminas, máquinas, água, chama, terra, musgo, sementes, ouro, cinzas, poeira e caixas vazias, luz e som, dão corpo a instalações que fundem o natural e o construído, numa procura de "tornar habitáveis os lugares da imaginação" (Marquilhas, 2018).

Estas construções foram surgindo "como inscrições" (Fernandes, 2006), ocupando determinados espaços específicos e não outros, habitando-os silenciosamente, como se a eles estivessem desde sempre destinados. Um outro aspeto relevante, é a ideia de desvio ou inclinação (Ó. F. e P. Morais, 2018, p. 43) que Pedro introduz na orientação das peças, indicando que as mesmas não pertencem ao lugar onde são instaladas. Como nota Susana Duarte (2008, pp. 26–27), os lugares mantiveram-se intactos após cada intervenção.

Há um conjunto de elementos que se perpetuam, como o pó que acumulava no seu período parisiense e que reaparece mais tarde numa caixa de *Deserto II* (1983); ou o musgo numa pedra de *Deserto II* (Porfírio, 1983), que reaparece trinta e cinco anos mais tarde, em *Roda*, através do cuidado da sua esposa, que o foi regando, mantendo-o vivo. "Simples. Essa é a sua grande obra, simples como as pedras ou a água" (Porfírio, 2018).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Pedro define o seu trabalho como "pintura tridimensional": é "pintura, no sentido de ilusão, de criar uma ilusão (...) onde se possa ver" (Duarte & Morais, 2007); "ou tocar", como propõe a curadora Isabel Carlos (2009). A dada altura, o artista definiu os seus trabalhos como objetos "sensoriais", acrescentando posteriormente: "São coisas. (...) São em volume. É difícil defini-las. Não sei como chamar. Talvez peças" (Duarte & Morais, 2007).

Considera o curador Bruno Marchand que "estamos perante uma tipologia de experiência que institui um corte com a voragem do quotidiano e que estabelece os seus limites entre a concentração e a contemplação". "Mu" e "Ma", que na língua japonesa significam "nada" e "intervalo" (Fernandes, 2010, pp. 131–132), não são somente títulos de algumas das suas peças, mas uma ideia que Marchand considera transversal a todo o corpo de trabalho de Pedro Morais (Marchand, 2011, pp. 4–5).

No seu processo criativo destacam-se duas ideias essenciais: a recusa da convenção e da repetição de modelos instituídos, e uma atenção ao "Aqui-Agora", esse instante "de que fala o Hôgen e de que falam todos os mestres zen" (Duarte & Morais, 2007). Nesse processo de transferência que ocorre entre o artista e a matéria, sujeito e objeto passam a constituir um só elemento, tal como acontece na meditação.

3.

A centralidade da ideia de nudez no pensamento de Pedro Morais, essencial para o acontecer da sua arte, assume maior visibilidade ao nomear a peça que desenvolveu na fase final do seu percurso, entre 2013 e 2018, como também a exposição em que a mesma se apresentou, pondo a nu uma parte muito significativa do seu corpo de trabalho. Importa referir que, para além do que foi mostrado nesta retrospetiva, quase todo o trabalho que Pedro criou anteriormente terá desaparecido (Duarte, 2008, p. 26).

Se o processo criativo de Pedro Morais surge a partir de uma ideia de esvaziamento, de redução no sentido de uma nudez essencial, *Nudez – uma invariante* é o trabalho a partir do qual se pretende refletir, considerando-se que sintetiza o corpo da sua obra enquanto manifestação visível desses instantes em que a arte acontece, libertando-se da máquina mental do artista, dissipando-se, para regressar invariavelmente à sua etérea condição de ideia, latente.

A peça é apresentada pelo seu autor da seguinte forma: "Nos planos verticais, face a face, as 3 cores primárias e suas complementares, com véus aleatórios; no plano horizontal, a cor branca e a sua ausência o preto, atravessadas por luz. O todo com fundo sonoro constante o "Maka Hannya Haramita Shingyo"

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú: Maternidade*. Óleo sobre tela (branco e preto), néon e moldura com folha de ouro. *Nú Véu A (Amarelo), Nú Véu B (Azul), Nú Véu C (Vermelho)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais / EGEAC. p.31. Cedência Galerias Municipais / EGEAC.

ou Sutra do Coração" (P. Morais, 2018, p. 11), que vai sendo emanado a partir de *Nú: Maternidade*, tela retangular "pintada com uma pasta de óleo por diluir, para lhe dar textura e volume, que, no meio, tem um néon do mesmo comprimento" (Ó. F. e P. Morais, 2018, p. 48). *Nú: Maternidade* apresenta-se como origem, símbolo da união entre dois, feminino e masculino, corpo maternal que dá à luz (Figura 1).

A paleta habitualmente restrita de Pedro expande-se nesta instalação, através de uma forte presença da cor. Num dos lados da sala estão suspensas três telas com as cores primárias (amarelo, azul e vermelho) (Figura 2); do lado oposto, outras três, complementares (violeta, laranja e verde) (Figura 3); e, implicitamente, todas as possíveis combinações que a partir delas o olhar pode gerar. Cada um dos sete elementos que integram esta instalação se encontra limitado

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

pela respetiva moldura, adornada com folha de ouro, superfície refletora da luz, e símbolo barroco de veneração.

A presença do corpo, por vezes impedido de entrar nas células e cubículos criados por Pedro, ocorre também aqui, propondo uma observação distanciada, um olhar que se mantém exterior aos quadros-caixas, nos quais a ação acontece. Seis máquinas vão injetando jatos de fumo no interior das seis telas-cápsulas que compõem *Nudez*. Nesses momentos, cada uma das telas é invadida por uma repentina "ideia de véu/velatura" (Faria, 2018a, p. 37), que fugazmente se dissipa para dar novamente lugar à opacidade do quadrado. Uma possível quietude é ainda perturbada pela reflexão da luz e da sombra das árvores que do jardim se projetam no interior do espaço expositivo, por entre as linhas retas das caixilharias das janelas, concorrendo na superfície do quadro colorido – figuração e abstração, natureza e construção.

Segundo a curadora Sara Matos, a exposição *Nudez* dá continuidade a uma linguagem plástica que revela "a intangibilidade do espaço e a dimensão fenomenológica da arte"; a relação entre objetos, espaço e profundidade, essa "dimensão impalpável, mas imprescindível, na obra de Pedro Morais" (Matos, 2018, p. 3), que melhor podemos compreender à luz da *Fenomenologia da Perceção* (1945) de Maurice Merleau-Ponty. Como propõe Matos, o trabalho de Pedro Morais desconstrói a experiência visual, exigindo do observador "um processo de desnudamento – esvaziamento – interior", mas também "tempo e silêncio" para o desnudamento da imagem, e dessa "dimensão de perda" que é inerente ao ato de ver (Matos, 2018, p. 5).

Esta peça, tal como toda a obra de Pedro Morais, apresenta-se como um *haiku* (Duarte & Morais, 2007), simultaneamente como "enigma" e como exercício de meditação (Faria, 2018a, p. 47); um fazer que resulta da atenção e do desapego, contrariando o hábito que nos impele à ação, à cegueira do impensado.

O espaço que a obra de Pedro Morais parece deixar em branco, não através de um fechamento ensimesmado, mas antes através de uma abertura a múltiplas interpretações, vai de encontro ao pensamento do artista, acreditando "na abertura do nosso grau de visão" (Duarte & Morais, 2007). A maior ou menos amplitude dessa abertura dependerá, é certo, de quem procura ver além do visível ou do mais evidente.

José Luís Porfírio sintetiza a poética do trabalho de Pedro Morais, observando "que se situa intelectual e sensitivamente nessa fímbria de espaço que medeia entre o ser e o nada – uma fronteira ou um fio estendido sobre o vazio, atravessando o qual nem a arte nem a vida são as mesmas" (Porfírio, 1983). Esse fio sobre o vazio parece atravessar *Nudez - uma invariante*: propagando-se pelo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú Véu A (Amarelo), Nú Véu B (Azul), Nú Véu C (Vermelho)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC. pp.24-25. Cedência Galerias Municipais / EGEAC.
Figura 3 · *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú Véu F (Verde), Nú Véu E (Laranja), Nú Véu D (Violeta)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC. pp.24-25. Cedência Galerias Municipais / EGEAC.

espaço, alimenta o corpo da obra dessa matéria fugaz que é condição de toda a criação, de toda a existência.

Agradecimentos

Financiamento: Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

Referências

Carlos, I. (2009). Pintura a Três Dimensões. In *Mu - Lua em chão de terra batida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Duarte, S. (2008). *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (Dissertação de Mestrado em Filosofia Estética). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Duarte, S., & Morais, P. (2007). Entrevista a Pedro Morais [13.12.2007]. In *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (p. Anexo). Lisboa: Susana Duarte.

Faria, Ó. (2018a). KWATZ! Face a face com a obra de Pedro Morais. In *Nudez - uma invariante* (pp. 35–58). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.

Faria, Ó. (2018b). *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Fernandes, J. (2006). Encontro com o Pedro. In *Locus Solus | Dokusan*. Porto: Fundação de Serralves.

Fernandes, J. (2010). Ma: intervalo para uma pedra, no meio do caminho. In *Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - CAM.

Marchand, B. (2011). *MA – A Dança dos Pirilampos*. Retrieved from https://pre2018.culturgest.pt/2011/docs/pedromorais_chiado8.pdf

Marquilhas, M. B. (2018). Pedro Morais: a forma é o vazio, o vazio é a forma. Retrieved January 15, 2019, from https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/pedro-morais-forma-e-o-vazio-o-vazio-e-forma

Matos, S. (2018). Da Perda. In *Nudez - uma invariante* (pp. 3–5). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.

Morais, Ó. F. e P. (2018). Entrevista inédita a Pedro Morais [07.10.2017]. In *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (pp. 41–49). Porto: Óscar Faria.

Morais, P. (2018). No Title. In *Nudez - uma invariante* (pp. 7–11). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.

Porfírio, J. L. (1968, April 10). "Os meus objectos são o resultado de uma atitude mental." *A Capital / Literatura & Arte*, p. 4.

Porfírio, J. L. (1983, April 16). Um espaço de trans-formação. *Expresso - Actual*, pp. 34-R.

Porfírio, J. L. (2018, July 14). Pedro Morais (1944-2018). *Expresso*. Retrieved from https://expresso.pt/cultura/2018-07-14-Pedro-Morais–1944-2018-#gs.83wdqm

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Através e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles

Through and beyond vision: an insight on an installation by Cildo Meireles

RAQUEL AZEVEDO MOREIRA*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2019 e aprovado em 21 janeiro de 2020.

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Escola Superior de Educação. Avenida Capitão Gaspar de Castro, Apartado 513. 4901 - 908 Viana do Castelo, Portugal. E-mail: raquelazmoreira@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe um olhar sobre a instalação "Através" (1983-89), concebida por Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948). Trata-se de um percurso labiríntico que resulta da acumulação de estruturas e barreiras, remetendo para o vasto espectro de limitações que se impõem no quotidiano - no contexto urbano, doméstico e cultural; propondo um atravessamento do olhar e também do corpo, experienciando essas mesmas restrições para as ultrapassar.

Palavras chave: Através / Cildo Meireles / Instalação.

Abstract: *This essay is an insight on the installation "Through" (1983-89), conceived by Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948). This maze-like route results from the accumulation of structures and barriers suggesting the broad range of limitations imposed on daily life - in urban, domestic and cultural contexts; proposing a crossing through sight but also through the body, experiencing those restrictions in order to overcome them.*

Keywords: *Through / Cildo Meireles / Installation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A reflexão que se apresenta centra-se numa das construções imersivas do artista plástico Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), a peça *Através*, concebida entre 1983 e 1989, integralmente apresentada pela primeira vez na exposição *Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga*, Kanaal Art Foundation, em Kortrijk (1989). O autor tem vindo, desde então, a integrar exposições individuais e coletivas, em espaços como o Palácio de Cristal, em Madrid (2001), Tate Modern, em Londres (2008), ou Pirelli HangarBicocca, em Milão (2014), entre outros, encontrando-se atualmente em exposição permanente no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais.

Através é uma estrutura de grande escala, constituída por dezenas de barreiras, de diferentes tipos, materiais e dimensões, equitativamente distribuídas pela sua planta quadrangular. O chão encontra-se revestido por dezasseis toneladas de placas de vidro, que vão sendo quebradas à medida que o visitante caminha, ativando a componente sonora da peça.

Denunciando a fragilidade e instabilidade das estruturas sociais que representam, todos estes elementos são atravessáveis, à exceção da densa esfera de papel de celofane amassado que se apresenta como efetivo obstáculo, no centro deste percurso.

A maleabilidade do papel, cuja transparência deu lugar à opacidade pela acumulação de camadas sucessivas, surge como metáfora da dureza do vidro. Do mesmo modo, as barreiras sugerem a superação das restrições que se impõem perante a própria vida, numa experiência individual que tem por base a relação exploratória do corpo com o espaço em que se move.

Ilhas de sedução

O trabalho de Cildo Meireles desenvolve-se como uma investigação sobre o espaço em que a vida humana tem lugar (Moacir dos Anjos, 2008, pp. 170–171); uma investigação em que convivem distintos espaços – o espaço territorial (físico, geométrico, histórico, político, económico, social, topológico, antropológico), mental (psicológico), o espaço de caráter sagrado, ou o "espaço cego", escondido (Enguita, 2009:111-2).

As suas propostas aproximam-se de uma ideia de viagem; são histórias labirínticas que remetem para o universo do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986); percursos que requerem a participação do observador, e não a sua mera observação.

Rejeitando os rótulos frequentemente usados para definir o seu trabalho, como "político" e "conceptual", Cildo não se revê nestas categorizações, tão-pouco enquanto representação da "arte brasileira". Tal como outros artistas da

sua geração, projeta questões específicas da sociedade e cultura brasileiras num contexto internacional, em que se revelam universalmente relevantes (Brett. G. & Todolí, 2008:10).

A arte brasileira do pós-guerra, no contexto da qual o trabalho de Cildo Meireles emerge, em finais da década de 1960, caracteriza-se por uma "relação entre o sensorial e o cerebral, o corpo e a mente", combinando sensualidade e uma forte componente política (Brett. G. & Todolí, 2008:10), e estendendo o desejo de liberdade à rejeição de limites estéticos (Menezes, 2008:55).

A sua procura de "uma elegância formal" (Mosquera & Meireles, 1999:12) é reveladora da influência do Neo-Concretismo brasileiro protagonizado por Hélio Oiticica e Lygia Clark, movimento que atraiu Cildo pela "possibilidade de pensar sobre arte em termos que não estavam limitados ao visual" (Mosquera & Meireles, 1999:13). Esta relação entre a visualidade e a tatilidade é aprofundada nas reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cujo pensamento influenciou o Neo-concretismo.

Considera Cildo que, a par de qualquer intenção política, o trabalho artístico "tem que ao mesmo tempo se garantir em relação à história da arte" (Meireles, 2015, in Pinheiro, 2017:115-6), e que deve ser capaz de "uma sedução imediata", de comunicar e ser compreendido por qualquer pessoa, ainda que não disponha de mais informação (Enguita, 2009:108).

O "problema da materialidade" da arte é analisado na *Teoria do Não-Objeto*, "texto clássico do Neoconcretismo" (Enguita, 2009:105), escrito por Ferreira Gullar em 1959, que constitui para Cildo uma referência fundamental. Recorrendo à rematerialização do trabalho artístico como estratégia para problematizar a sua objetualidade (Fernandes, 2013:22), o seu trabalho revela um "fascínio pela própria materialidade" (Menezes, 2008, p. 54), recorrendo a materiais banais que espelham a ligação entre a arte e a vida quotidiana, mas que podem, ao mesmo tempo, ser interpretados como símbolos (Fernandes, 2013:19) e usados como metáforas, contribuindo para o caráter paradoxal do seu trabalho (Mosquera & Meireles, 1999, p. 21); um trabalho que se constrói sem qualquer tipo de hierarquização, e rejeitando a supremacia de um sentido sobre os restantes (Fernandes, 2013:17).

Através da combinação entre o pensamento abstrato e a experiência física direta, Cildo tem construído uma obra diversa (Brett. G. & Todolí, 2008:10), que se situa entre a poética (Enguita, 2009:113) e a investigação científica (Mosquera & Meireles, 1999, p. 23), revelando um interesse particular pela matemática, pela física e pela geometria – conhecimentos de que se serve para subverter a lógica da perceção sensorial, da perspetiva linear e da representação euclidiana

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

(Herkenhoff, 1999:71); para subverter a relação entre a realidade e os sistemas e unidades de medida, duração ou peso (Fernandes, 2014:19). Rejeitando as teorias clássicas, baseadas na objetividade e racionalidade, o seu trabalho questiona os limites da perceção, introduzindo o 'espectador/participante' numa zona de instabilidade e incerteza.

Propostas baseadas numa redução extrema, e de uma aparente simplicidade, que se assemelham a um *haiku* (Enguita, 2009:112), contrastam com situações de acumulação excessiva, transformando a fragilidade em força através da sua possibilidade de expansão, do seu poder de transformação (Brito, 2017) expansão que se manifesta em instalações imersivas, de grande escala, formando "Ilhas de Solidão" (Fernandes, 2014:27–28).

Estas novas 'ágoras' apresentam uma planta quadrangular, retangular, ou circular, e reivindicam a sua independência face ao espaço expositivo em que se apresentam, convidando o público a entrar e a circular no seu interior (Fernandes, 2014, pp. 14–16). A sua "arte de persuasão" é simultaneamente uma "arte de sedução" (Fernandes, 2013:13). Cildo considera que o breve instante em que o "objeto sequestra o espectador" é justamente "o que poderíamos utilizar para qualificar um objeto de arte" (Enguita, 2009:111).

A possibilidade de transpor limites e fronteiras é aquilo que propõem os *guettos* labirínticos (Herkenhoff, 1999, pp. 69–70) e entrópicos (Jakkuri, 2017:180) de Cildo Meireles, entre os quais se destaca *Através* (Figura 1), uma das suas maiores instalações.

Através (1983-1989)

À primeira vista, *Através* apresenta-se como uma grande construção tridimensional e monocromática, que não é pintura nem escultura (Brett, 1989), e que ao mesmo tempo atrai e repele (Marí, 2008, pp. 147-9). Trata-se de uma estrutura de 15x15m, com uma área de cerca de 225m, constituída por sessenta barreiras justapostas em posição vertical, suspensas ou apoiadas no chão (Figura 2).

Autonomizando-se, como um pano-de-roda, relativamente aos lugares que a têm acolhido, a peça tem vindo a adaptar-se a diferentes espaços arquitetónicos e diferentes tipos de iluminação, natural e artificial. A conceção do projeto contou com o contributo do artista belga Trudo Engels, autor do desenho em planta, que colaborou também na montagem (Berg, 2009:132).

As barreiras utilizadas em *Através* são iguais às que se encontram no espaço doméstico e urbano, desempenhando funções de proteção, organização, hierarquização e controlo. Algumas são instrumentos de proibição política ou de segregação, evocando situações de perigo e conflito. Todas elas remetem para

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Galeria Strina.
Figura 2 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Galeria Strina.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a infinidade de limitações que se impõem perante a própria vida (Menezes, 2008:55), espelhando a complexidade, a fragilidade e a instabilidade das estruturas sociais (Brett, 1989).

São materiais banais e imediatamente reconhecíveis, produzidos industrialmente para consumo massivo: redes de pesca, voile, vidro blindado, cercas de pasto, papel de arquitetura, estores venezianos, grades de prisão, treliças de madeira, cerca de ferro, redes mosquiteiras, barreiras policiais, redes para quadras de ténis, estacas de metal, arame farpado, correntes, rede de galinheiro, cordões para proteção de obras em museus, bola de celofane, cacos de vidro, um aquário e peixes.

Introduzindo um conjunto de restrições à visualidade e ao movimento do corpo, em contexto expositivo estas barreiras são aceites apesar de poderem ser facilmente demolidas. Permitem, ainda assim, que o olhar as atravesse, anulando a limitação que aparentemente impõem. O próprio título da peça remete para essa questão da Física, a capacidade que o olhar tem para atravessar o espaço, ainda que em intervalos, entre a luz, a transparência, e a opacidade.

O ponto de partida para a criação desta peça foi um gesto banal; tal como o próprio autor descreve, "*Através* (1983-1989) nasceu da percepção sonora e visual de um papel de celofane amassado na forma de uma bola, que eu acabara de lançar na cesta do lixo. Numa primeira tentativa de transpor esta percepção sonora para o campo da arte, usei cacos de vidro, que eram pisados por pessoas". Acrescenta Cildo que "a esses dados iniciais vieram se juntar observações sobre o entorno da antiga casa materna nos arredores de Brasília. Isto é, o modo como sucessivas interdições foram surgindo entre as casas, que originalmente se comunicavam livremente, misturando e estreitando os limites entre o fundo e a frente das casas, camadas de portas, grades, tapumes, tudo isso resultando em corredores estreitos, claustrofóbicos" (Morais, 2009:227).

No núcleo da instalação encontra-se esse misterioso elemento, resultante do primeiro instante de criação, que Cildo considera ser o seu "deflagrador poético" (Berg, 2009, p. 129): sob um foco de luz, uma esfera constituída por sucessivas camadas de papel celofane, com três metros de diâmetro, perdeu a sua transparência para se transformar num opaco "blind spot" que o olhar não consegue atravessar (Figura 3). A energia desta esfera, em potência, parece atrair os corpos como um 'buraco negro' (Brito, 2017:164) potencialmente explosivo, sugando-lhes a energia para possibilitar a sua expansão; ao mesmo tempo, parece gerar uma "força centrífuga" que impele a um afastamento (M. Anjos, 2006:47).

À semelhança de outras propostas, *Através* tem por base o recurso ao excesso, multiplicando e acumulando elementos que se revelam recorrentes no



Figura 3 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Brett, G. (Ed.). (2008). *Cildo Meireles*. London: Tate. p.143.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

corpo de trabalho de Cildo: a esfera, também utilizada em *Eureka/Blindhotland* (1970/75), *Glove Trotter* (1991), ou *Strictu* (1998/2000); o vidro e a estrutura metálica, já presentes em *Malhas da Liberdade* (1976-7).

Considera o curador João Fernandes que "a experiência sensorial e cognitiva do mundo através da mediação da obra de arte é para Cildo Meireles um instrumento de libertação e consciencialização do espectador" (Fernandes, 2013:13), perante o qual duas possibilidades se colocam: limitar-se a observar a peça a partir do seu exterior, ou percorrê-la, deixando que o atravessamento pelo olhar seja acompanhado pelo corpo.

Não entrando na peça, a experiência fica limitada a uma dimensão visual; o olhar projetado por entre uma série de estruturas que condicionam o movimento do corpo, reais e metafóricas. No interior da instalação, o visitante percorre um caminho difuso, sem começo nem fim (Brito, 2017) no qual se mantém em estado de alerta, experimentando uma sensação de perigo e desconforto que o leva a hesitar e a relativizar "a hegemonia da visão na exploração do espaço" (M. Anjos, 2006:47).

O espectador é convidado participar e a tomar decisões num jogo do qual desconhece tanto a finalidade como as regras, ao contrário do que acontece noutros trabalhos de Cildo, que se apresentam munidos de instruções (Fernandes, 2013:24).

Elementos habitualmente entendidos como restrições, são aqui utilizados como potenciais ferramentas para propor uma libertação, convocando uma ideia de viagem. A inquietação e tensão psicológica do sujeito na sua relação com este espaço, simultaneamente atrativo e hostil, aberto e contido, poderá revelar-se afinal um convite à descoberta, possibilidade de fuga, liberdade (Jakkuri, 2017:183) que se conquista através do contraste entre o que os olhos vêem e o que o corpo sente.

Neste labirinto sem regras, cabe ao visitante decidir o tipo de relação que estabelece com a peça, e o grau de envolvimento dessa experiência, libertando-se ou não das estruturas que condicionam, ou que desafiam, o seu pensamento e a sua ação.

Agradecimentos

Financiamento: Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

Referências

Anjos, Moacir dos. (2008). Where all places are. In *Cildo Meireles* (pp. 170–173). London: Tate.

Anjos, M. (2006). *Cildo Meireles: Babel*. Rio de Janeiro: Artviva.

Berg, L. (2009). Malhas da Liberdade (publicado originalmente na revista Arte 21, em 21 de janeiro de 1997. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 124–135).

Brett. G. & Todolí, V. (2008). Cildo Meireles: on the nature of things. In *Cildo Meireles* (pp. 10–17). London: Tate.

Brett, G. (1989). Cildo Meireles. In *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.

Brito, R. (2017). Unmodulated Frequency [1981]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 162–165). São Paulo: Ubu Editora.

Enguita, N. (2009). Lugares de divagação [Publicado originalmente no catálogo Cildo Meireles, editado pelo IVAM em 1995. Tradução: Letícia Féres]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 92–123). Rio de Janeiro: Azougue.

Fernandes, J. (2013). Em busca de tudo o que não foi perdido. In *Cildo Meireles* (pp. 10–29). Porto, São Paulo: Fundação de Serralves, Cosac Naify.

Fernandes, J. (2014). Islands of Solitude. The installations of Cildo Meireles. In V. Todolí (Ed.), *Cildo Meireles: Installations* (pp. 13–31). Milano, London: Mousse Publishing, Koenig Books.

Herkenhoff, P. (1999). A Labyrinyhine Ghetto: The Work of Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 36–78). London: Phaidon.

Jakkuri, M. (2017). Variations On Time [2003]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 180–183). São Paulo: Ubu Editora.

Marí, B. (2008). Through. In *Cildo Meireles* (pp. 147–149). London: Tate.

Menezes, L. (2008). Human murmur / cosmic studio. In *Cildo Meireles* (pp. 54–57). London: Tate.

Morais, F. (2009). Linguagem material [Entrevista realizada em abril de 2008 e publicada parcialmente na revista TateEtc, na edição de outono de 2008]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 212–233). Rio de Janeiro: Azougue.

Mosquera, G., & Meireles, C. (1999). Interview - Gerardo Mosquera in conversation with Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 6–35). London: Phaidon.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Fernando Lanhas: Da Pintura Geométrica Abstrata a Uma Arquitetura Neoplasticista

Fernando Lanhas: From Abstract Geometric Painting to a Neoplasticist Architecture

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*
& CATARINA ALVES COSTA**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP).Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto, Portugal, e Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

**Portugal, arquiteta.

AFILIAÇÃO: Investigador integrado no Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura(CEAU). Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: costaalvescatarina@gmail.com

Resumo: Este artigo explora cruzamentos entre a obra arquitetónica e a obra artística de Fernando Lanhas. A partir da análise do discurso formal de quatro das suas obras arquitetónicas mais características e considerando algumas inéditas notas do seu espólio pretende-se enunciar os fios condutores que ligam as opções fundamentais dos seus projetos ao conteúdo e atitude artística patentes na sua justamente reconhecida obra no campo das artes plásticas. Conclui-se que a arquitetura de Lanhas se afasta da arquitetura sua contemporânea portuguesa para comungar dos principais vetores do neoplasticismo.

Palavras chave: Fernando Lanhas / Abstração geométrica / Neoplasticismo / Arquitetura / Pintura.

Abstract: *This article explores intersections between the architectural and the artistic work of Fernando Lanhas. From the analysis of the formal discourse of four of his most characteristic architectural works and considering some unpublished notes of his estate, it is intended to enunciate the guiding threads that link the fundamental options of his architectural design to the content and artistic attitude shown in his rightly recognized art work. It is concluded that Lanhas architecture moves away from its contemporary portuguese architecture to join the main vectors of neoplasticism.*

Keywords: *Fernando Lanhas / Geometric abstration / Neoplasticism / Architecture / Painting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Fernando Lanhas (Porto, 1923-2012) foi um polímata que além de ser conhecido por ter sido "pioneiro da abstração em Portugal" e de ter exercido profissionalmente arquitetura, também se inquietava com questões das mais diversas áreas do conhecimento. Seus contributos incluem avanços no campo da ciência através do estudo da órbita da Terra em volta do Sol (1990), a exposição Idades das Trilobites (1994), a descoberta do Castro de S. Paio ou a criação de uma sala de astronomia no Liceu Garcia da Orta (1970), entre outras. Em 2005 aos 82 anos, a Universidade do Porto conferiu-lhe o título de doutor *Honoris Causa*.

Na pintura, Lanhas foi mais um introdutor do que um percursor no sentido em que adota em 1942, ainda enquanto estudante de arquitetura na EBAP que frequentou de 1941 a 1947, uma prática pictórica abstratizante e geometrizante que só a partir de 1947 se tornará radicalmente abstrata e que não mais abandonará. Impulsiona a abstração no país com a organização das Exposições Independentes (1943-1950) onde mostra o seu trabalho e de outros abstratos de então que abandonarão essa prática a favor de compromissos com a figuração. Estas exposições geraram bastante celeuma no meio artístico português de então dominado pelos surrealistas e neorrealistas (França, 1985: 415).

Também o seu contemporâneo N. Afonso (1920-2013) segue um percurso semelhante que se radicaliza geometricamente em 1955. Neles é determinante, como estudantes de arquitetura e futuros arquitetos, gozarem de uma liberdade que os colegas de Belas Artes não se permitiriam porque imersos numa academia de pendor ainda naturalista. Durante a sua vida, Lanhas aprofunda sem grandes alterações os determinantes plásticos das suas composições abstratas que estabelece aos 24 anos (1947), numa grande "fidelidade ao seu programa original" (França, 1985: 416) (Figura 1).

Em arquitetura, Lanhas explorou os programas da habitação e mais tarde os equipamentos museológicos mas não se fez destacar como arquitetos portuenses da sua geração. De facto, até hoje, pouco se estudou ou divulgou sobre Lanhas-arquiteto. Hoje a situação tende a reverter-se, pois a incitação do autor tem-se alargado a diversas iniciativas.

Considerando a sua obra artística amplamente reconhecida e o emergente interesse na sua arquitetura, este artigo explora cruzamentos entre ambas com base no acervo documental da Fundação Marques da Silva e as obras em depósito no Museu de Serralves.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Fernando Lanhas, O37-66, 1966.
Óleo. Fonte: https://www.serralves.pt/pt/a-colecao/obras-por-decada/?d=60
Figura 2 · Fernando Lanhas, O50-86-88, 1986-1988.
Óleo. Fonte: Guedes, F., Almeida, B. P. & Pinharanda, J. (-). *Lanhas*. Porto: Edições Quadrado Azul. ISBN: 972-8243-00-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Da arquitetura à pintura

Em 1942 Lanhas foi aluno de C. Ramos (1897-1969) que começou a lecionar na EBAP a partir de 1940 rompendo com as referências historicistas e introduzindo ideias modernas vindas de W. Gropius (1883-1969) (Costa, 2018) e da construção no Porto de um edifício moderno e polémico do arquiteto V. de Lima (1913-1991) (Gonçalves, 2010: 67-69). Portanto, o ambiente do curso de arquitetura terá sido mais aberto a influências exteriores ao país do que o da pintura explicando porque Lanhas terá tido maior facilidade em procurar e aderir a ideias e práticas exteriores, entendendo-as melhor do que os seus pares artistas, que terá resultado na sua experimentação abstratizante.

Em 1947 Lanhas termina o curso e vai passar uns dias a Paris visitando o seu primo, o pintor J. Resende (1917-2011), segundo cartas entre eles, tal ocorreu em Setembro. Por pouco perde a possibilidade de visitar o Salon des Réalités Nouvelles que decorreu de 21 de Julho a 18 de Agosto no Museu de Arte Moderna e mostrava arte abstrata geométrica e construtivista, mas terá visto aquele que foi o primeiro Cahier dessa grande mostra, trocado impressões com o primo e visitado galerias de arte abstrata já que Paris exibia em galerias como Denise Rene, Colette Allendy e Arnaut arte não figurativa.

Certo é que à volta Lanhas radicaliza a abstração na sua pintura e corresponde-se em 1949 com H. Bérard da direção do Réalités Nouvelles que pretendia fazer uma exposição de arte abstrata internacional em Lisboa, nunca realizada. Dadas as dificuldades do país de então ser capaz de assimilar o abstracionismo, Lanhas, diversificou os seus interesses, dedicou-se à arquitetura e mantendo sempre períodos de produção plástica, isolou-se do meio artístico português mantendo a sua obra artística "numa espécie de circuito fechado, sem contactos nem, por temperamento, desejos de os ter." (França, 1985: 416).

A obra artística de Lanhas caracteriza-se por "uma extrema, tensão, no ponto último de uma vibração de formas em relação ao espaço" em obras despojadas de "qualquer valor sensual na sua nudez essencial" (França, 1985: 415). Para além da imutabilidade que aí podemos encontrar, há nos signos inscritos num fundo bidimensional como que um movimento em suspensão que caracteriza toda a obra de Lanhas (Figura 2). São figuras geométricas rigorosas e elementares que "nunca se completam, nunca se realizam" (Pelayo, 2012: 36).

2. Da pintura à arquitetura

Lanhas foi um arquiteto prolífico contando com cerca de 112 projetos por entre habitações unifamiliares, conjuntos habitacionais e equipamentos (Costa, 2019a). Inserido no grupo de arquitetos portugueses sensíveis às transformações

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

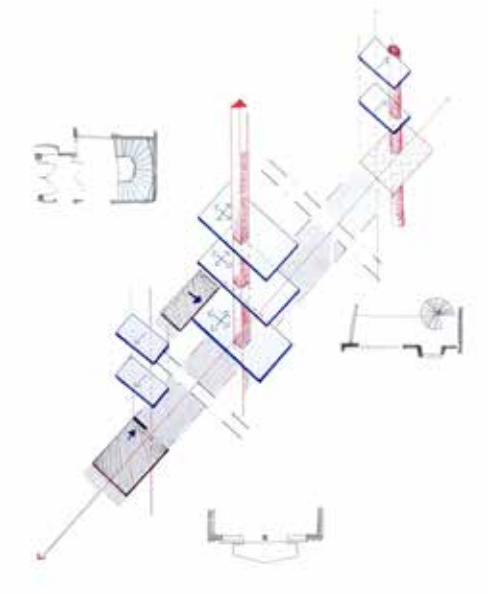
modernas do pós-guerra na arquitetura internacional, a sua obra foi pouco valorizada pelos seus pares contemporâneos e hoje é olhada com desconfiança pela história da arquitetura portuguesa, que o tem ignorado. De facto, o valor sua obra arquitetónica é de difícil apreensão quando é analisada isolada das suas outras produções. O que resulta desse olhar limitado é a sua obra parecer menos experimental do que as obras dos seus contemporâneos como as de V. de Lima (1913-1991), R. de Azevedo (1898-1983), A. Losa (1908-1988), C. Barbosa (1911-1998) ou F. Távora (1923-2005) entre outros, parecendo existir uma certa rigidez em Lanhas comparativamente. Enquanto as plantas destes assumem as mais variadas formas adaptando-se aos lotes de forma inventiva, assim levando a experimentação formal dos espaços a soluções mais variadas, Lanhas parte sempre de uma planta retangular o que emerge como empobrecedor. Agrava ainda que Lanhas não deixou escritos sobre arquitetura e não protagonizou a acesa discussão da época relativa à introdução da modernidade na arquitetura portuguesa.

As suas obras focam-se na funcionalidade aparentemente despojadas de exercícios de estilo que levam a um quase que apagamento do arquiteto. A sua atitude solitária faz com que Lanhas pareça cair na tentação do anonimato da arquitetura que é aquilo que a arquitetura "tem de não exibicionista, ou de escusado, ou inútil, mas que está no ritmo da vida de todos os dias e de todas as pessoas" (Siza, 2019).

No estudo de análise de quatro projetos de moradias unifamiliares (Costa, 2019b), constata-se o uso reiterado de certos elementos arquitetónicos e certas constantes na sua distribuição. Salienta-se a colocação da escadaria interior sempre no centro das habitações encostada ao centro de uma das paredes laterais que condiciona a distribuição dos espaços limitando grandemente as possibilidades do projeto. A caixa de escadas assume-se como um elemento vertical replicado no exterior traseira pela presença recorrente de uma escada em caracol e pela sucessão vertical de varandas ligadas pela mesma escada. Estes dois eixos paralelos entre si criam uma tensão latente com o percurso percorrível em planta ser interrompido pelos eixos que lhe são ortogonais, nomeadamente as escadas interiores ou exteriores, ou no percurso vertical pelos pisos horizontais (Figura 3).

Verificam-se ainda, os pontos de contacto invisíveis nas varandas, cujas paredes laterais não tocam a fachada e os degraus de entrada frequentemente se apresentarem como que suspensos entre si. Por outro lado, a varanda em Lanhas resulta "desobjetificada" uma vez que permite que haja uma leitura de planos abstratos destacados da fachada e não do objeto varanda, numa clara abstratização da realidade que se opera através da tradução da complexidade do tridimensional para a simplicidade de uma leitura geométrica.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



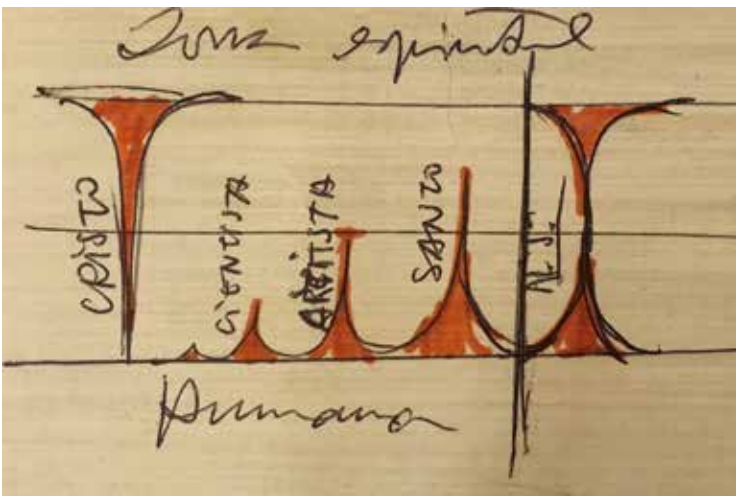


Figura 3 · Catarina Alves Costa, ilustração esquemática de trabalho académico *Elementos Arquitetónicos e Organização do Espaço em Projetos de Habitação Unifamiliar em "e-Nunciar Fernando Lanhas: Tópicos Desenhados"*, julho 2019. Caneta e lápis sobre papel. Fonte: (Costa, 2019b).
Figura 4 · Fernando Lanhas, sem título, s.d. Caneta e filtro sobre papel. Fonte: Espólio de Fernando Lanhas na Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Uma primeira análise formal entre a sua obra pictórica e a arquitetónica mostra semelhanças no uso de certas formas recorrentes, de uma simplificação do espaço, seja ele bidimensional ou tridimensional. Ambas partilham do mesmo racionalismo, da mesma sobriedade, da mesma contenção, vivendo de variações mínimas entre elementos de formas básicas, onde a depuração liberta tanto a pintura como o edificado de tudo o que não é essencial.

Nos seus escritos sobre arte, Lanhas aspira a um universalismo misticista e algo religioso que ele liga ao ideal da arte como abstração ou geometria (Figura 4). Diz ele "É essa visão simples, elementar, que eu tenho procurado» (Guedes, 1988:26') e ainda que "eu procuro uma essência (...)" (*ibidem*: 42'). Daqui advém que a sua pintura, que primeiro surgiu e se definiu, manifesta uma inegável influência sobre a sua arquitetura porventura comungando as duas obras dos mesmos princípios universalistas que estão na base do abstracionismo geométrico.

Cruzamentos entre pintura e arquitetura

Os interesses múltiplos de Lanhas revelam um olhar transversal que implica um processo de procura de algo superior que ligaria e daria sentido a tudo. E é no racionalismo abstrato e elementar da geometria que encontra a via para tentar uma síntese, que nas suas palavras devia ser elementar e simples.

Constata-se portanto que há uma grande influência do programa conceitual da pintura de Lanhas na sua arquitetura e não podemos deixar de notar que este percurso corresponde em tudo ao processo histórico da emergência do neoplasticismo na arquitetura. Recorde-se que esta corrente de pensamento nasce no seio da pintura abstrata geométrica e projeta-se no campo da arquitetura, defendendo os seus arautos e entre eles Malevich (1878-1935) que "a obra arquitetónica é uma arte sintética, é por isso que deve unir-se a todos os domínios da arte" (Neret, 2003: 66). Em 1917, Mondrian (1872-1944) em parceria com Van Doesburg (1883-1931) e outros como Rietvield (1888-1964) publicam a revista *De Stijl*, onde lançam as bases do neoplasticismo que não é mais do que uma aplicação de preceitos geométricos elementares e universais à arquitetura.

Mondrian parte da ideia de que "o artista deveria (...) procurar as verdades universais, os valores últimos, essenciais, permanentes das coisas, de forma a contribuir para a construção de um mundo melhor" (Rodriguez et al., 2017) daí o alastramento da abstração pictórica à arquitetura, vista como a área em que se poderia realizar essa ambição. O neoplasticismo é uma corrente radical que lança as bases da modernidade na arquitetura. O discurso místico e a aspiração ao universalismo acompanharam sempre Mondrian, Malevich, Kandinsky (1866-144), tal como acontece com Lanhas, salvaguardando as diferenças religiosas de cada um.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Desenho de Fernando Lanhas, Perspetiva - Rua António Nobre, Porto, s.d. Caneta sobre papel. Fonte: Espólio de Fernando Lanhas na Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
Figura 6 · Guerrit Thomas Rietveld, Rietveld Schoderhuis, 1950. Aguarela sobre papel. Fonte: https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/rsa/004-a-040-rietveld-schrderhuis-woning-schrder-schrder-gerrit-thomas-rietveld.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Tal como o neoplasticismo vai buscar certas formas recorrentes à obra pictórica de Mondrian, tais como os traços negros e as cores primárias que não existem na natureza, e as traz como elemento estilístico desta nova arquitetura, também Lanhas usa certas formas recorrentes da sua pintura na sua arquitetura, nomeadamente as cores desbotadas e a tensão entre linhas curvas e linhas retas.

Assim como o neoplasticismo introduz uma radical simplificação do espaço também Lanhas assim procede, nomeadamente quando se repete, resultando em ambos uma arquitetura racionalista, sóbria, contida e de variações mínimas, dirigida ao essencial. Diz Lanhas sobre a sua maneira, ela é: "exata, rigorosa, elementar, sem campo para superfluidades... eu não perco tempo." (Guedes, 1988: 21').

Esta procura do simples e do elementar estarão na base do uso recorrente da planta retangular, por ser uma forma pura, à qual subordina deliberadamente a sua arquitetura. Mostra-se mais purista do que alguns arquitetos que seguiram o neoplasticismo como Oud (1890-1963) que experimentaram "jogos de caixas" afastando-se da simetria que foi cultivada por Lanhas (Figura 5).

Outro dos preceitos do neoplasticismo é o uso da ortogonalidade como grande regra compositiva onde planos horizontais e verticais são enfatizados na sua orientação espacial. Na arquitetura de Rietveld, por exemplo, a forma básica é um cubo decomposto em projeções horizontais por via de parapeitos, marquises e varandas, e a verticalidade é marcada por meio de pilares e por descolamento dos guarda-corpos das varandas (Figura 6). À exceção dos parapeitos também em Lanhas se encontram estes dispositivos sendo que o descolamento das varandas é frequentemente usado para enfatizar a verticalidade e os degraus suspensos para enfatizar a horizontalidade. A já referida distribuição interna dos espaços através da localização dos elementos escadas, que a condicionam, obedece afinal à regra neoplástica da ortogonalidade na distribuição do espaço.

Conclui-se que a arquitetura de Lanhas se afasta da arquitetura portuguesa sua contemporânea para se aproximar dos principais vetores do neoplasticismo num processo de translocalismo *típico da cultura portuguesa (*Pelayo, 2012: 36) o que explica o desinteresse que se abateu sobre a sua arquitetura. Se houve influências diretas, embora com grande atraso, provenientes do estrangeiro e quais, ou se Lanhas chega lá seguindo apenas uma coerência pessoal só poderá ser apurado em investigação futura.

Referências

Almeida, B. P. (2016). *A Arte Portuguesa no Séc. XX: uma história crítica*. Porto: Coral Books. ISBN 978-989-8851-08-6.

Costa, C. (2019a). *A Arquitetura em Fernando Lanhas* [projeto de tese do Programa de Doutoramento em Arquitectura]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Costa, C. (2019a). *Elementos Arquitetónicos e Organização do Espaço em Projetos de Habitação Unifamiliar em "e-Nunciar Fernando Lanhas: Tópicos Desenhados": A primazia dos espaços* [trabalho académico]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Costa, P. (2018). *Habitação Plurifamiliar na Obra de Fernando Lanhas - Um contributo para pensar a modernidade no Porto entre 1954 e 1968* [dissertação de Mestrado Integrado]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

França, J.-A. (1985 [1974]). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961* (2.ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 978-972-2415-83-5.

Gonçalves, R. M. (2010). *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-424-626-4.

Guedes, F. & Macedo, A. (1988). *Fernando Lanhas – Os Sete rostos* [documentário]. (Consul. 2018-10-29) Disponível em URL: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-lanhas-os-sete-rostos/.

Neret, G. (2008) *Kazimir Malevich 1878-1935 e o Suprematismo*. Colónia: Taschen. ISBN 978-382-2826-90-4.

Pelayo, R. (2012). *Vanguarda e Hibridismo na Arte Portuguesa do Século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores*. Leiria: Textiverso editora. ISBN 978-989-8044-60-0.

Mota, D. (Ed.). (2019). Álvaro Siza Vieira – Arquiteto de Sonhos. (Consul. 2020-01-03) Disponível em URL: https://www.rtp.pt/play/p6388/e447046/arquitecto-de-sonhos.

Rodriguez , A. Vara, M. & Beatriz. A. (2017). *Abstracionismo*. (Consul. 2020-01-03) Disponível em URL: https://pintura-secxx.blogs.sapo.pt/abstracionismo-1657.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O corpo na obra de Hans Steiner: a atuação do artista gravador e sua dedicação a algumas comunidades indígenas brasileiras

The body in Hans Steiner's work: the performance of the recording artist and his dedication to some Brazilian indigenous communities

PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO**

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista Visual, gravura.

AFILIAÇÃO: Doutorado em andamento no programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Rua da Consolação, 930, São Paulo - SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: paulo@cultarte.com.br e paulo@unicbuilding.com.br

**Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, São Paulo - SP CEP: 01302-907 Brasil.
E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: Este artigo faz um cruzamento analítico entre os aspectos visuais e antropológicos destacado pelo artista e gravador Hans Steiner entre 1956 e 1964. Nesse período, Steiner inicia a produção de seu último ciclo de gravuras, direcionado ao retrato corporal e cultural dos cacicados indígenas brasileiros, em um trabalho que, apesar de relevante do ponto de vista antropológico e artístico, foi eclipsado ao longo da história da gravura e precisa ser difundido.

Palavras chave: Hans Steiner / Gravura brasileira / História da Arte / Antropologia Visual.

Abstract: *This article makes an analytical cross between visual and anthropological aspects highlighted by artist and engraver Hans Steiner between 1956 and 1964. During this period, Steiner begins the production of his last cycle of engravings, directed to the body and cultural portrait of the Brazilian indigenous groups, in a work that, although relevant from an anthropological and artistic point of view, has been eclipsed throughout the history of engraving and needs to be disseminated.*

Keywords: *Hans Steiner / Brazilian engraving / Art history / Visual anthropology.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Em 1930, o artista austríaco Hans Steiner (Graz, Áustria, 1910 - Gorizia, Itália, 1974) chega ao Brasil. Matricula-se no antigo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, quando vive em um ambiente preparado para o aprendizado da técnica da gravura e se apaixona pela vivência no ateliê, passando a ter aulas com o ítalo-brasileiro Carlos Oswald (1882-1971), precursor do ensino da gravura em metal no Brasil e responsável pelos croquis do Cristo Redentor. Por mais de quarenta anos, Steiner percorre o Brasil, produzindo óleos, nanquins, aquarelas, desenhos e gravuras sobre temáticas brasileiras, incluindo flora e fauna tropicais, além de aspectos urbanos e sociais de norte a sul do país – obras essas que foram objeto de análise durante os últimos seis anos.

> *Penso na ambiência de oficina em que vivem, em meio a buris e pontas, a raspadores e "grattoirs", a réguas e compassos, a martelos e a pedras de afiar, a travesseiros de couro e a agarradores e a escovas, a esponjas e a funis, a ruletas e a tampões, a latão e a zinco, a aço e a ferro, a cobre eletrolítico e a ácidos, a percloretos e a ceras, a resinas e a asfaltos, a terebintina e a betume. E penso nas tiragens, na prensa, nos montantes, nos cilindros...* (Vieira, 1966: 2).

1. Análise do processo criativo

Para compreender o processo criativo de Steiner, a visualidade das obras e suas ações em ateliê, inicia-se em 2013, de forma inédita, um processo de resgate do conjunto gráfico do artista por meio de pesquisas feitas no Brasil e na Europa.

São consultados instituições culturais, museus, documentos e acervos particulares no Brasil e no exterior (mais especificamente em Gorizia, na Itália, e Viena, na Áustria), visto que não havia praticamente nenhuma bibliografia significativa sobre o gravador. As obras analisadas resultam em dissertação de mestrado *O olhar estrangeiro: a obra gravada de Hans Steiner como recorte-modelo para o resgate da história da gravura no Brasil,* concluída na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2015.

1.1 Ciclo indígena

Vinte e seis anos depois de chegar ao Brasil, em 1956, Steiner inicia o oitavo ciclo de sua obra: "Viagem ao Araguaia - ciclo indígena, primitivos do Brasil", selecionado para reflexão neste artigo dentre sua imensa produção.

Antes de voltar à Itália, em 1964, e morrer aos 64 anos, em 1974, de malária (doença que, por ironia, foi contraída em visita a povoados indígenas), o artista finaliza o último ciclo de sua jornada como gravador.

Em toda a sua vida, Steiner produz 517 chapas, marcadas por oito séries

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

iniciadas em 1941: Niterói, Guanabara, Mata-Pau, Penitenciária, Urubu, Vegetação, Miniaturas e Indígena. Mas foi para esta última série que criou o maior número de matrizes em metal, cujas calcogravuras, algumas produzidas em buril (Figura 1), estão hoje, principalmente, na cidade italiana de Gorizia. As demais obras estão nas instituições brasileiras Biblioteca Nacional e Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

> *Na gravura em cobre, ou calcográfica, emprega-se uma ferramenta especial, chamada buril, para riscar a lâmina de cobre. A linha que se grava na superfície do metal conservará qualquer cor ou tinta de impressão que se espalhe sobre toda a lâmina. Portanto, o processo consiste em cobrir a lâmina de cobre gravada com tinta de impressão e depois limpar o metal não gravado. Se depois apertarmos a lâmina com muita força contra uma folha de papel, a tinta que se conservou nas* linhas cortadas pelo buril é espremida sobre o papel e a impressão está pronta (Gombrich, 2015: 282-283).

1.2 Karajás

O primeiro contato de Steiner é com os karajás (Figura 2). Num período de oito anos, iniciado a partir da visita à região Xingu-Araguaia, no Mato Grosso, Steiner busca o que ele considera os "verdadeiros habitantes do país": os índios. De sua pesquisa antropológica, retrata artisticamente cenas observadas a partir da visita a diversos cacicados, com destaque aos Karajá, Xavante, Cajabi, Camaiurá, Waurá e Tapirapé. Do olhar estrangeiro de Steiner, que batiza os índios como povos primitivos, nascem gravuras de teor figurativo, de excelente qualidade técnica e representativa beleza visual.

2. Livro de Tombo

O resgate do livro de tombo (Figura 3) do artista, que se encontrava na cidade de Gorizia, Itália, foi de fundamental importância à analise de sua obra, especialmente as gravuras da série indígena. Ali o artista anotou meticulosamente, de próprio punho, detalhes técnicos e medidas de suas gravuras.

2.1 Visualidade, ilustração e antropologia

Nas gravuras de Steiner observa-se obras figurativas de um povo que pintava a pele com tinta de jenipapo, coloria os cabelos com urucum, alternavam as dormidas entre as redes e o chão e se curavam de doenças com danças e pajelanças. Da observação, da percepção sensorial e visual, Steiner retirou sua criação artística, em uma ação próxima ao que se chama de gramática da comunicação visual (Arnheim, 2004: 346). Quase que uma fotografia em tempo não real, a obra de Steiner é altamente ilustrativa (Figura 4), um momento idílico capturado em um croqui e reproduzido "a posteriori" em uma chapa de metal. Ali se cruzam elementos visuais com informações artísticas e antropológicas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Hans Steiner, *Idílio Karajá*, 1959. Ponta seca, buril, água tinta e verniz mole, 630 x 450 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.
Figura 2 · Hans Steiner, *Jovem Karajá*, 1957. Ponta seca, água-tinta, 198 x 135 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *Num sentido restrito, nenhum elemento de uma obra de arte pode ser compreendido sem a entrada concomitante de cada um dos outros elementos contidos na obra como um todo. No entanto, como a complexidade de muitas obras ultrapassa a medida da atenção do cérebro humano, elas são aprendidas somente de forma aproximada – pelos observadores e também, desconfio, pelos seus próprios criadores* (Arnheim, 2004: 71).

Suas gravuras mostram um artista tecnicamente potente. Os cenários, os planos e os movimentos são muitas vezes roteirizados, dando ao observador o máximo de informação possível, como as decorações corporais dos índios, arrematadas por algum tipo de torniquete ou labret (um tipo de adorno unissex indígena preso na parte inferior da boca, acima do queixo, e que também pode ser chamado de botoque) (Figura 5).

> *A tinta no corpo não só transforma apetências, como também tinha a função de criar símbolos, caracterizar ritos e, sobretudo servia como um meio de comunicação[...] Os grupos humanos de tradição oral tiveram de desenvolver meios para preservar sua memória e concretizar a partilha de seu acervo cultural* (Pessis, 2004: 144).

2.3 Realidade indígena

A produção milenar da cerâmica com a pintura de bonecas cuja modelagem, queima e decoração são realizadas por mulheres que ofertam esses objetos a crianças, à semelhança das próprias índias, tem caráter lúdico e educacional, voltado a uma sociedade iminentemente ágrafa, com transmissão do conhecimento pelos mais idosos aos mais novos pelo sistema da comunicação verbal.

Essas figuras, com penteados, olhos, nariz, boca, vestimentas, adornos e pinturas corporais produzidas com algum tipo de ponta seca – um pedacinho de graveto ou qualquer material encontrado de dura resistência à cerâmica ou de certa maciez para a pintura – são retratadas por Steiner (Figura 6) como referência muito próxima de objetos verdadeiramente produzidos pelos índios (Figura 7).

> *Entre as manifestações das culturas indígenas nacionais, a ornamentação dos utensílios cotidiano, dos objetos rituais e dos corpos é um traço permanente e comum a todas as comunidades. Os grafismos geométricos, que são os mais típicos dos desenhos, e as cores de extração vegetal cumprem funções não apenas estéticas, decorativas, mas igualmente de distinção ou representação. [...] Como povos ágrafos que são, essa "arte" visual e iconográfica compensa ou substitui, em muitas oportunidades, a linguagem escrita, transmitindo ideias ou sugerindo comportamentos* (Cunha, 2003: 52-53) .

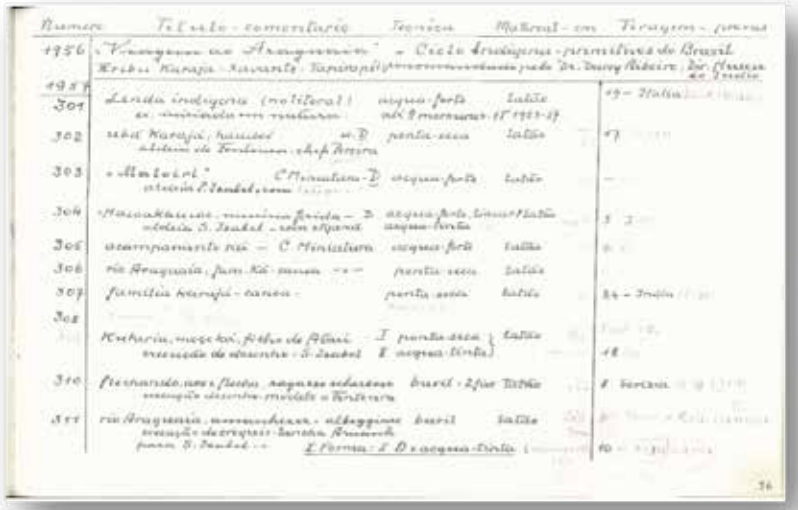


Figura 3 · Hans Steiner, *Livro de tombo de Hans Steiner*, 1937 a 1970: 36, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







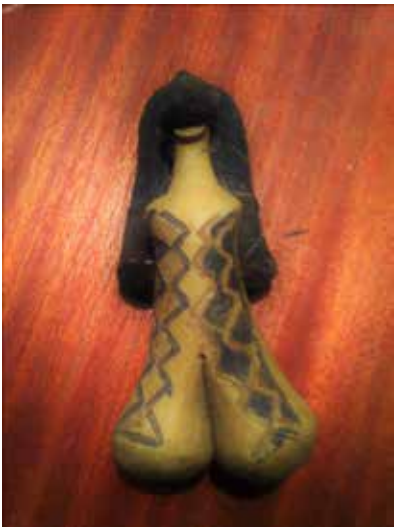


Figura 4 · Hans Steiner, *Kuarup, a luta no Xingu*, 1960. Ponta seca e água-tinta, 555 x 390 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.
Figura 5 · Hans Steiner, *Moço Karajá, no morro Tapirapé*, 1963. Ponta seca, 495 x 373 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.
Figura 6 · Hans Steiner, *Licocó*, s/d. Metal, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.
Figura 7 · Fotografia de Boneca Karajá: Licocó, s/d. Cerâmica não queimada, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Conclusão

Entre 1956 e 1964, Steiner produziu peças artísticas documentalmente antropológicas, focadas em cacicados indígenas brasileiros. O artista não se furtou à necessidade de ilustrar nessa série o maior número de matrizes para a representação de um índio guerreiro, brasileiro e original. Justamente por ser pouco conhecida (ou reconhecida), o resgate de sua obra mostra-se hoje essencialmente importante à luz artística e da relação dos povos indígenas com o mundo contemporâneo e seus desafios atuais ligados à preservação de suas culturas.

Referências

Arnheim, Rudolf (2004). "Intuição e Intelecto na Arte." *Editora Martins Fontes*. ISBN: 85-336-1973-1. Vol. 2: 71, 346

Cunha, Newton (2003). "Dicionário SESC, a Linguagem da Cultura." *Editora Perspectiva S.A.*, Volume único: 52-53.

Gombrich, Ernest Hans (2015). "A História da Arte." *Editora LTC*. Vol. 16: 282-283. ISBN: 978-85-216-1185-1.

Verbete Labret, *Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2019-11-06]. Disponível em URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Labret.

Pessis, Anne-Marie (2004). "Antes: Histórias da Pré-História.", catálogo de exposição do Centro Cultural Banco do Brasil. *Editora Gráficos Burti*. Volume único: 144.

Vieira, José Geraldo (1966). "Gravadores de São Paulo", folder de exposição na Galeria de Arte 4 Planetas. Vol. único: p. 2.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A Arte Visionária de Frans Krajcberg

Frans Krajcberg's Visionary Art

REGINA LARA SILVEIRA MELLO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, São Paulo - SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o artista polonês naturalizado brasileiro Frans Krajcberg, que constituiu longa trajetória de vida e arte engajadas na luta pela preservação da natureza. Procedimentos e materialidade nos processos criativos são analizados em algumas obras selecionadas, à luz de conceitos estabelecidos por Didi-Hubermann e Arnheim. Expos em museus pelo mundo, sendo reconhecido pela poética inspiradora e visionaria, urgente neste momento crítico em que o mundo pensa as mudanças climáticas do planeta.

Palavras chave: Arte contemporânea / criatividade / sustentabilidade.

Abstract: *The article presents a reflection on the Brazilian naturalized Polish artist Frans Krajcberg, who constituted a long trajectory of life and art engaged in the struggle for the preservation of nature. The procedures and materiality of the creative processes are analyzed in some selected works, in light of the concepts established by Didi-Hubermann and Arnheim. Exhibitions in museums around the world, recognized by inspiring and visionary poetics, urgent at this critical moment when the world thinks about the planet's climate change.*

Keywords: *Contemporary art / creativity / sustainability.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Frans Krajcberg (1921-2017) foi engenheiro formado na URSS, frequentou a Academia de Belas Artes de Stuttgard ao mudar-se para a Alemanha. Na Segunda Guerra Mundial viu sua família morrer num campo de concentração nazista e pouco depois, em 1948, decide mudar-se para o Brasil, desenvolvendo longa e instigante carreira artística.

Desde a chegada procura a natureza isolando-se numa floresta no estado do Paraná, o que se reflete na sua pintura deste período, abstrata, em que predominam os tons ocres e cinzas. Retorna a Europa entre 1958 e 64, onde faz as primeiras impressões em papel japonês modelado sobre formas naturais como pedras e galhos, num processo que se tornaria uma constante em seu trabalho, utilizando em tempos recentes o papel reciclado, acrescentando significado e coerência a sua obra, que soma a poética do artista à trajetória de ativista pela consciência planetária.

De volta ao Brasil instala-se em Minas Gerais, região central do Brasil, onde passa grande parte do tempo explorando a terra colorida raspada das rochas no interior de uma caverna em Itabirito, material que utiliza para desenvolver suas tintas com pigmentos naturais. Em 1972 constrói sua famosa casa sobre a árvore em Nova Viçosa, litoral sul da Bahia, atualmente um espaço cultural muito visitado, em processo de transformação em museu. Situada ao mesmo tempo a beira mar e envolta na Mata Atlântica, numa região próxima aos manguezais, a casa florescia como uma instalação *site specific*, dialogando com o meio ambiente. Krajcberg encontrava ao seu redor os galhos grandes e as raízes expostas típicas do manguezal que fizeram crescer suas esculturas.

Viaja constantemente à Amazônia e ao Mato Grosso para fotografar queimadas e recolher madeira calcinada que incorpora a obras expostas em museus e galerias no Brasil e exterior. São objetos belos e também chocantes, pois escancaram a destruição que o homem vem impondo à natureza. Revelam-se obras visionárias: como sinistra premonição do artista anunciam a Amazônia queimada, sendo desmatada em função dos interesses do capital. O aumento expressivo destas queimadas, propiciado especialmente pelo discurso de apoio ao progresso em oposição a narrativa gerada por cientistas renomados que estudam as mudanças climáticas da terra, despertam a atenção do mundo e certificam a atualidade da arte de Frans Krajcberg, um artista em luta pelo planeta.

1. Imagem-matriz: a presença ausente das folhas modeladas

Por onde passou, Frans Krajcberg recolhia folhas e galhos que cuidadosamente selecionava. Em seu processo criativo, o artista jamais utilizou nada que não

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

tivesse caído naturalmente, dispensado do original pela própria natureza viva, numa interação de respeito e reciclagem.

No ateliê inicia a 'moldagem' deitando sobre a folha recolhida (matéria) um pedaço de papel japonês espesso e poroso (matéria), que amolece ao ser umedecido e volta a enrijecer ao secar, registrando a forma do objeto sobre o qual este processo foi realizado em contato direto, matéria sobre matéria. Por vezes são folhas únicas, outras são composições de galhos sobrepostos, criando este vazio que revela a presença da forma, aquilo que já não há; ressalta a natureza que aí esteve um dia e deixou marcas, como os vestígios arqueológicos que o homem vem deixando sobre a terra desde tempos imemoriais. O artista cria a imagem-matriz, no sentido proposto por Didi-Huberman: neste caso a natureza, mesmo ausente, mantem a semelhança necessária ao reconhecimento da memória. Em *Diante do Tempo*, o autor reflete sobre a genealogia da semelhança comparando dois sistemas fundantes da história da arte expressos em *História natural*, de Plínio, o Velho, escrita no ano 77, e *Vidas*, de Vasari, escrita em pleno renascimento, 1550. Diversos são os argumentos que distinguem os conceitos de imagem (*imago*) nas duas obras, porém destacamos o que mais se aproxima dos aspectos materiais e processuais de Krajcberg:

> *Plínio insiste ao enunciar que as* imagines *romanas não passam de "rostos expressos na cera"* (expressi cera uultus). *Distante da nossa tradição vasariana, na qual o retrato se define como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, no mais uma* ilusão factícia *de sua presença visível, a noção romana de* imago *supõe uma duplicação do rosto por contato...Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (o rosto)*. (Didi-Huberman, 2019: 81).

O autor se refere a um fato descrito por Plínio: nos nichos do Atrium, onde ocorriam as cerimônias funerárias, eram colocados rostos de cera pintados (*imagens pictas*) feitos a partir de máscaras mortuárias moldadas diretamente em gesso e passadas para o positivo em cera, e sempre que alguém morria o cortejo fúnebre passava diante de toda a multidão de parentes desaparecidos. Da mesma forma *imagens pictas*, de almas heroicas eram fixadas no umbral ao lado dos despojos do inimigo.

A natureza modelada diretamente por Krajcberg criou registros tridimensionais que tornam presentes as folhas desaparecidas, numa ação criativa repetida inúmeras vezes em sua longa trajetória. A mudança na espécie de planta registrada tornou-se um índice do percurso por onde o artista transitou, como "pegadas" no caminho. Ao deslocar-se do centro do Brasil para se estabelecer no litoral baiano e construir sua icônica casa sobre a árvore, grandes folhas de chapéu do sol, arvores típicas da região litorânea, aparecem soberanas em sua obra.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Frans Krajcberg, 1981, Papel japonês modelado sobre folha. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14583/sem-titulo
Figura 2 · Frans Krajcberg, *Flor do Mangue*,2003. (resíduos do manguezal, 12 X 8 X 5m). http://krajcberg.blogspot.com/2008/11/exposio-de-frans-krajcberg-no-oca.html

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Sombra e tempo fixados entre o real e o imaginário

Ao morar próximo ao manguezal, Krajcberg observou as árvores com raízes fincadas no chão de lama, porém expostas acima do nível das águas, surgindo como pernas que bailam num estranho balé. Recolheu estas esculturas naturais, reconstruindo novos contornos com recortes e amarrações de galhos secos, para elaborar processos de secagem e escurecimento que as aproximassem da madeira queimada, ou utilizando troncos de fato calcinados, proporcionando a visão do horror futuro. Deixar-se seduzir pela beleza destas esculturas é também visualizar a transformação destruidora que o homem vem impondo à natureza.

Outra série importante do artista, do período em que morou na Bahia, são os cipós retorcidos flagrados em incrível plasticidade, destacados de seu meio natural e fixados em planos de fundo rígidos que, em determinado quadrante, promovem sombras diversas gerando contornos de formas que serão preenchidos com tinta. São sombras projetadas, que registram a incidência, real ou imaginária, da luz; assim como o tempo surge também fixado na madeira calcinada num processo de combustão irreversível, semelhante ao tempo arqueológico registrado nos objetos milenares, neste caso revelam a deterioração imposta à matéria para além do tempo natural de decomposição.

A percepção da obra de Krajsberg permite a intuição de informações complexas, a contextualização de tempo e espaço que se transformam em sensação sobre essa natureza, e a sensação se transforma em pensamento. Conforme Arnheim:

> *...a visão opera como um processo de campo, significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro...*(Arnheim, 2004: 17).

Para o autor, o pensamento formado por imagens atua na mente em nível de igualdade com as palavras, sendo legítimo inferir que o pensamento crítico pode ser elaborado na visualidade da arte: "Em termos de pensamento visual, não existe separação entre arte e ciências, bem como entre o uso de imagens e o das palavras. (Arnheim, 2004: 154)." É correto afirmar que a sensação pode advir de qualquer estímulo, porém a arte direciona, e neste caso induz ao pensamento. A obra de Krasjberg é de um impacto visual que marcante que estimula a intuição sobre o futuro da natureza.

3. *O fogo me acompanha desde sempre*

Dos quatro cantos da terra soam alertas sobre os efeitos das alterações climáticas do planeta. A 25ª COP- Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Frans Krajcberg, *Raiz* (escultura em madeira,1,62 x 2m), www.galeriavictorhugo.com.br, https://images.app.goo.gl/cvTTLsXsQtxjkzHd7
Figura 4 · Frans Krajcberg, (resíduos do Mangue) 23ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva. http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2552

Climáticas ocorrida em dezembro de 2019, foi mais um encontro anual da comunidade internacional em busca do dificílimo consenso sobre mecanismos aplicáveis globalmente, como redução de emissões de carbono e controle de incêndios em florestas. Em sua longa trajetória Frans Krasjberg participou desta luta pelo planeta concedendo entrevistas documentadas que se constituíram como verdadeiros manifestos e ainda hoje, quatro anos após sua morte, soam como potentes gritos de socorro pela natureza. Vida e obra se confundiram em perfeita coerência, o artista buscou acolhida em meio a cavernas e florestas, instalou-se numa casa construída no alto de uma árvore, entregando-se corporalmente ao espaço específico como parte fundamental de seu processo criativo. Declarou, reconhecendo o poder das imagens, que produziu: - Não escrevo, não sou político. Devo encontrar a imagem certa. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre". (Krajsberg *apud* Escorel :2019).

Conclusão

Frans Krasjberg foi um artista engajado que viveu intensamente seu tempo, compreendendo o espaço ao redor. A poética de suas obras absorve princípios fundantes da história da arte, conforme observamos em Plínio, o velho, pelo olhar de Didi-Huberman (2019), e da gramática da visualidade, sintetizada por Arnheim(2004). Lutou em diversas frentes pela preservação da natureza como fonte essencial à vida no planeta Terra, mas foi com suas obras que criou seu principal manifesto. Pouco antes de sua morte compareceu, aos 96 anos e conduzido numa cadeira de rodas, a 23ªBienal de São Paulo para supervisionar a montagem de sua obra, declarando ali mesmo numa última entrevista: " - Salve a Amazônia!"

Referências

Arnheim, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1973-1

Cabral, Kepson (2019) *O que é a COP?* São Paulo: CEBDS, Conselho Empresarial Brasileiro para o Desenvolvimento Sustentável (2019) [Consult. 2019-11-28] Disponível em URL: https://cebds.org/blog/o-que-e-a-cop/#.Xhelri3Ooxc

Didi-Huberman, Georges (2019) *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-972-9

Escorel, Eduardo (2019) *Frans Krajcberg – dignidade e revolta*. São Paulo: Revista Piauí. [Consult. 2019-11-12] Disponível em URL: https://piaui.folha.uol.com.br/frans-krajcberg-dignidade-e-revolta/#

Saldanha, Paula & Werneck, Roberto (2013) *O grito da natureza*. programa Expedições (30min), tvBrasil. [Consult. 2019-11-11] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1As

Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais

Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts

DANIELA TORRES GELLY DE CASTRO E SILVA* & REGINA MELIM**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual e curadora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, CEP 88.035-001, Brasil. E-mail: danielacastro@vu.art.br

**Brasil, artista visual, editora e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, CEP 88.035-001, Brasil. E-mail: reginamelim@yahoo.com.br

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resumo: O texto escrito para esse Congresso fala da escrita nas artes visuais – das experimentações político-formais no corpo linguístico performativo na obra do artista brasileiro Fabio Morais. Assim, selecionamos alguns trabalhos apresentados em *Excritexpográfica* – uma exposição que o artista realizou em fevereiro de 2017 na Galeria Vermelho, em São Paulo. Nela, as obras mostravam articulações gráfico-espaciais que acresciam à palavra a condição de imagem em marcha,

Abstract: *The text that was selected for this congress focused on artist Fabio Morais' solo exhibition Writexpographic at the Vermelho Gallery in São Paulo in February 2017. The show consisted of pieces that disclosed the artist's two decade long and ongoing research on writing within the realm of the visual arts. Such practice has been reflecting on the current formal-political experimentation of writing within a performative linguistic body. Writexpographic revealed graphic and spatial articulations that added to the written word the*

possibilitando novos significados e instigando um olhar analítico à conjuntura política brasileira e mundial. No entanto, entre os primeiros dias de janeiro de 2020, quando finalizamos aquele texto, e as primeiras semanas de março, quando ele foi convidado para ser a comunicação de abertura do CSO tornado online em função da pandemia do coronavírus, descobrimos um mundo além de nós. Encontramos um mundo suspenso entre um passado em curso junto a uma narrativa corrosiva e uma brusca interrupção dessa mesma narrativa, sem sabermos se ela seria retomada ou se ali fora concluída para ser ainda uma outra inaugurada. Estávamos no escuro, salvo quando iluminados pela luz azul das telas do computador e celular. Tínhamos três dias para 'atualizar' o texto para um contexto incerto, interior, desde casa. Foi um exercício sem flexão muscular, mas com a coluna reta: partimos da certeza que nos invadiu naquele momento sobre o papel da arte: a arte não relativiza mais; a arte não problematiza mais, ela não questiona. Ela exige: respostas, movimentos, vozes, corpos, postura ética.
Palavras chave: escrita nas artes visuais / performativo / vozes / corpos / movimento / ética.

condition of image en marche, rendering new meanings – and new readings – onto the current political scenario in Brazil and abroad. However, the period that marked the completion of the article in late January 2020 and early March, when it was invited by the congress to be the keynote address, the world had dramatically changed. We found a world whose narrative came into a complete halt due to the coronavirus pandemic. The present in which we found ourselves needing to 'update' the article before the congress opening was as uncertain as it was hopeful, as it was dark. We were in the dark, except when lit by the blue light reflected by the computer and cell phone screens. In the attempt to reframe and redirect the discussion in the article while committing to its original intent we were motivated by Morais' practice. We could not be sure what the writing needed to communicate or inform but we were certain what it had to perform, knowing that the role of art from then on demands answers, movement, voices, bodies, ethical posture.
Keywords: *visual arts writing / performative writing / voices / bodies / movement / ethics.*

"As raposas têm suas tocas e as aves do céu têm seus ninhos, mas as filhas da terra não têm onde repousar a cabeça", diz Natália Ginzburg em seu escrito "O Filho do Homem". No conto, a poeta italiana discorre sobre a cisão fundamental que ocorre entre as gerações pré primeiraguerra, das gerações que viveram-na na tenra idade e após. Quem viu a realidade em sua face mais terrível, diz Ginzburg, não tolera mais mentira: "Ainda há alguns que se queixam de que os escritores se servem de uma linguagem amarga e violenta, que contam coisas duras e tristes, que apresentam a realidade mais desolados. Nós não podemos mentir nos livros, nem podemos mentir em nenhuma coisa que fazemos. E talvez este seja o único bem que nos veio da guerra. Não mentir e não tolerar que outros mintam para nós".

Entre os primeiros dias de janeiro, quando iniciamos o texto que planejamos apresentar e hoje, 03 de abril de 2020, o mundo mudou. A noção de fronteira, sobretudo na Itália de Ginzburg, passou a ser a máscara que separa a minha respiração,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Fabio Morais, *Estamos no escuro* (2018), fachada da Galeria Vermelho, São Paulo, novembro de 2018.
Figura 2 · Fabio Morais, *Estamos no escuro* (2018), fachada da Galeria Vermelho, São Paulo, novembro de 2018.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

da do ar do ambiente; o ar é só meu, se compartilhado, pode matar; passou a ser a epiderme higienizada tal e qual o plástico da cesta higienizada do supermercado, tal e qual a munheca de plástico da minha prótese, que o médico, sentindo sua pulsação, me prescreve receitas que salvarão minha vida (Bellatin, maravilhoso). Um giro de 180º, um imprevisto inevitável e somos atingidos pelo colapso. O que não nos permite mentir mais não são canhões nem barulhos de sirene, mas um vírus silencioso e invisível batizado de COVID – 19 que obriga o mundo a desacelerar; a se enfrentar no campo de batalha mais complexo, mais difícil: o do estar só e em silêncio. Do estar no escuro, salvo quando iluminados pela luz azul das telas do computador e celular.

Há duas semanas estamos confinados em nossas casas aqui no Brasil, e rebelar-se todos os dias às 20:30 horas de nossas janelas tem sido a única forma de nossos corpos coletivos não serem privados do que lhes resta de vitalidade.

Como Ginzburg, acreditamos que a mentira das *fake news*, a mentira do neoliberalismo, a mentira do negacionismo ambiental, a mentira da neutralidade do interesse financeiro sórdido para lucrar em qualquer crise, a mentira do que virou a ideia de democracia representativa, vai ser lavada pela eficácia e inteligência de um ser (que sequer sabemos se vivo ou não) microscópico, que faz dos humanos seu hospedeiro, sem que ele veja. Mas principalmente, o que está em jogo agora, na nossa cisão fundamental entre gerações no contexto do COVID – 19 - que parece mais um filme de ficção científica zumbi sem termos que contextualizá-lo no futuro – é o fim da relativização. A arte não relativiza mais. A arte não problematiza mais, ela não questiona. Ela exige. Respostas, movimentos, vozes, corpos, postura ética. Ela é tradicional, burocrática, formal e experimental – usamos de qualquer artifício para que nos ouçam, que nos enxerguem e percebam, ressoando o timbre das panelas se deformando em som de fúria todos os dias de nossas janelas.

Toda a ilusão de que nós humanos, no nosso furor de espécie dominante que podemos controlar o mundo, se desfez nos últimos dois meses. Descobrimos que há um mundo além de nós, habitado por outros que não conseguimos enxergar e que podem nos exterminar. Estamos ainda sem repousar nossas cabeças. **Estamos no escuro**. Ninguém sabe dizer como sairemos dessa pandemia. Além de nossa sobrevivência, o que disputamos neste momento é em que mundo viveremos e que tipo de humano seremos depois de tudo isso.

O texto que havíamos escrito para esse Congresso falava da escrita nas artes visuais – das experimentações político-formais no corpo linguístico performativo na obra do artista brasileiro Fabio Morais. Experimentações que, podemos assim dizer, despem a imagem de seu excesso informacional até o limite de sua matriz linguística, ou descortinam o que há de corpo pulsante na palavra

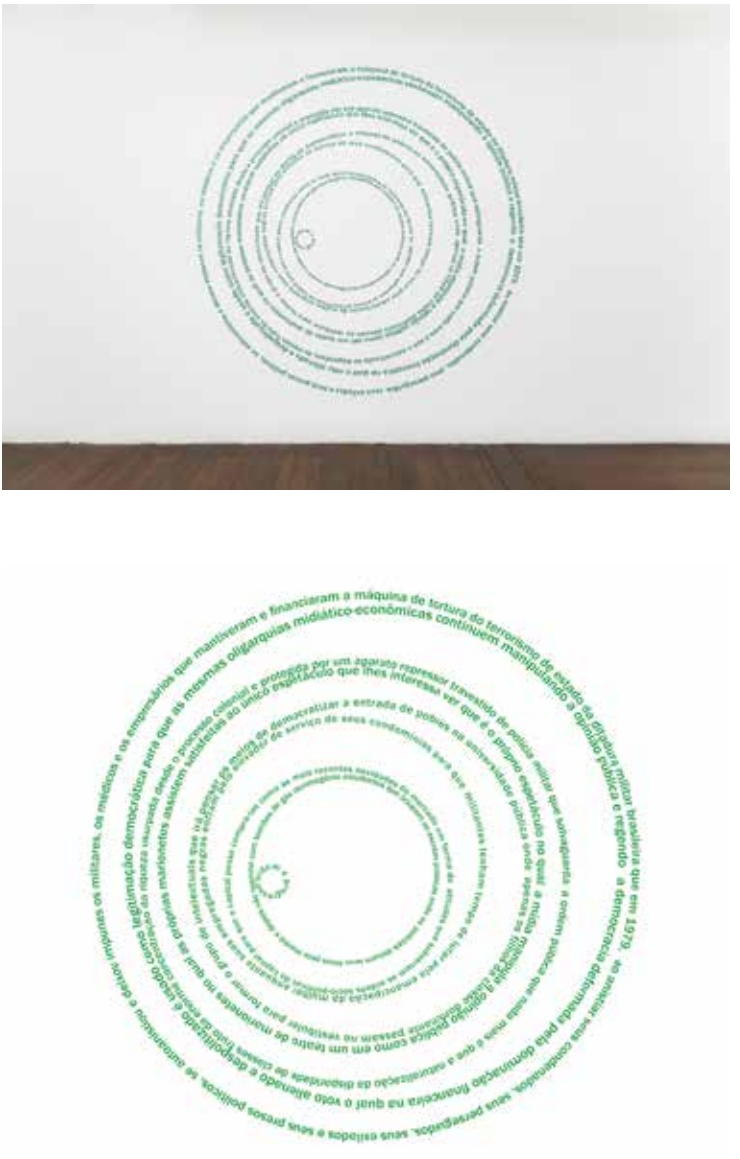


Figura 3 · Fabio Morais, *Mecânica* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.
Figura 4 · Fabio Morais, *Mecânica* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

textual. De uma escrita que abdica da lógica editorial de textos discursivos, ensaísticos ou narrativos, assumindo as próprias materialidades das artes visuais, como objetos, instalações, livros, vídeos, performances, entre outras proposições.

Havíamos escolhido alguns trabalhos apresentados em *Excritexpográfica* – uma exposição que o artista realizou em fevereiro de 2017 na Galeria Vermelho, em São Paulo, onde mostrava articulações gráfico-espaciais que acresciam à palavra a condição de imagem em marcha, possibilitando novos significados e instigando um olhar analítico à conjuntura política brasileira e mundial.

O primeiro deles, *Mecânica* (2016) – um texto em vinil recortado impresso diretamente na quase totalidade da parede do piso superior da galeria, construído por oito frases circulares, sem começo nem fim, expunha questões estruturais das desigualdades sócio-políticas brasileiras. Tais como:

> *... as mesmas oligarquias midiático-econômicas continuam manipulando a opinião pública e regendo a democracia deformada pela dominação financeira na qual o voto alienado e despolitizado é usado como legitimação democrática para que as mesmas oligarquias midiático-econômicas continuam ...*
>
> *... reprimir com bombas de gás lacrimogênio estudantes que ocupam as escolas públicas onde os policiais deixam seus filhos pela manhã e depois vão reprimir com bombas de gás lacrimogênio estudantes que...*
>
> *...os médicos que mantiveram e financiaram a máquina de tortura do terrorismo de estado da ditadura militar brasileira, que em 1979, ao anistiar seus condenados, seus perseguidos, seus exilados e seus presos políticos se autoanistiou e deixou impune os médicos que mantiveram e financiaram a máquina de...*
>
> *...ordem e progresso... ordem e progresso... ordem e progresso...*

Além de evocar o quanto estas questões engendram o funcionamento repetitivo-reacionário de um sistema político-financeiro que acomete uma larga fatia da sociedade aos malefícios dos efeitos colaterais de suas engrenagens, atacando-lhe diretamente o fígado, o formato circular da sintaxe espelha-se num desenho gráfico no qual os textos parecem engatar uns nos outros em um movimento mecânico.

No círculo central, a nona frase que impulsiona o mecanismo, é o "ordem e progresso" da bandeira brasileira. Deixando-se levar pela escala da vertigem que o texto-vácuo apresenta, encaramos o positivismo colonizado e bêbado que não convence mais como fantasia outrora emancipatória.

Na sequência, fomos para *Imagens* (2016) – uma pintura-fotografia que ocupou uma outra parede da parte superior da galeria. *Imagens* era composta por 1.200 títulos de fotografias jornalísticas apropriadas da Internet através de buscas de termos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



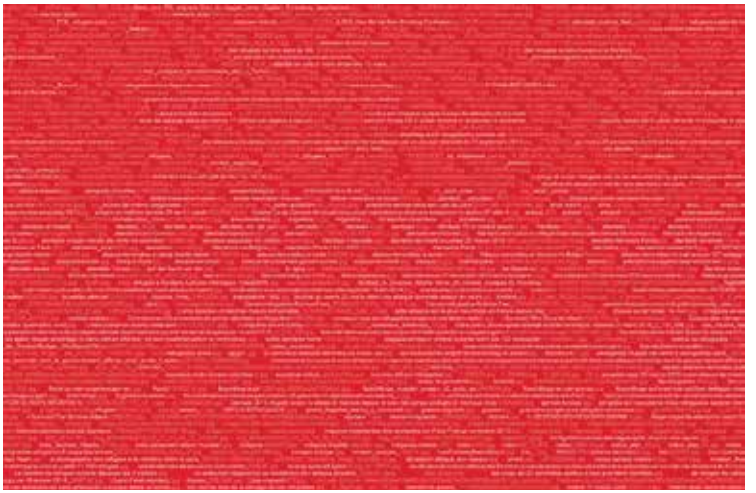


Figura 5 · Fabio Morais, *Imagens* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.
Figura 6 · Fabio Morais, detalhe de *Imagens* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · Fabio Morais, *Manifestação* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.
Figura 8 · Fabio Morais, detalhe de *Manifestação* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

ligados a conflitos sociais como "terrorismo", "atentado", "refugiados", "protesto", "manifestação", "reintegração de posse" e "repressão", em diferentes idiomas.

aldeia-maracana-remocao-001.jpg
área-devastada.jpg
refugies-syriens-Etats-Unis-securite-menaces.jpg
migrants-drown-turkey-20150902.jpg
conseguir-que-los-refugiados-tengan-un-verdadero-asilo3.jpg
Atentado-Paquistão.jpg
atentado-terrorista-Bruxelas.jpeg
bosnia-atacco-terroristico-a-zvornik.jpg
macedônia_greece12445423554324353.jpg
Migrants-ship-boarding.jpg
extremerightandbrexti-Johnson-68634.jpg
will-the-monarchy-survive-n134.jpg
sanders-socialism-usa-seriously.jpg
temer-preso-agora?907.jpg
n-HOTEL_BURKINA_large.jpg
Jérusalem-attaque-aux-ciseaux.jpg
quem-matou-mariele-675dias.jpg

Uma obra que confere de forma mais explícita que o texto não demanda ser lido; o texto se liberta do autoritarismo dos códigos gramaticais e linguísticos que logram exclusivamente leitura interpretativa para tornar-se pura imagem. A única peça na exposição que "respeita" a matriz linguística ocidental, com seu rigor reto-horizontal da esquerda-à-direita-de-cima-para-baixo resulta em um texto-cor. Uma vez decodificado o modo de construção desse texto-cor, a saber, linhas condensadas de terror de toda sorte que acabam por gerar um campo de visão vermelho, passamos a aceitar que a somatória de todas as cores não logra o preto; a somatória de todos os interesses do capital que resulta em conflitos violentos por todos os cantos do planeta logra vermelho sangue.

Por último, *Manifestação* (2016), um trabalho que ocupou a sala principal da galeria, apresentando um conjunto de faixas usadas em manifestações de rua disposta de maneira casual, apenas encostadas nas paredes da sala. Nelas, uma seleção de apropriações de textos contidos em obras de arte brasileira a partir da década de 60 até o presente. Algumas delas nos dão pistas imediatas dessas apropriações em pinturas, desenhos e esculturas, tais como *SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI,* de Helio Oiticica, ou ARTE A MÃO ARMADA, de Carmela Gross, enquanto outras vêm apropriadas de livros, cartazes, filmes e performances mais próximos do contemporâneo.

Essas obras-faixas de manifestação ocuparam um espaço que se apresentava como um espaço-instante-urgente: remetiam ao possível pós de uma das milhares de manifestações em 2016 contra o golpe parlamentar concluído naquele ano contra a

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

presidenta eleita pelo voto popular Dilma Rousseff, ao mesmo tempo que remetiam à concentração com cheiro de adrenalina "aquecendo" para manifestações contra o golpe militar de 1964.

Esses corpos textográficos expunham a intensidade pulsante de um espaço-instante-urgente de cinquenta e dois anos de duração, que ainda carece de conclusão histórico-social, mas que resiste com força a uma repetição histórica-internacional dos efeitos nefastos advindos do amadurecimento cancerígeno das forças do capital neoliberal. São textos que comprimem meio século de história e que causam no corpo do visitante a sensação de que esse ciclo histórico não se encerrou nos nossos tempos, nem nas fronteiras do Brasil e definitivamente para além da língua portuguesa.

Nestas últimas semanas uma torrente de textos tem chegado em nossas caixas de e-mails, WhatsApp, Facebook, entre outras. Otimistas e pessimistas convergem em suas análises e trazem à tona as questões climáticas e, não raro, citam o *apartheid* que isso provocará, onde ricos pagarão para escapar do calor extremo, da fome e dos conflitos enquanto o resto do mundo é deixado a própria sorte. O COVID – 19 surge para escancarar esses muros que há tempo têm sido erguidos. Ângela Merckel foi aplaudida por todo o espectro partidário de seu país ao fechar as fronteiras para barrar o vírus – mesmo já dentro do território alemão –, mas foi fortemente criticada por partidos de direita e extrema direita por não tê-lo feito para barrar imigrantes. O vírus COVID – 19 viaja em corpos de membros de altos escalões de governos, em corpos de altos executivos ou Jet setters fugindo do inverno sem antes passar no casamento da celebridade. Os refugiados nem são mais corpos, são já virulentos que precisam ser mantidos em eterna quarentena em campos supraterritoriais; mas as fronteiras aéreas, rodoviárias e marítimas barram um "corpo" sem massa, invisível, o do vírus. Certos corpos são irrefreáveis na arquitetura da globalização; uma arquitetura de um presente sem vento - escadas rolantes, janelas fechadas, ar condicionado e elevadores: ambiente propício para rápida disseminação de um vírus que pode ser fatal.

De um lado vemos uma Europa desengonçada e amadora no uso de sua autoridade na contenção da circulação de um "inimigo" que já está "dentro" e de outro vemos a força coercitiva da autoridade biopolítica como justificativa para gestos inéditos de vigilância e controle na Ásia. Após a pandemia o capitalismo continuará ainda com mais pujança? Escancarou-se os limites do capitalismo, mostrando-nos que ele mesmo tem a maior taxa de letalidade do que qualquer doença já catalogada?

Hoje já vivemos tempos em que a autoexploração é mais eficiente do que a exploração do outro, porque caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. Liberdade apenas se for para se matar de trabalhar.

Cabe a nós imaginar gestos que barrem essa chacina. Se desde janeiro nos tornamos capazes de nos afastar uns dos outros para sermos mais solidários, de

permanecer confinados em casa para não sobrecarregarmos os hospitais, em nome da coletividade, podemos perfeitamente imaginar o poder transformador que esses novos gestos podem ter e decidir por aquilo a que somos apegados e por aquilo de que estamos dispostos a nos libertar.

Nota final

Parte desse texto, escrito entre os dias 29 de março e 02 de abril de 2020, teve como referência a leitura dos textos do coletivo chinês Chuang, *Contágio Social – coronavírus, China, capitalismo tardio e o 'mundo natural'*, traduzido pela equipe da publicação "A Fita"; de Bruno Latour, *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*, tradução de Déborah Danowski, newsletter Casa do Povo, 29 de março de 2020; Byung-Chu Han, *O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã*, El País, 22 de março de 2020; Eliane Brum, *O vírus somos nós (ou uma parte de nós)*, El País, 25 de março de 2020; Franco Berardi, *A pandemia como chave do futuro*, Outras Palavras, 23 de março de 2020; Paul Preciado, *The Loser Conspiracy*, Artforum, 26 de março de 2020; Slavoj Zizek, *Zizek vê o poder subversivo do Coronavírus*, Outras Palavras, 03 de março de 2020; contando com a contribuição mais que precisa de Natália Ginzburg, *in memorium*, em "As Pequenas Virtudes", primeiramente publicado em italiano em 1962, traduzido e publicado pela Cosac & Naify no Brasil em 2015 (na citação, traduzimos o gênero universal mantido do original italiano da metade do séc. 20 para a tradução em português, no séc. 21, executada por Mauricio Santana Dias, menos por uma provocação, e mais por uma lógica ética); e Mario Bellatin (maravilhoso), em *Flores*, publicado também pela Cosac & Naify, em 2001.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Broodthaers, Marcel. (1998).*Marcel Broodthaers par lui-même*. Gante: Ludion/ Flammarion,

Kotz, Liz. (2007).*Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: MIT Press,

Morais, Fabio. (2018). *Escritexpográfica*. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27°. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____MORAIS_Fábio.pdf

Morais, Fabio (2019) *Escritexpográfica*. Relatório de Qualificação de Doutorado no Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Goldsmith, Kenneth, Dworkin, Craig. (2011) *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El arte efímero, social y didáctico de Anna Ruiz

The ephemeral, social and didactic art of Anna Ruiz

RICARD RAMON* & AMPARO ALONSO-SANZ**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual, pintura y fotografía.

AFILIAÇÃO: Universitat de València, Facultat de Magisteri. Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal / Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives. Av. dels Tarongers, 4, 46022 València, Valencia, Espanha. E-mail: ricard.ramon@uv.es

**España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de València, Facultat de Magisteri. Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal / Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives. Av. dels Tarongers, 4, 46022 València, Valencia, Espanha. E-mail: m.amparo.alonso@uv.es

Resumen: Escogemos para nuestra aportación una artista contemporánea valenciana, Anna Ruiz Sospedra. Ella es constructora de Fallas. Las fallas son un tipo de obra artística concebida para el espacio público que son quemadas el 19 de marzo como parte de una fiesta declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Un tipo de obra efímera, que en su caso aborda problemáticas sociales y políticas desde una perspectiva feminista. Además, genera un pensamiento sensible y reflexivo en el público a partir de estéticas y abordajes poco habituales en este tipo de instalaciones tan tradicionales. Anna representa una transgresión cultural en un oficio de artistas dominado por las masculinidades.

Palabras clave: arte efímero / fallas / educación artística / escultura / mujeres artistas.

Abstract: *We choose for our contribution a contemporary Valencian artist, Anna Ruiz Sospedra. She is a Fallas builder. The Fallas are a type of artistic work conceived for the public space that are burned on March 19 as part of a festivity declared World Heritage by UNESCO. In this case, a type of ephemeral work, that addresses social and political issues from a feminist perspective. From an unusual aesthetics and approaches, for this type of artistic installations that are so traditional, she also generates a sensitive and reflective thought in the public. Anna represents a cultural transgression in an artist's position dominated by masculinities.*

Keywords: *ephemeral art / fallas / artistic education / sculpture / women artists.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Anna Ruiz Sospedra, es una artista contemporánea valenciana (España) que trabaja una obra muy particular, con un lenguaje propio muy definido y con una carga identitaria muy fuerte vinculada a su ciudad (València) de una manera especial, pero desde una perspectiva universal. Nuestro análisis se centra en tres aspectos de su obra: su condición efímera, ya que la mayor parte de su trabajo artístico son instalaciones en forma de fallas, aspecto que explicamos brevemente en el siguiente apartado. La implicación en las problemáticas sociales y el gran compromiso político que la autora mantiene en sus obras, especialmente desde una perspectiva social y feminista. Y la enorme capacidad didáctica que su trabajo aporta, tanto directa como indirectamente, y que estimula el desarrollo de aprendizajes sensibles.

Este artículo se aproxima a la obra de la artista desde el análisis de esos tres aspectos esenciales y de qué forma se conectan e interactúan entre sí, incidiendo especialmente en el caso de los posicionamientos didácticos que la autora mantiene en toda su extensa obra. Una obra que, además, sitúa frente a públicos alejados de los circuitos del arte actual, una estética y una práctica artística a la que no están habituados, haciendo pedagogía de la propia estética contemporánea.

Nuestro relato indaga en la obra de esta artista desde nuestra mirada como artistas-investigadores-docentes (Springgay, Irwin, Leggo, & Gouzouasis, 2008), en referencia a los procesos pedagógicos que sus obras generan en interacción con los receptores, sus temáticas, y los debates que su trabajo suscita en toda la ciudad. Sus obras convierten la estética y el arte contemporáneo en un activador y agitador del debate social a través de su participación en las fallas, con una repercusión mucho mayor que si lo hiciera exponiendo en un circuito clásico y cerrado del arte contemporáneo. Analizamos esta interacción desde la perspectiva investigadora que nos ofrece la educación artística y sus métodos (Leavy, 2019).

1. Arte efímero contemporáneo en una fiesta popular

La obra de Anna Ruíz, no se puede entender descontextualizada del espacio en la que se desarrolla que es el marco de la fiesta de las Fallas de València, una fiesta declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y cuya característica principal es la sátira y la crítica de la actualidad. Una celebración cultural, que aúna muchos aspectos diversos y complejos y que se presenta como un espacio perfecto, en potencia, para el desarrollo de experiencias de arte contemporáneo urbano en el espacio público. Las Fallas son una celebración festiva celebrada en la ciudad de València (España) que consiste especialmente en crear

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Fragmento de una obra de Anna Ruiz en las Fallas de València 2019. Fuente Propia.
Figura 2 · Obra efímera *Laberint dels afectes* de Anna Ruiz devorada por las llamas el día de la "cremà". València. 2013.Fuente: Anna Ruiz.

unas enormes estructuras de arte efímero que se instalan en las calles de la ciudad durante unos días y se prenden fuego (Figura 2) la noche del 19 de marzo de cada año. En torno a ellas, y organizadas a partir de grupos de vecinos que crean una asociación, también llamada Falla, que contrata a artistas, quienes crean la obra durante casi un año. Hay todo un entramado de relaciones sociales, políticas y culturales detrás, que es imposible relatar en un espacio tan breve y al que remitimos a la bibliografía clásica especializada (Ariño, 1992, 1996; Borrego, 1993; Hernàndez, 2002; Ramon 2017).

A nivel artístico y estético, las Fallas en general, como expresión escultórica, se inscriben en una estética muy conservadora, de raíz barroca, exclusivamente figurativa y preciosista. Un tipo de esculturas efímeras muy tipificadas y estructuradas, cuya estética y temática están controladas por una política de premios también muy conservadora. En medio de estas dinámicas, surgen un grupo de artistas que trabajan nuevas y diferentes estéticas y poéticas. Entre esos artistas está Anna Ruiz, que lleva más de una década construyendo esculturas efímeras urbanas, fallas contemporáneas, con una estética muy personal e inconfundible, que no dejan indiferente a nadie.

2. Una poética y estética corpórea

La propuesta estética de Anna Ruiz se centra en un discurso poético e intimista, muy conectado con la mirada humana y humanista, una obra figurativa muy construida a la medida del ser humano y especialmente con el cuerpo como protagonista Los cuerpos son el elemento esencial sobre el que construye su trabajo. Este es un aspecto en el que confluyen nuestro trabajo como artistas especialmente interesados en la educación con el suyo. Nuestro interés por el cuerpo como templo pedagógico por excelencia, nos lleva a interesarnos por su obra y su estética de una manera especial. Trabajar el cuerpo como espacio para el aprendizaje a través de medios artísticos es un espacio común que exploramos como artistas en diferentes ámbitos de trabajo, el suyo la escultura efímera, el nuestro las acciones artístico-pedagógicas.

Anna aborda el cuerpo, los cuerpos, en toda su trayectoria artística, y lo hace en referencia a la diversidad y a la multiplicidad de cuerpos. Los cuerpos de Anna, que son la esencia de su discurso estético, son cuerpos que nacen de la proporcionalidad humana, pero a diferencia del canon idealizado del modelo renacentista, su posición parte de idealizar la imperfección, la diferencia, la diversidad en todas sus facetas corporales e identitarias. Para ella identidad y cuerpos diversos son una misma cosa, sobre la que se construyen los seres humanos. Explora también la relación entre los cuerpos, a partir de la forma en

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Obra *Rebel·lia* ejemplo de la presencia del cuerpo en toda su trayectoria artística. 2011. Fuente: Anna Ruiz.
Figura 4 · Falla *Equilibristes, contorsionistes, saltimbanquis.* València. 2010. Fuente: Anna Ruiz
Figura 5 · *Motivacions.* València. 2008. Fuente: Anna Ruiz.

la que plantea sus instalaciones efímeras. Cuerpos que se miran, que caminan juntos, que se exploran y son explorados y tocados a su vez por los espectadores, que de esta forma completan el significado de la obra.

Su estética huye de la vanguardia conceptual y de los discursos excesivamente rompedores con la estética y la esencia de lo que son las fallas, como sí hacen otras propuestas en este marco. Recurre a la figuración porque necesita hablar e interpelar directamente al cuerpo y sus estéticas. Entendidas estas como una gran poesía tridimensional y efímera, que culmina en la gran performance que implica el fuego que las destruye la noche del 19 de marzo. El fuego es esencial para entender toda su propuesta y el simbolismo que subyace en sus obras adaptadas al marco festivo de las Fallas. En ese sentido como afirma García Nadal (2009:103) y es en ese discurso estético donde situamos la obra de Anna Ruiz: "entre el barroco reiterativo y anodino y la vanguardia aristocratizante, críptica y exquisita deberemos encontrar un espacio para la creatividad, la sorpresa, el mensaje novedoso y las formas insólitas que reflejen el hacer del artista" .

3. La implicación social y política de su trabajo

La obra de Anna Ruiz posee un compromiso de carácter social que aborda diferentes temáticas: el valor de la diversidad sexual, la importancia de luchar por los sueños, los desahucios, la inmigración, etc. Sin embargo, sus obras siempre pueden tener una lectura amable, más superficial, algo infantil o alegre, junto a otra lectura más crítica y profunda, más adulta o agria; sin ser ambas incompatibles. Es el tipo de ironía presente en su trabajo, ese humor que es tan típico en todas las fallas, pero que aquí se vuelve sutil e inteligente.

Su falla titulada *Equilibristes, contorsionistes, saltimbanquis* (Figura 4) nos aproxima a mundos soñados. Esta falla transmite que a menudo fantaseamos con formar parte de un mundo diferente al ordinario, donde convertirnos en aventureros intrépidos y valerosos. En este caso como personajes de circo, dispuestos a recorrer ciudades formando parte de un espectáculo. Pero esta falla nos recuerda también la forma en que la sociedad de clases es un sistema de estratificación que valora a unos colectivos profesionales y culturales por encima de otros. Que genera suburbios, periferias donde se instalan las carpas de circo, donde los asentamientos de inmigrantes comparten espacio.

Otro ejemplo, es su falla titulada *De les profunditats* en la que se observa un gran leviatán de cuya boca salen múltiples elementos como animales fantásticos, personajes televisivos, juguetes... que van a parar a un barco. Un monstruo que llega a diversos puertos llevando las ideas creativas que se recogieron de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

escolares que participaron en diferentes talleres con la artista. Transmite así el valor de las ideas infantiles, de su creatividad. Sin embargo, otra lectura inversa nos habla de cómo el mar engulle a personas, inmigrantes, de forma trágica en el Mediterráneo, sin posibilidad de que lleguen a ser salvados por ningún barco.

En su falla *Motivacions* (Figura 5) una nube de palabras dejaba caer una lluvia de letras sobre cinco infantes en diferentes actitudes como la escucha por parte de una música, la búsqueda con lupa de un investigador, la contemplación de un pensador, el equilibrio de una bailarina. Una primera lectura nos habla de las diferentes inteligencias múltiples que poseemos los seres humanos y cómo pueden desarrollarse cuando reciben el agua necesaria. Una segunda lectura nos recuerda que la escuela rara vez fomenta todas ellas, porque hace prevalecer la inteligencia lingüística sobre la musical, kinestésica, naturalista o interpersonal.

En 2016, *De pesos i conflictes* (Figura 6) muestra cinco personas cargando con unas mochilas en forma de casas. Lejos de la primera propuesta lúdica que permitía al público caminar cargando una mochila semejante, se trataba de una propuesta reflexiva sobre los problemas de vivienda a los que estuvieron sometidos quienes con la crisis económica perdieron sus hogares. Desahucios que desde 2011 afectaron a miles de familias que perdieron sus casas al no poder pagar sus préstamos hipotecarios. Nos recordaba las deudas perpetuas con las entidades financieras de gente que quedó viviendo en la calle, sin alternativa habitacional por parte de la Administración.

En 2017 bajo en su obra *D'amors* (Figura 7) veíamos 7 personajes detrás de un panel con espacio para 8 personas. Esta obra permitía la interacción directa, abriendo y cerrando pequeñas ventanas que descubrían partes del cuerpo, y permitía convertirnos en el octavo personaje de la obra. Además, podía verse por ambos lados, de manera que se veía las espaldas de estas esculturas desnudas, o al otro lado del panel y a través de tres agujeros, sus órganos sexuales, pecho y cara. De nuevo el recurso lúdico nos daba una lectura juguetona. Pero la interpretación más fructífera era la vinculada a comprobar que sexo, género y sexualidad no están siempre ligados del mismo modo. Invitando al público a pensar de forma respetuosa sobre la diversidad sexual, en contra de la LGTBofobia.

4. El discurso pedagógico de su obra

> *Al acercarnos a la visión del cuerpo que transmiten las obras de Anna Ruiz Sospedra, el alumnado de Magisterio puede repensar la imagen del binomio masculino y femenino, eliminando así prejuicios raciales, sociales o religiosos, urdiendo nuevas posibilidades de representación de los cuerpos* (Huerta, 2018, p. 74)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · *De pesos i conflictes*, obra de Anna Ruiz con la temática social del desahucio de 2016. Fuente: Anna Ruiz.
Figura 7 · *D'amors*. Obra de Anna Ruiz que explora la diversidad sexual y de género. València. 2017. Fuente propia.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 8 · Obra *Argonautes de l'ideal*. València. 2012. Fuente: Anna Ruiz

La obra de Anna puede ser empleada en el aula para abordar múltiples temáticas de carácter social, no solo la de las proezas de los cuerpos diversos. En 2017 tuvimos la oportunidad de compartir con Anna Ruiz una reflexión sobre el enfoque pedagógico de su obra. Ella reconoció que cada una de sus composiciones escultóricas reúne una conceptualización que podría ser usada en procesos de enseñanza infantiles, pero también como forma de sacudir las conciencias de personas adultas. A la artista le gusta escuchar los comentarios del público.

Es habitual que mientras se camina alrededor de la falla se observen y comenten los detalles, porque es arte público y la calle permite hablar en voz alta, compartir experiencias y risas a diferencia del museo. Así la artista disfruta especialmente cuando comprueba que a sus espectadores no les deja indiferentes, que provoca una reacción. Porque generar pensamiento es un acto pedagógico y el discurso de sus obras lo logra desde una educación informal. Pero además provoca un efecto sensibilizador hacia problemáticas que habitualmente se transmiten a través de los medios de masas de una manera meramente informativa, y no desde la empatía.

Sus obras, siendo para una audiencia adulto, son familiares para el público infantil, logran de este modo aproximarse a un rango mayor de público, logrando que su carácter formativo y reflexivo alcance un abanico de edades más amplio.

Pero además su vertiente educativa alcanza también a la profesión de artistas falleros. Un colectivo que durante décadas ha estado conformado casi

exclusivamente por hombres y en el que la artista se abre paso precisamente generando controversias y discordias por su valentía transgresora, tanto en las temáticas escogidas como en los tratamientos escultóricos.

Conclusiones

En conclusión, nuestra mirada hacia la obra de la artista Anna Ruiz, nos ha permitido una mayor comprensión de su trabajo, que repercute en la práctica del nuestro como artistas-docentes y nos sirve para trabajar, desde la educación artística, algunos de los temas que emergen en su obra.

Hemos visto como Anna es capaz de plantear, en un entorno muy particular como son las Fallas, una obra muy personal y valiente, que aborda temáticas actuales desde una estética contemporánea, pero que no renuncia a sus orígenes ni a la misma tradición artística de las propias fallas.

La implicación social y política de las fallas de Anna dotan de un discurso pedagógico a su obra que puede alcanzar a espectadores de todas las edades en el espacio público, generando reflexión y pensamiento. Anna representa una transgresión cultural en una profesión de artistas dominado por las masculinidades, al introducir preocupaciones nuevas a la ironía tradicional.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Ariño, A. (1992). *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.

Ariño, A. (Ed.) (1996). *La festa de les falles*. València: Consell Valencià de Cultura.

Borrego, V. (1993). La estética de las fallas. En A. Ariño (Ed.), *Aproximación a la historia del gremio artesano de artistas falleros de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia

García Nadal, J. L. (2009). *Las otras fallas: Imaginación metafórica como realidad de lo posible*. (Phd). Universitat de València, València. Recuperado de http://www.tdx.cat/handle/10803/10006

Hernàndez, G. M. (2002). *La festa reinventada. Calendari, política i ideologia a la València franquista*. València: Universitat de València.

Huerta, R. (2018). Hurgar en los miedos al cuerpo. La formación en artes de futuras maestras interpelando la obra de mujeres artistas. *Arteterapia. Papeles De Arteterapia Y educación artística Para La inclusión Social,* 13, 69-84. https://doi.org/10.5209/ARTE.60132

Leavy, P. (Ed.) (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. New York: Guilford Press.

Ramon, R. (2017). Educació artística, cultura popular i entorns identitaris. En R. Huerta & A. Alonso-Sanz (Eds.), *Nous entorns d'aprenentatge per a les arts i la cultura* (pp. 171-183). València: Tirant Humanidades.

Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C., & Gouzouasis, P. (Eds.). (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El viaje y la crítica a la globalización en la obra de Franz Ackermann

The trip and the critique of globalization in the artwork of Franz Ackermann

RICARDO GONZÁLEZ-GARCÍA*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista plástico, profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Cantabria, Facultad de Educación, Didáctica de la Expresión Plástica. Av. de los Castros, 50, 39005 Santander, Cantabria, Espanha. E-mail: gonzalezgr@unican.es

Resumen: El artista Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963) practica la pintura expandida como resultado de los innumerables viajes que realiza por todo el mundo. Viajes que utiliza para recabar información visual que apunta en sus "mental maps" y que, ya en su estudio o en el espacio expositivo, le sirven para realizar atractivas composiciones. El viaje, por tanto, es el concepto central que vertebra todo su trabajo. Pero, con el fomento del turismo, el viaje es frecuente con la globalización, y una cuestión a tratar por los Estados si pensamos en el debate generado por los forzados movimientos migratorios. Una acción cada vez más frecuentada, entonces, se convierte ahora en una cuestión política si se toman en cuenta, por ejemplo, los atentados terroristas como los que pudieron sufrir las Torres Gemelas a principios del presente milenio. Una estética saturada como la

Abstract: *The artist Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963) practices expanded painting as a result of the innumerable trips he makes throughout the world. Trips that he uses to gather visual information that points in his "mental maps" and that, already in his study or in the exhibition space, serve him to make attractive compositions. The trip, therefore, is the central concept that backs up all his work. But, with the promotion of tourism, travel is frequent with globalization, and a question to be dealt with by the States if we think about the debate generated by the forced migratory movements. An increasingly frequent action, then, now becomes a political issue if, for example, terrorist attacks such as those suffered by the Twin Towers at the beginning of this millennium are considered. A saturated aesthetic like that of Ackermann, is presented as an allegory that makes us reflect, from the conjugation of the different scales and*

de Ackermann, se presenta como alegoría que hace reflexionar, a partir de la conjugación de las diferentes escalas y los diversos lugares que pone en contraste, sobre la paradoja que conlleva el viaje en un mundo globalizado. En cada uno de sus proyectos, trata de mostrar la constante transitoriedad y dislocación espacio-temporal a la que nos lleva una globalización donde, auspiciada por las tecnologías de la información y la comunicación, las distancias se acortan. La desorientación a la que lleva al espectador, permite que este delibere acerca de las relaciones contradictorias del turismo de masas y la inmigración. En definitiva, se comprende aquí el viaje desde las fronteras y sus implicaciones políticas pues, paradójicamente, dentro de un mundo donde cualquier destino parece posible, a la vez que desaparecen las fronteras, se radicalizan las medidas de control, y lo acaecido en cualquier parte acaba afectándonos a modo de efecto mariposa. Analizar la obra de Ackermann, por tanto, sirve para reflexionar acerca de las situaciones generadas por la globalización.
Palabras clave: X

the different places that contrast, about the paradox that travel entails in a globalized world. In each of his projects, he tries to show the constant transience and space-time dislocation to which a globalization leads us, where, sponsored by information and communication technologies, distances are shortened. The disorientation that leads to the viewer, allows this to discuss the contradictory relations of mass tourism and immigration. In short, the trip from the borders and its political implications is understood here because, paradoxically, within a world where any destination seems possible, while the borders disappear, the control measures are radicalized, and what happened anywhere it ends up affecting us as a butterfly effect. Analyzing Ackermann's work, therefore, serves to reflect on the situations generated by globalization.
Keywords: *travel / globalization / criticism / Franz Ackermann*

Introducción: cartografía del mundo actual

El fin de la Guerra Fría marca el inicio de una globalización económica que prioriza el movimiento de capitales dentro de una libertad arancelaria de intercambio de bienes y servicios, sobre el movimento de personas, objeto de debate sociopolítico internacional. Mientras el turismo entiende el viaje desde cierta perspectiva colonial, los países en desarrollo o conflicto, lo ven como una forma de encontrar un futuro mejor en otro país, a pesar del riesgo.

Para analizar la confusa situación generada por el sistema capitalista, es necesaria una orientación que puede ofrecer un arte reflexivo y didáctico. Desde esta perspectiva, Fredric Jameson (1991:111) reclama el uso de mapas como una "nueva forma de política cultural radical" que genere un tipo de directrices que escapen de normas hegemónicas. Nuevos recorridos que dibujan "mapas cognitivos" Jameson (1991:113), que evidencian las estrategias del sistema, y nos aportan sentido crítico hacia el mismo.

Dado que "el mapa cognitivo no es estrictamente imitativo en el sentido clásico; al contrario: los problemas teóricos que plantea permiten una renovación

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

del análisis de la representación en un nivel más elevado y mucho más complejo" (Jameson, 1991:114), se torna pertinente una nueva cartografía cognitiva. Su utilización, por tanto, abre el debate a cuestiones de representación que escapan de lo descriptivo, pues "la cartografía se presenta como la instancia clave en la mediación" Jameson (1991:115), siendo capaz de situaciones empíricas que implican emociones, sensaciones, sentimientos o recuerdos, y la referencia a lugares para comprender el presente. Siguiendo esta premisa, la posibilidad de un arte político tendría que conservar su objeto fundamental, el espacio del capitalismo, y forzar al mismo tiempo una ruptura con él mediante nuevas formas de representarlo aún inimaginables, "una nueva manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social" (Jameson,1991:120-1).

La globalización conlleva crecimiento urbanístico tendente a imposibilitar las relaciones entre ciudadanos. Por eso, Jameson, incidiendo en la cartografía, alude a *La imagen de la ciudad* (1960) de Kevin Lynch, quien reflexiona si el aspecto de la ciudad importa para su funcionamiento y la interacción que establece con sus habitantes, y si esto se puede cambiar. Recurre a la estética para abordar un problema sociológico. La creación de mapas cognitivos sirve, por tanto, para ampliar la experiencia que se puede obtener de la urbe desde un plano más emocional.

Desde este planteamiento, la obra de Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963), que estudió en la Academia de BBAA de Múnich entre 1984-1988 y en la Escuela de BBAA de Hamburgo entre 1989-1991, puede presentarse como una crítica a la globalización. En ese sentido, su obra parte del viaje como hecho empírico y metodológico sobre el que investigar, y nos orienta desde lo emocional para hacernos conscientes y críticos ante una descompensada situación provocada por el capitalismo, y solo entendible como "imagen deformada de sus propias contradicciones", en la que migraciones internacionales "no solo son consecuencia de esta globalización contradictoria, sino también su reflejo y su simbolización" (Abad Márquez, 2002:228).

1. El viaje como análisis de la globalización

Para llevar a cabo su obra, Ackermann realiza safaris turísticos por diferentes países recabando información visual. A la par que toma instantáneas y adquiere *souvenirs* –a modo de patrones simbólicos del lugar–, elabora pequeñas acuarelas denominadas "mental maps" (Figura 1); bocetos que asemejan cartografías autárquicas, como transcripción subjetiva y emocional de los lugares visitados.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

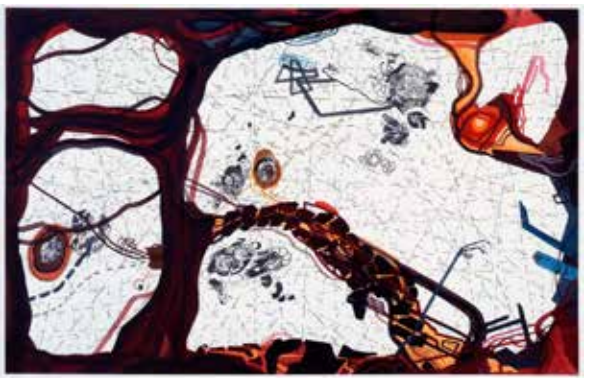


Figura 1 · *Untitled* (mental map: permanent arrival), 2003 Técnica mixta sobre papel, 27 x 42 cm. Col. Kunstmuseum Wolfsburg (Fuente: https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/collection/franz-ackermann/untitled-mental-map-permanent-arrival-en-us/)

Estas configuraciones simuladas y ficticias "son una advertencia de la imposibilidad —y la inutilidad— de lo absoluto en el ámbito de la representación" (Panera, 2002:51). Estos trabajos previos darán lugar posteriormente a lienzos de mayor formato que, junto con otros objetos o imágenes, forman parte de pictóricas instalaciones que se expanden en el espacio expositivo a modo de "heterotopías relacionales que generan su propio espacio de percepción y experiencia, lugares de deriva, acumulación, fragmentación, tensión y desorden que nos recuerdan –metafóricamente– las maneras en que la violencia estructural y la violencia subjetiva se originan mutuamente en las sociedades contemporáneas" (59).

Este proceder guarda relación con la Psicogeografía de la Internacional Situacionista (1957-1972) y su práctica de la Deriva, que pretendía unir lo manifestado por cada circunstancia geográfica con las conductas que generaba en el individuo. La *deriva* situacionista es, por tanto, una técnica que enfatiza las complejas sensaciones producidas por la experimentación de la ciudad, creando mapas alternativos que rompen la continuidad lógica para representar un cúmulo de porciones conectadas emocionalmente. Enlazando lúdicamente con esta fórmula, Ackermann vertebra un proyecto a gran escala que, teniendo su origen en el viaje, culmina en el espacio expositivo a partir de los "mental maps". La frescura de ejecución de estos le ayuda a ensayar transformaciones disruptivas sistemáticas del espacio, descontextualizando representaciones o reconectándolas emocionalmente.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Gilles Ivain reflexionó sobre la Psicogeografía en su texto "Formulaire pour un urbanisme nouveau" (1953) al aludir a los patrones de comportamiento que la ciudadanía acostumbra a seguir en la urbe. Reflexiones de carácter psicoanalítico que pueden favorecer el replanteamiento espacial de la ciudad. Así, la Psicogeografía se define como el "estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos" (Navarro, 1999:17). Con relación a esto, se puede observar cómo las configuraciones geométricas truncadas de los "mental maps", en los que también aparecen intersticios y meandros, dan sensación de perpetua fluidez. *A priori* no hay ningún objetivo concreto, sino que éste se destila gradualmente como síntoma del panorama general.

La pintura ampliada de Ackermann, como pretexto para analizar la globalización, establece una crítica hacia esta al tratar, por ejemplo, la descompensación existente entre una controvertida inmigración y un turismo neocolonizador. En ese sentido:

> *Turismo y emigración constituyen dos formas diferentes de desplazamiento político en el espacio. La figura del turista, en efecto, sólo puede comprenderse a la luz de la del "inmigrante", como su reverso y su denuncia, en el cruce de dos flujos desiguales, uno ascendente y otro descendente, que reproduce la explotación económica a nivel planetario y legitima ideológica, antropológica y psicológicamente una relación neocolonial a nivel local* (Alba, 2005).

La influencia del sistema nos hace caer fácilmente en contradicción. El mismo pintor utiliza el viaje para denunciar las injusticias provocadas por movimientos migratorios, y lo hace desde una óptica cercana al turista. Migración y turismo ofrecen, sin embargo, diferentes grados de visibilidad. La primera se vuelve invisible ante la ceguera que provoca la segunda. Poner de manifiesto este desequilibrio, por ende, puede que pase, en principio, por cambiar nuestra manera de viajar volviendo a descubrir regiones cercanas "a fin de aprender nuevamente a ver" (Augé, 1998:16).

2. Home, home again y 23 fantasmas

Esta extravagante y paradójica estrategia cartográfica abierta a la incesante transformación que utiliza Ackermann, deviene de las prácticas posmodernas y su afán por explicar, tras el giro icónico, situaciones complejas mediante diagramas que, desde una realidad socioeconómica fragmentada, resuman la intensidad frenética a la que se expone la sociedad actual. Quizás la obra de Ackermann que mejor refleja la contraposición entre migración y turismo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · *Home, home again*, instalación en la White Cube Hoxton Square, 2006 (Fuente: https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/franz_ackermann_hoxton_square_2006)
Figura 3 · *23 Ghost*, instalación en Domus Artium 2002, 2007 (Fuente: http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/home-homeagain-23ghost)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

como crítica a la globalización, sea *Home, home again-23 Ghost* (*Por fin en casa-23 fantasmas*), instalada en el Domus Artium 2002 de Salamanca en el 2007 y un año antes en la White Cube de Londres, la Kestner Gesellscharft de Hanover, el Centro Cultural *Arvores Douradas* de Brasil y la Kunstparterre de Munich. *23 Ghost* (Figura 3) fue realizada expresamente para las instalaciones del Domus Artium 2002 y versa sobre la inmigración al aludir a "23 fantasmas" que viajan en una patera, como personas que pueden morir en cualquier momento, expatriados en busca de un nuevo hogar. *Home, home again* (Figura 2) –fragmento de la letra de *Time*, una canción de Pink Floyd– cuestiona, por su parte, qué significan conceptos como hogar y patria, pues "es posible que el 'hogar' sea una aspiración universal, pero también es una aspiración fugitiva. No sólo fugitiva, quizá, también, ficticia: un síntoma de un estado mental, onírico, delirante" (Danchev, 2007:70).

En la propuesta de Salamanca los dos proyectos son claramente complementarios. Con la instalación, el artista establece una dualidad entre dos formas de concebir el viaje: por un lado, la de personas que se arriesgan en busca de un mundo mejor lejos de los problemas de sus países de origen; por otro, la de aquellas que, desde las premisas que impone un ocio consumista, lo hacen para escapar de sus monótonas vidas.

Si a un lado se halla la barca en la que viajan los 23 fantasmas, con sus maletas abiertas y su ropa esparcida, de otro, y aprovechando las características propias de un centro que anteriormente fue una cárcel, se encuentran las personas que se sienten encerradas en la monotonía y protocolos del sistema capitalista en el que viven. Paradójicamente es en este contexto donde, en muchos casos, los individuos protagonizan situaciones en las que sus relaciones se deterioran, existe la desconfianza o emerge una incertidumbre constante que los lleva al estrés o la depresión (Bauman, 2010:240-1). Pero también los inmigrantes que escapan de sus países se hallan encerrados, privados de sus propios derechos y libertades en su propio país. Como escapada hedonista que obstruye la visión de este problema, el turismo es el hecho fehaciente de cómo el territorio se convierte en objeto de consumo y, en consecuencia, lo transforma. Algo que critican, en el apego que el turista sostiene por las imágenes de los sitios que visita, tanto Fernando Castro, en *En el instante de peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético* (2015), y anteriormente, Marc Augé, en *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes* (1998), en el que afirma que "la 'toma de vistas' asigna como finalidad última al espacio y a la historia el espectáculo, un espectáculo al que espacio y tiempo históricos dan la materia prima; la toma de vistas impone un cambio de naturaleza, de lugar y de temporalidad" (Augé, 1998:124).

3. Conclusiones

Tomando los transitables espacios pictóricos de Franz Ackermann como referencia simbólica comprobamos que, desde un carácter escenográfico que crea a partir del concepto de "mapa cognitivo" y de la Psicogeografía, la experiencia turística que propone la globalización se deconstruye para incitar a una reflexión sobre la concepción contrapuesta del viaje –en tanto que migración y turismo–, y las desigualdades que provoca. El viaje es la acción que, al mismo tiempo que origina su obra, es también la clave para establecer una crítica hacia el sistema capitalista. En ese sentido, podemos preguntarnos al observarla si aún las exóticas integraciones que aporta la postura del turista –como puede ser la de Ackermann en busca de elementos que identifiquen cada lugar que visita– aporta una perspectiva de "progreso" al arte, o florecimiento socio-cultural, tal y como poseyó la actitud colonial tiempo atrás.

Tomando en cuenta su propia contradicción, se debe atender al potencial de una pintura que, más allá de su espectacular disposición como pintura expandida, se ofrece como espacio de reflexión agonista; critica el sistema capitalista utilizando sus propias herramientas en la dirección de ofrecer "nuevos mundos posibles" (Pérez de Lama, 2003), que den lugar a una "glocal" sociedad futura de armoniosas relaciones subjetivo-emocionales entre sus individuos.

Referencias

Abad Márquez, L. V. (2002) "Contradicciones de la globalización: migraciones y convivencia interétnica tras el 11 de Septiembre". *Revista Migraciones*. ISSN: 1138-5774 e-ISSN: 2341-0833. Vol. 11, pp. 225-268.

Alba, Santiago (2005) "Turismo: la mirada canibal". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. ISSN 0214-2686. Vol. 68, págs. 7-16

Augé, M. (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-682-6.

Castro Flórez, F. (2015). *En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo*. Murcia: Micromegas. ISBN: 978-84-940545-5-6.

Danchev, A. (2007). "El rey de la carretera". En *Franz Ackermann Home, home again / 23 fantasmas* (Catálogo de exposición). Salamanca: DA2. Domus Artium 2002. ISBN 978-3-7757-1931-5.

Jameson, F. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7569-705-4.

Navarro, Luis (coord.) (1999) Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. ISBN: 84-605-9961-2.

Panera Cuevas, F. J. (2007). "Franz Ackermann. Psicogreografía y rizoma". En *Franz Ackermann Home, home again / 23 Ghosts* (Catálogo de exposición). Salamanca: DA2. Domus Artium 2002. ISBN 978-3-7757-1931-5.

Pérez de Lama, J. (2003). "Flujos antagonistas / geografías de la multitud". *Revista de historia y teoría de la arquitectura*, ISSN 1576-5628, Vol. 4-5, pp. 187-225 [Consult. 2019-12-18] Disponible en URL: http://www.hackitectura.net/osfavelados/txts/geografias.html

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Antoni Miralda: O alimento como criação artística

Antoni Miralda: Food as an Artistic Creation

RITA ALEXANDRA RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ritafrutuo@gmail.com

Resumo: O alimento é possuidor de uma riqueza cultural reconhecida por diversas áreas científicas. A identidade histórica do alimento será discutida a partir da abordagem do artista Antoni Miralda, nomeadamente na sua fundação privada "FoodCultura". Numa reflexão sobre a obra serão abordadas as dimensões plásticas e cromáticas dos alimentos. Num segundo momento reflete-se sobre o lado performativo/instalação artística utilizando o alimento como forma de ação e de relação com o público.

Palavras chave: alimento / cor / plasticidade / performance / instalação.

Abstract: *The food has a cultural richness recognized by several scientific areas. The historical identity of the food will be discussed from the artist Antoni Miralda's approach, namely in his private foundation "FoodCultura". A reflection on the work will address the plastic and chromatic dimensions of food. In a second moment is reflected on the performative side / artistic installation using food as a form of action and relationship with the public.*

Keywords: *food / color / plasticity / performance / installation.*

Introdução

O alimento encontra-se num patamar artístico de destaque na atualidade, sendo usado pelos artistas em diversas formas de exploração. Debruçamo-nos no percurso artístico de Antoni Miralda para procurar perceber como o alimento surge na sua obra nos anos 60. Esta retrospetiva permitirá compreender o papel do alimento como meio para construir um discurso no domínio artístico. Antoni Miralda é um artista espanhol nascido em 1942 e a sua carreira de mais de 50 anos está repleta de abordagens sobre a matéria alimentar o que o torna precursor nesta matéria. Assim, tendo como fio condutor o alimento descreve-se um caminho sobre a identidade, plasticidade e cor, terminando na performance e instalação.

1. A identidade cultural e histórica do alimento como material

A relação do ser humano com os alimentos numa dimensão transformadora acontece quando este deixa apenas de colher aquilo que a natureza oferecia, passando a processar e transformar os produtos.

> *O ser social se diferencia dos animais pela sua capacidade de transformar a própria natureza, de tal modo que ao transforma-la, transforma a si mesmo. O primeiro ato humano e social, segundo os apontamentos marxistas, é a criação das condições materiais para a sua sobrevivência.(MARX, ENGELS, 2007).*"(Braghini, Donizeti, & Veroneze, n.d.)

Neste âmbito destacamos três momentos históricos: a arte rupestre, o renascimento e o futurismo, procurando enunciar o modo como o alimento foi sendo observado ao longo da história, numa perspetiva artística.

Na arte rupestre o homem relaciona-se de uma forma primária com o alimento, dando os primeiros passos rumo à sua descoberta. Na era renascentista apresenta-se uma abordagem centrada numa dimensão pictórica e consciente sobre o alimento e fundadora de um discurso visual plástico.

Por último a influência que o Manifesto Futurista teve no alargamento do território gastronómico, com os alimentos à mesa a assumir mais do que um propósito social e nutricional, numa dimensão mais sensorial e interativa com o comensal.

Para Antoni Miralda a identidade cultural do alimento é explorada na fundação "Food Cultura", criada em 2007 pelo artista em parceria com a Chef Montse Guillén ("Food Cultura," 2019). Aqui produz uma reflexão sobre o universo em torno do alimento, debruçando-se sobre questões como identidade, rituais, relacionamento, tradições, interação e práticas sociais contemporâneas. Neste projeto o alimento na sua dimensão narrativa, reflexiva e processual está aberto

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a investigadores, curadores, designers, cozinheiros e a todas as disciplinas que abordam o alimento como matéria artística, entendendo que "a comida é talvez o primeiro e mais essencial elemento da coesão da comunidade, pois reflete o condicionamento social, económico e ideológico e, ao mesmo tempo, os re-significa." ("Food Cultura," 2019).

A fundação apresenta uma componente documental, criada no separador Arquivo, que se organiza em três categorias: Arquivo de Documentos, Arquivo Etnográfico de "FoodCultura Objects" e a Biblioteca. Na primeira, procura-se documentar o trabalho de Antoni Miralda, na segunda elencam-se objetos e material gráfico associado aos alimentos e no terceiro encontram-se livros, receitas, numa dimensão religiosa ou curatorial, sobre arte e design de alimentos.

A arte para Miralda está tanto no objeto em si como no contexto em que se insere, construindo um território plástico a partir da comida. Em "Situação alimentar para um banquete patriótico" (2010) encena-se um momento de refeição (Figura 1) e desenha-se o campo cultural de identidade de vários povos.

Neste projeto é criado um cenário de um banquete e, sobre a mesa, são criados pratos individuais de arroz colorido representando as bandeiras dos oito países mais poderosos do mundo, disponibilizando um menu com a letra musical de cada hino. Estes pratos são conservados numa vitrine transparente que preserva a refeição de arroz, permitindo ao espetador observar a decomposição do mesmo. A comida, o simbolismo, a cultura, a identidade, são o cerne deste projeto, que reflete a transversalidade de Miralda e a sua intenção de nunca separar a identidade cultural e histórica dos alimentos nas suas intervenções artísticas.

1. Cor e Plasticidade

Os alimentos possuem uma diversidade de características desde a plasticidade, cor, textura entre outros componentes que lhe conferem a possibilidade de criar objetos que após ingeridos passam a fazem parte de nós. A ideia de "objetos comestíveis" transforma o alimento como se ele pudesse existir em duas dimensões, a de suprir uma necessidade nutricional e a de ingrediente ou material capaz de integrar objetos. Esta dualidade desperta uma abordagem questionável "Que razões existem para não podermos utilizar o material alimentar num processo estético se não ético?" (Onfray, 1999:166)

Marti Guixe (Guixé, n.d.) entende que a abordagem de *food design* se distingue do verbo cozinhar, o que liberta o alimento de uma dimensão gastronómica e culinária, permitindo elevá-lo a objeto. No trabalho de Miralda o alimento apresenta claramente uma dimensão plástica.

Cor e plasticidade são conceitos presentes nos projetos 'Pão colorido' e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



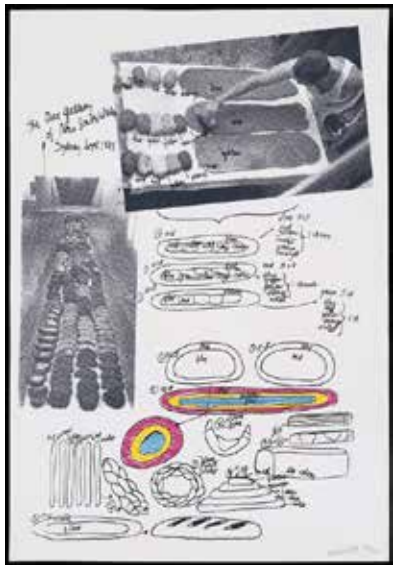


Figura 1 · Antoni Miralda, *Food Situation for a Patriotic Banquet*, 2015. Expos Spain, Espanha. Fonte: https://i.pinimg.com/originals/28/13/33/281333f93ecfea25f226af226e1855a0.jpg

Figura 2 · Antoni Miralda, *Coloured Bread* 1973. Contemporary Galleries, Sidney, Australia. Fonte: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/212.2009/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

'Banquete colorido'. No primeiro o pão é a matéria alimentar central, detentora de enorme riqueza histórica. Por este ser uma massa é possível modelá-lo, explorando as infindáveis possibilidades formais deste alimento. Associado à forma, Mirada adiciona a cor, o que permite dar outra expressão plástica ao alimento, desconstruindo a imagem que temos do pão, ao mesmo tempo, as cores usadas permitem compreender como o artista desenha o alimento e projeta sobre a forma e cor (Figura 2).

Na figura 2 os desenhos explicam o processo de conformação, desde a sequência das cores aos movimentos de modelar. A esquematização deste processo regista o seu processo criativo, procurando estruturar o raciocínio, definir objetivos e alcançar os resultados. O processo criativo pode apresentar duas abordagens: uma mais conceitual ou processual (com um conjunto de instruções e intenções) e outra mais flexível (que envolve escolhas e mudanças durante o processo) (Allan, 2018). Podemos notar que Antoni Miralda se enquadra na primeira, pois a forma detalhada como descreve os seus métodos de trabalho estes são claramente rigorosos e definidos (Allan, 2018). Os desenhos realizados no decorrer do desenvolvimento deste projeto documentam o saber fazer e tornam percetível o que esta por trás do objeto final. Neste caso a massa alimentar, nos seus movimentos de modelação desenha uma geometria de cores que se descobre ao seccionar o pão cozinhado (Figura 3). Juntando ingredientes simples, como aqueles que usamos para fazer o pão, é perceber como os alimentos são detentores de uma enorme plasticidade, capazes de ser trabalhados de modo semelhante a um ceramista.

Fruto de uma parceria com uma padaria local, o artista envolve a comunidade no processo de construção deste trabalho, refrescando o universo criativo da produção alimentar, levando aos padeiros uma nova forma de olhar para os alimentos e para os métodos de confeção, impregnando inovação e contemporaneidade num domínio mais padronizado que é a confeção alimentar mais tradicional, que se preocupa em satisfazer as espectativas de um cliente. Este contexto contrasta com a perspetiva de Miralda, pois este pretende ser provocador e desafiante da cultura, ao quebrar o sentido de normalidade na relação que estabelecemos com os alimentos.

O uso da cor é uma marca do seu trabalho embora por vezes seja difícil perceber as simbologias por detrás da escolha cromática. Os simbolismos que estabelecemos com os alimentos são resultado das nossas rotinas alimentares e criam um grau de segurança sobre aquilo que comemos, pelo que cores improváveis em alimentos podem criar sentimentos de insegurança (Hutchings, 2011). Este fator de instabilidade é para Miralda um agente de inquietação do público.

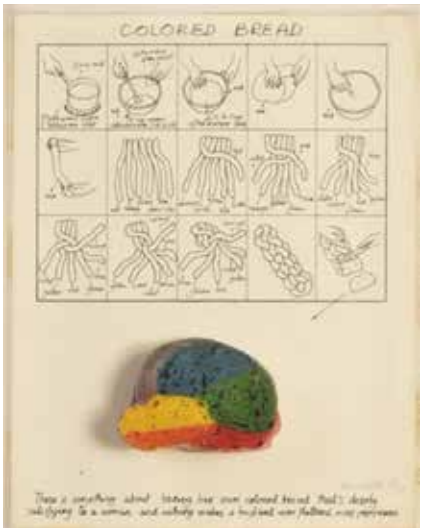




Figura 3 · Antoni Miralda, *Colored bread*,, ca. 1967, Fonte: http://www.artnet.com/artists/antoni-miralda/colored-bread-p7juLd6nFnx2sbJdgBN2Lg2
Figura 4 · Antoni Miralda, *Coloured Bread*, Art Gallery fo NSW, Sydney, 1973, Fonte: http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-04-miralda

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

"Pão colorido" foi um projeto exposto na Art Gallery fo NSW, Sydney em 1973 e sobre uma toalha branca foram colocados pães e fatias de pão que coloriam a totalidade da mesa (Figura 4), como um mostruário, um pintura, um desafio aos sentidos. Explora-se o modo como os alimentos despertam sensações e derrubam barreiras, pré-conceitos e normas, numa lógica de questionamento a partir da obra artística, que neste caso se pode tocar e comer.

No projeto 'Banquete colorido' continua a exploração cromática dos alimentos, ao apresentar a mesa e como desafio para comer o inesperado, como couve flor azul. A arte tem este poder de desafiar a perceção do espetador/comensal, já que existe no contexto em que é inserida e não no objeto em si, pois essa visão descentralizada dos objetos permite uma perceção do propósito daquilo que deverá ser apreciado. (Heinichi, 2014 : 377)

2. *Performance* e Instalação

Até ao início da década de 1960 a arte possuia um leque reduzido de materiais mas na era contemporânea a diversificação dos materiais e os modos de apresentação mudaram abrindo espaço para a *performance* e instalação (Heinichi, 2014). Estas dinâmicas presentes na obra de Miralda encontram-se em vários trabalhos, como o *Breadline* (1977).

Este projeto é composto por uma linha de 60 metros de pães que procura representar as filas para a compra de pão durante a Grande Depressão de 1929. Na inauguração da exposição foi realizada uma *performance* no Museu de Arte Contemporânea de Houston (1977) 4000 pães trazidos pelos Rangerettes do Kilgore College, constituído por 65 majoretes. As bandejas cheias de pão foram utilizadas para construir o muro que dividia a parte expositiva do resto (Figura 5), terminando a *performance* com uma batalha festiva de pães. (Miralda, n.d.).

Desta exposição fazia também parte uma zona de instalação de vídeo *Texas TV Dinner*, que pretendia, através de sete écrans de televisão (encastrados no tampo de uma mesa), descrever os processos de preparação e consumos de pratos típicos de Houston. A acompanhar a imagem, uns copos de vidro que funcionavam como fones permitiam identificar o prato que estava a ser visualizado.

Todo o cenário retratado neste projeto mostra em detalhe a cultura do estado do Texas, revelando a sua identidade gastronómica e o valor dos alimentos em contexto cultural e social; expõe-se, na sua forma criativa, a realidade de um povo, uma temática que facilmente desperta empatia com o espetador. A instalação e a *performance* tem a capacidade de ativar outros sentidos e permitir o espetador ser elemento ativo neste processo. Tal acontece porque a *performan*ce enfatiza a ação si em vez de apresentar uma ficção, desperta o momento vivo (Allan, 2018: 214).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Antoni Miralda, *Breadline*, Museu de Arte Contemporânea de Houston (1977). Fonte: http://www.monicaontheroad.com/macba-barcelona-miralda/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusão

A matéria alimentar apresenta uma extensa diversidade plástica, cromática e sensorial. Antoni Miralda trouxe a desconstrução sobre a cor nos alimentos, despertou novas formas de os olhar e de criar a partir deles e procurou envolver o público com o seu trabalho.

Identidade, cor, plasticidade, *performance* e conceitos em contante cruzamento.

Por fim, uma reflexão sobre a forma como os alimentos são entendidos no campo da arte. A revista Surface, lança em 2017 o debate a artistas, curadores e chefs a questão: Comida é arte? (Levine, n.d.) As respostas dadas são pouco claras, permanecendo a dúvida se o alimento pode ser entendido como objeto artístico. Se esta dificuldade se verifica com personalidades ligadas às áreas artísticas alimentares, é provável que ainda estejamos longe de encarar com naturalidade o alimento como matéria artística.

Referências

Allan, D. (2018). *How Art Can Be Thought: A handbook for Change*.

Braghini, N. C., Donizeti, T. C. de O., & Veroneze, R. T. (n.d.). AS BASES SÓCIO-HISTÓRICAS DA ONTOLOGIA DO SER SOCIAL: O TRABALHO1. *Iii Simposio Mineiro de Assistentes Sociais*. Retrieved from https://www.cress-mg.org.br/arquivos/simposio/AS BASES SÓCIO-HISTÓRICA DA ONTOLOGIA DO SER SOCIAL.pdf

Food Cultura. (2019). Retrieved December 21, 2019, from foodcultura.org website: http://www.foodcultura.org/en/about/

Guixé, M. (n.d.). food-designing. Retrieved December 20, 2019, from http://www.food-designing.com/

Heinichi, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. *Sociologia & Antropologia*. Retrieved from http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf

Hutchings, J. B. (2011). *Food Colour and Appearance*. Springer Science & Business Media.

Levine, S. (n.d.). Is Food Art? Chefs, Artists, and Curators Debate. Retrieved December 21, 2019, from surfacemag.com website: https://www.surfacemag.com/articles/is-food-art-experts-debate/

Miralda, A. (n.d.). Stomakdigital. Retrieved December 20, 2019, from https://stomakdigital.org/

Onfray, M. (1999). *A razão gulosa. Filosofia do gosto*.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O gabinete real de leitura de Claudio Garcia ou como um artista sedimenta o tempo

The real reading cabinet of Claudio Garcia or how an artist sediments time

RONALDO OLIVEIRA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, Arte Educador, Docente, Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina. Rodovia Celso Garcia Cid - Pr 445 Km 380 Cx. Postal 10.011 - Campus Universitário, PR, 86057-970, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: O proposito deste artigo é apresentar e discutir o trabalho do artista visual brasileiro Claudio Garcia, centrando a discussão em seus *Livros de Horas*. Livros de Horas são construções artesanais que o artista vem elaborando *há décadas*. Por meio de múltiplos procedimentos poéticos (gravuras, pinturas, desenhos, colagens, escrita), Claudio vai sobrepondo materialidades e criando através de espessas camadas cada uma das páginas dos seus livros. Essas sobreposições de materialidades acabam por criar com seus Livros potentes lugares. Numa espécie de palimpsesto, o artista nos coloca diante de diferentes temporalidades e memorias, das "coisas" e de nós mesmos.

Palavras chave: Livros de Horas / Palimpsesto / Temporalidade / Memória / Arte.

Abstract: *The purpose of this paper is to present and discuss the work of Brazilian visual artist Claudio Garcia, with a focus on his "Hour Books". Those are handcrafted pieces the artist has been working on for decades. Through multiple poetic techniques (engraving, painting, drawing, collage, writing), Claudio overlaps materials and builds thick layers in each page of his books. Such overlapping ultimately creates powerful poetic places in his Hour Books. It is a kind of a palimpsest through which the artist presents us with different temporal moments and memoirs of the "things" and of ourselves.*

Keywords: *Hour books / Palimpsest / Temporality / Memoir / Art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Os desenhos, que fazia no caderno de viagem, eram a ficção tão desejada.
(GARCIA, 2010)

Introdução: o artista, o pesquisador, o professor

Claudio Luiz Garcia, artista visual, pesquisador, educador e arquiteto brasileiro, lançando mão de múltiplos meios (gravura, desenho, pintura, colagem e a escrita enquanto imagem) vem construindo, ao longo de décadas, uma potente e ininterrupta obra visual. Vive e trabalha em Londrina, atuando enquanto docente no departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina /Paraná / Brasil. O entrelaçamento da sua carreira profissional enquanto docente está impregnada, ou melhor, amalgamada com os seus saberes da arquitetura, das artes visuais, da literatura. O espaço que hoje ocupa e que com muitos convive, atelier de gravura (fig. 1), no departamento de artes visuais da UEL, reflete esse amalgamar de saberes, fazeres e heranças, que me parece vir de muito longe. São objetos e materialidades das mais diferentes naturezas e origens, que vão dando forma e constituindo o espaço. Nada ali parece solto, perdido. Tudo parece contribuir para compor uma espécie de laboratório alquímico, onde estudantes e professores se encontram não somente para fazer gravura, mas para discutir diferentes espacialidades e temporalidades, sejam elas advindas das histórias de vida, dos processos de criação em arte ou das reflexões provenientes dos estudos que dedicam à obra *Ser e Tempo,* de Martin Heidegger.

Podemos ver na figura 1 essas muitas materialidades e temporalidades expressas. Podemos fazer ainda uma observação acerca da presença do artista, do pesquisador e do educador, que ali estão simbolicamente representados e apresentados a quem adentra o espaço e se predispõe a ver, pois muitas vezes só vemos aquilo que queremos ver. As imagens da arte emolduradas e fixadas às paredes parecem mais do que adornos para o espaço, assemelham-se a guardiãs do templo/santuário desses diferentes tempos que aquele lugar habita. Ela, a arte, me parece mais do que a exposição de um produto acabado e fechado, pois ali testemunham e tentam resguardar o sagrado dessas outras tantas materialidades, que está por vir-a-ser. Esse vir-a-ser que está nas ferramentas, enquanto extensão das mãos do artista/professor, está também nos potes, nas gavetas e no tecido que recobre parte de uma estrutura (e que talvez recobre ainda o grande mistério), esperando pelas mãos/intenções do artista, mediados pelo educador rumo ao templo das guardiãs.

Ainda que seja conhecido muito mais pelo seu trabalho de gravador (exímio gravador que é), ele não se prende a uma só técnica/procedimento, lança mão de diferentes modos/jeitos/maneiras/invenções técnicas. Acredito que ele seja um inventador de técnicas. Nos últimos tempos, todos os procedimentos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



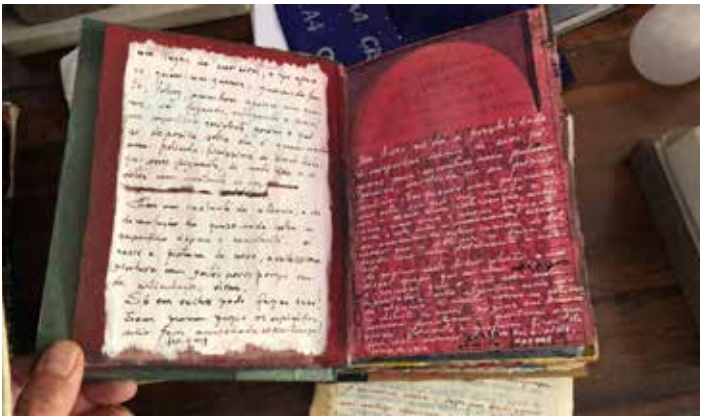


Figura 1 · Imagem fotográfica do atelier de gravura enviada pelo artista Claudio Garcia, em 2018. Fonte: Danillo Villa
Figura 2 · Livro de Horas, Fonte: Claudio Garcia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

trabalhados acabam se consolidando na constituição dos Livros de Horas. As provas de estado das gravuras, as possíveis interferências sobre as mesmas, as colagens, pinturas, desenhos e a escrita se juntam em seus livros. No entanto, sua produção tem vida própria, independente se as construções vão ou não para os Livros, elas têm potência e força enquanto imagem, por meio dos procedimentos com os quais ele lança mão. É interessante observar o quanto os Livros de Horas passaram a ser o lugar onde estes procedimentos se juntam, vão se amalgamando como um grande, sagrado e íntimo palimpsesto. Desse modo, o proposito deste artigo é apresentar e refletir sobre essa construção/dimensão temporal que o artista vem elaborando ao longo dos anos por meio desse amalgamar/sedimentar o tempo e a vida através das suas imagens.

Desenvolvimento: o artista e seus Livros de Horas

"Gabinete real de leitura", título que nomeia este artigo, intitula também a dissertação de mestrado de Claudio Luiz Garcia e ao mesmo tempo sua produção acerca dos Livros de Horas, pois ele dá continuidade na sua tese de doutoramento, intitulada *Livros de horas*: experiências de criação, pesquisa e ensino em artes, e no que vem fazendo hoje (2020). Com o título, ele empresta e faz referência ao "Real Gabinete Português de Leitura", situado na Rua Luís de Camões, na cidade do Rio de Janeiro/Brasil. Segundo Garcia (2006), o Livro de Horas tem sua origem na idade média e são encadernações artesanais, geralmente em folhas de pergaminho. Esses livros tratavam das orações, em louvor à Virgem Maria, relativas às horas canônicas da Igreja Católica.

Claudio Garcia vem construindo esses livros desde 2001, quer dizer, está há quase duas décadas ininterruptas produzindo acerca do tempo e da arte. Seus livros são construídos por múltiplas imagens/linguagens: pinturas, desenhos, gravuras, colagens e escritas. Sem deixar prevalecer uma única linguagem, Garcia vai uma espécie de "palimpsesto", imagens e escritas que se amalgamam deixando registrado camadas do próprio tempo nesses livros. Em seu memorial ele nos diz sobre o quanto suas viagens estão na origem do seu processo de criação.

> *Este memorial é um relato dos fatos concernentes a um percurso de criação artística desenvolvido por mim e, também, por pessoas e fatos que influenciaram de maneira diversa o meu trabalho. Vou descrevê-lo a partir das viagens [...] Considero estas viagens como origem do processo de criação, pois nelas encontrei a essência de minhas questões enquanto artista visual. Ambas, origem e essência de minha poética, foram formadas enquanto artista viajante [...].* (Garcia, 2006:13)

Mas também nos alerta de que seus livros são uma espécie de lugar onde as horas/tempo são condensadas em forma de arte. O artista, ao discorrer sobre os seus Livros de Horas, nos diz:

> *Digo que não são necessidades, nem angústia do autor, não são livros-objetos, nem livro de artista, não são diários, nem registros do cotidiano. São livros que simplesmente acatam as horas e as detêm. São os livros do tempo e das verdades de uma pesquisa. A poesia, visual e verbal, está nos Livros de Hora, enquanto justaposições de linguagens, as quais formam a tessitura de cada página. Em alguns deles escrevi as que denominei de "orações de amor". Orações, não no sentido de súplica ou pedido dirigido a Deus, mas como frases simples que contêm verbos. São testamentos que sugerem a anuência do invisível* " (Garcia, 2006:16)

Suas experiências estão sedimentadas nas imagens/escritas (figura 2), que produz e com elas vai construindo seus livros/marcadores de experiências, uma espécie de escrita de vida. Sobre isso, o artista nos diz:

> *Antes de iniciar a produção dos Livros de Horas, comecei a transcrever poemas sobre as minhas gravuras e aquarelas, de modo que criei, desde então, uma dualidade explícita em meu trabalho, passei a pensar na relação direta entre a caligrafia, a sintaxe dos textos transcritos e as imagens concretizadas pelos desenhos, gravuras em metal e aquarelas.* (Garcia, 2006:10)

Essa dualidade explicitada nos faz refletir, a princípio, sobre a existência de múltiplas maneiras de adentrar seu trabalho: ora nos detendo na palavra/imagem, outras na imagem/texto. Aos poucos, entretanto, vamos vendo que existe algo amalgamado, sedimentando, onde cada procedimento, ainda que feito de maneira minuciosa, não foi feito para existir isoladamente, mas sim para agregar, juntar, justapor, sobrepor, e é daí que surgem as camadas de tempo, onde uma camada deixa entrever a outra. O artista nos fala dessa dimensão da construção das camadas, e ela pode ser compreendida a partir da sua própria voz:

> [...] *Uma sequência de sobreposição e justaposição de camadas que compreendem textos manuscritos e colagens sobre as provas de estado de gravuras em metal que se aglutinaram como representação do passar do tempo das investigações. Esta matéria recamada é visível e tangível nos livros, de modo que a última intervenção não esconde completamente as anteriores.* (Garcia, 2010: 3)

Podemos perceber pela fala do próprio artista e pelas páginas de um de seus livros (figura 3) o quanto é latente essa construção das camadas, onde uma vai sobrepondo a outra, sem esconder aquilo que veio antes. Claudio cria e nos mostra como essa construção é interdepende e como nesses diferentes tempos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

pelos quais as coisas se formam e se constituem, existem relações, heranças, memória. Seu trabalho fala de uma memória longínqua. Não tem como deixar de associar esse procedimento do artista com a sedimentação do tempo às camadas geológicas da terra, do pouco conhecido universo, daquilo que está mais profundo e, apesar dessa distância física, ainda transparece algo, seja em forma de veladura, de detalhe. Os diferentes tempos são entrevistos nas páginas dos seus livros e, ao fazer isso, ele nos reporta à ancestralidade da vida e às camadas pelas quais tudo foi se construindo, camada a camada.

Ao colar, sobrepor, justapor imagens, Claudio nos pede outro tempo para ver o que a arte nos possibilita experienciar. O artista procura retardar o tempo atual, que é rápido, veloz, fugaz, fragmentado, passageiro, ordinário e tenta nos fazer buscar/entrar em outra temporalidade, outro ritmo, algo muito mais na esfera do silencioso. Claudio nos pede silêncio, desaceleração, contemplação. Num tempo de tanta rapidez e de olhares que em nada fixam, por pouco se dispersam, o artista nos convida a parar. Algumas páginas de seus Livros de Horas nos reportam diretamente à origem dos mesmos, o espaço da oração, da meditação, da prece. Claudio, em seus Livros de Horas, cria orações para que oremos e nos salvemos da morte e do caos, para que nos salvemos de nós mesmos e nos reencontremos de outros modos. O artista e a arte nos dão a chance de reencontrar nesse plano terreno nossa dimensão espiritual. Ao sentar diante da sua estante do "Gabinete Real de Leitura" e nos predispor a ler/orar, Cláudio tenta nos salvar. Como nos diz Kátia Caton, considerando a obra de Bill Viola: "Na lentidão das pausas, nos ralentamentos, Bill Viola nos proporciona encontros, descobertas. Ele prolonga a duração dos acontecimentos com o objetivo de nos oferecer um tempo pleno de densidade, capaz de incitar a reflexão e a contemplação. " *(Caton: 2009, 24)*

O fato de o artista sempre voltar às páginas desses livros, seja acrescentando algo, raspando, extraindo ou interferindo, faz desse ato um procedimento artístico de retardar o Tempo. Assim sendo, os livros estão em um permanente estado de escrita, não finalizados, acabados, fechados. O procedimento de nunca dar por terminado esses livros nos faz pensar em algo ligado à dimensão do eterno, não um eterno de um sagrado religioso, mas um sagrado relacionado à vida, à eternidade; talvez aquilo que extrapola, que nos liga à dimensão divinal que existe em cada um de nós humanos.

Esse deixar entrever, (figura 4) essas diversas camadas nos faz refletir ainda, do quanto essas recamadas nos apontam para um tempo que não é linear, somente cronológico, está muito mais na ordem de Kairós, o tempo de cada "coisa". Assmann nos diz que "A duração do eu, sua persistência no tempo vivo,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Página do Livro de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia
Figura 4 · Página do Livro de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

não cabe nos relógios, posto que é mecatrônica, ou seja, mais que mera continuidade cronológica. É uma dimensão constituinte que talvez se possa chamar de intencionalidade da vida. É uma temporalidade profunda onde *Chrónos e Kairós* se entrelaçam" (Assmann, 1999: 229)

Ali, nas suas construções sagradas, Claudio faz coexistir muitos tempos e não permite que acreditemos que existe somente o agora, o presente. Como ainda nos lembra Caton

> *O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. O grande perigo desse tempo raso é justamente a falta de espessura, a sensação de atemporalidade e de que, no lugar de um processo de deslocamento, existe apenas o agora*. (Caton, 2009: 20)

Claudio nos aponta para muitos tempos, passado/presente e nos oferece a possibilidade de fazer viver/existir um tempo futuro em nós. Ele fala de um tempo ancestral, nos coloca diante da ancestralidade do ser por meio de cada página dos seus livros. Cláudio nos possibilita viver outros momentos e outras dimensões por meio das suas camadas de tempo.

Os fazeres do arquiteto se fazem presentes em seus Livros de Horas de muitos modos. O próprio artista nos diz: "Percebo, hoje, que meu trabalho de artista visual foi decorrente das sobreposições de experiências arquitetônicas" *(Garcia, 2006)*. A sua formação e atuação enquanto arquiteto o fez caminhar por muitas cidades e, dentre elas, a cidade do Rio de Janeiro, catalogando o Patrimônio Histórico das cidades. Essas caminhadas o fizeram encontrar com preciosidades. De acordo com Garcia (2010), ele se deparou com mosteiros, onde monjas viviam voltadas às paisagens interiores, psicológicas e onde, por meio das orações, buscavam salvar o mundo, enquanto ele, o artista/arquiteto, buscava catalogar imóveis de interesse ao patrimônio cultural e apreendia tudo o que despertava interesse por meio do desenho e da gravura. "Encontrei, nessa visita, o princípio da formação urbana daquele sítio e, também, o que considero o meu momento definitivo de passagem da arquitetura para as artes plásticas" (Garcia, 2010: 11).

> *Entretanto, interessei-me por uma ruína. [...] me entusiasmei em coletar cacos para organizá-los como elementos de futuras análises históricas sobre aquela ruína. Alguns cantos das paredes ainda continham os restos dos revestimentos recamados por papéis acetinados, floreados e por tecidos transparentes. Fui retirando camada por camada como se aquelas paredes fossem um espesso e imenso palimpsesto.* (Garcia, 2010: 11).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.
Figura 6 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.
Figura 7 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.

Interessante o quanto esses saberes vão se juntando e as relações muito próximas entre aquilo que se viu e aquilo que vem a ser em seu processo de criação; essas entrecamadas. Recorro novamente a Kátia Caton quando ela, se referindo ao Tempo e à Memória, evoca o Narrador de Walter Benjamim e nos diz:

> *Em "O Narrador", Benjamim esboça a ideia de outra narração, uma narração feita nas ruinas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória. [...] O narrador seria igualmente a figura de um trapeiro, o catador de sucata, esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os restos, os detritos. Movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido, o narrador sucateiro não tem por alvo recolher grandes feitos: deve apanhar aquilo que é deixado de lado, como algo sem muita significação, que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer* (Caton,2009: 27,28).

Acredito que seja isso o que Claudio faz com todos os seus achados, desde aqueles que compõe o seu espaço/lugar no atelier de gravura até os livros que ele vem construindo paulatinamente há décadas. Esses diferentes tempos que o artista recolhe e constela sob forma de arte, não os deixando desaparecer nos leva até Tarkovski, "O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo". (Tarkovskiaei, 1998:66). De maneira incansável, esse artista, construtor de Livros de Horas,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

constrói o tempo (outro tempo) e esse "outro tempo" que ele oferece a nós em forma de Livro, em forma de arte... Basta que nos predispomos e nos abrirmos ao seu convite e diante dos seus Livros / preces orarmos! (figuras,5,6 e 7)

Considerações finais

Iniciamos este artigo propostos a adentrar no universo do gabinete real de leitura de Claudio Garcia para ver como um artista pode sedimentar o tempo. Encontramo-nos com um ser intenso, onde parece que o próprio tempo e a memória habitam desde a criação do mundo. Ao perpassar seus espaços de trabalho, seus objetos, suas produções, e chegar naquilo que seria o foco do artigo, os Livros de Horas, fomos nos deparando com um colecionador de pedaços de mundo, um andarilho, um viajante. Dessas andanças, Claudio vem trazendo muitos tempos, muitas histórias e memórias. Ao trabalhar com essas reminiscências quase que ancestrais, essas ruinas por onde andou, o artista nos apresenta um modo muito peculiar de fazer ver aquilo que nós, na atualidade, não damos mais conta de ver e ser: estar presente, aquietado, silencioso perante o mundo para poder compreender e seguir adiante, cada um em sua jornada eterna.

Referências

Assmann, Hugo. Reencantar a Educação: rumo à sociedade Aprendente. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes,1999. (3ª edição) ISBN: 85-326-2024 – 8

Caton, Katia. Tempo e Memória. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009. ISBN: 978 – 85 – 7827 – 225-8.

Garcia, Claudio Luiz. Livros de horas: experiências artísticas, pesquisa e ensino. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010. Tese (doutorado)

Garcia, Cláudio Luiz. Gabinete real de Leitura: livros de horas. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2006. Dissertação (mestrado)

Tarkovski, Andrei. Esculpir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1998. (2ª edição) ISBN: 85-336-0882-9.

Fronteira entre a memória e o esquecimento: possibilidade de abertura para imaginação

A boundary between memory and forgetfulness: possibility of openness to imagination

ROSVITA KOLB BERNADES* & ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 janeiro 2020

*Brasil, artista Plástica , professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes – Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Departamento de Artes Plásticas. Avenida Mendes Pimentel 190, Belo Horizonte - MG, Brasil. E-mail: rosvitakolb@gmail.com

**Brasil, artista da Dança, bailarina, coreografa e professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes – Curso de Licenciatura em Dança. Departamento de Artes Cênicas. Avenida Mendes Pimentel 190, Belo Horizonte - MG, Brasil. E-mail: anacristina.cpereira@gmail.com

Resumo: A jovem artista, brasileira, Gabriela Silva apresenta-nos uma obra de cunho autobiográfico que tem uma relação direta com a vida, onde a memória e o esquecimento imprimem o seu caminho no processo de criação. O presente artigo tem como objetivo refletir acerca da série "Lugar do Esquecimento," composta por 10 obras impressas em papel fotográfico de 29 x 42 cm. Estas obras se dividem entre: fronteira, limite e esquecimento. São obras que narram por meio da pintura, da fotografia, da costura e da escrita, o lugar do desejo. Envolvida em um sentimento de abandono e de perda ela coleta fotografias do

Abstract: *The young Brazilian artist, Gabriela Silva presents us with an autobiographical work that has a direct relationship with life, where memory and forgeness imprint their way in the process of creation. This article aims to reflect on the series named Place of Forgetfulness, composed of 10 works printed on 29 x 42 cm photographic paper. These works are divided between: border, boundary and oblivion. They are works that narrate the place of desire through painting, photography, sewing and writing. Involved in a sense of abandonment and loss, she collects photographs from her family collection, connecting the images with the place of her research and investigation.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

acervo familiar, conectando as imagens com o lugar da sua pesquisa e investigação. A artista parte da memória, das cartografias, quando traz para seus desenhos e pinturas a fluidez das fronteiras e do esquecimento como limite. Um olhar contrabandista da geografia, atravessado pela arte que dialoga com o espaço vago, com a linha limítrofe que separa os limites e as fronteiras entre o tempo, a memória e a imaginação. São conceitos geográficos de espaços, desejos e afetos do seu olhar. Gabriela localiza o seu trabalho entre rios desconhecidos, buscando por materiais degradados pelo tempo, trazendo a fotografia como dispositivo de memória. E é na relação entre a pintura e a fotografia que ela segue a sua trajetória artística. A sua obra inspira-se em Jorge Larrosa, Manoel de Barros, e Christine Delory Momberger. São autores de lugares diferentes que dialogam com a obra da artista, trazendo o fio condutor teórico para a análise da sua obra configurando processos de reflexividade biográfica, estética e artística.

Palavras chave: Arte / Limite/Fronteiras / Memória / Autobiografia.

The artist starts from the memory of the cartographies, when she brings to her drawings and paintings the fluidity of frontiers and oblivion as a limit. A smuggler's look at geography, crossed by art that dialogues with vacant space, with the boundary line that separates the boundaries and borders between time, memory and imagination. They are geographical concepts of spaces, desires and affections of your gaze. Gabriela locates her work among unknown rivers, searching for materials degraded by time, bringing photography as a memory device. And it is in the relationship between painting and photography that it follows its artistic trajectory. Her work is inspired by Jorge Larrosa, Manoel de Barros and Christine Delory Momberger. They are authors of different places that dialogue with the artist's work, bringing the theoretical guide to the analysis of her work, forming processes of biographical, aesthetic and artistic reflexivity.

Keywords: *Art / Boundary / Frontiers / Memory / Autobiograph.*

Introdução

A artista Gabriela Silva apresenta em seu amadurecimento artístico um inquieto processo de criação, onde a fronteira, limite, memória e esquecimento se confundem. Ela abre a sua obra-desenho-pintura para um percurso de rio, suas confluências, relevos, fronteiras, memórias e pausas. A sua obra não fala apenas de planícies, cordilheiras, política, rios e relevos, mas fala do seu olhar. Do seu olhar que atravessa suas obras, onde

> *o limite, estimula a ideia sobre a distancia e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato* (Hissa, 2002:34).

As palavras de Hissa se aproximam fortemente do caminho artístico de Gabriela e servem de guia para percorrer sua obra que transita entre a memória, territórios, mapas e cartografias.

Gabriela segue na mobilidade das fronteiras e nos caminhos percorridos pelo rio, em busca da linha que os separa. Ela atravessa o limite presente na sua obra pintada, fotografada, demarcando e separando terrenos e territórios.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Gabriela Silva, 2016. Óleo sobre tela e costura. Coleção Fronteira e limite. Coleção particular da artista.
Figura 2 · Gabriela Silva, 2016. Óleo sobre tela e costura. Coleção Fronteira e limite. Coleção particular da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

É pela pintura e fotografia que a memória é materializada, fazendo fronteira com o esquecimento. Para ela o esquecimento é necessário e vital para que o rio possa continuar a seguir. Mergulhada na sua memória de infância e seus afetos cria mapas de lugares e abstrai limites.

A obra em si: a matéria

Ao observarmos as fotografias, da série *Lugar de Esquecimento*, criadas a partir do acervo familiar, fica visível como Gabriela, ao longo do seu processo artístico, transforma a fotografia em pintura. É sobre as imagens fotografadas que ela pinta, costura, raspa, escreve, esconde e desenha. É nesse fluxo intenso entre a sua pintura e a fotografia que a reflexividade biográfica permite ativar processos de "biografização", ou seja, "a reflexão sobre as experiências vividas, engendrada na parada para pensar sobre os tempos, espaços, e acontecimentos que nos constituem, abre canais para um movimento singular de intervenção sobre os percursos formativos e artísticos" (Delory-Momberger, 2006:369).

A artista atravessa a fronteira como "extremidade de um país ou região do lado onde confina com o outro" e o "limite como linha de demarcação, separando terrenos ou territórios contíguos". (Hissa, 2002:36.) Nessa cartografia Gabriela navega em rios desconhecidos, ultrapassar contornos demarcados. O limite se faz abstração, a fronteira imaginação e o desconhecido, um mergulho.

Observamos que na intencionalidade de investigação e pesquisa da artista, saberes e fazeres para a sua constituição são iluminados, quando ela busca dar visibilidade as suas histórias singulares que se entrelaçam em trajetórias reveladas na série *Lugar do Esquecimento.*

> *Um fluxo contínuo onde crio mapas de lugares, que outrora foram meus, abstraio os limites, reforço fronteiras. Esses mapas são também uma busca de encontro e retorno a quem eu sou enquanto artista. Retorno para a pintura e para o desenho, penso meu corpo no espaço e crio* [...], *me faço rio.* (Silva, 2017:64)

Envolvida no exercício memorialístico, ela captura imagens de ontem e de hoje a partir do álbum de família, para reafirmar que é no movimento de pensar e viver que o exercício autobiográfico de expressar o vivido vai se revelando e dando sentido para sua obra.

É sob o prisma desse mundo interior que o espaço exterior vai se achar dotado, para cada um de nós, de uma biograficidade singular, isto é, de uma capacidade de construir vestígio, de construir experiência, de fazer sentido em nossa existência. (Delory-Momberger, 2012:75)

Na série Lugar do Esquecimento, composta por 10 obras impressas em papel fotográfico de 29 x 42 cm, Gabriela corre entre desenhos, pinturas e imagens



Figura 3 · Gabriela Silva, 2013. Fotografia, pintura e costura.
Série Lugar do Esquecimento. Coleção particular da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

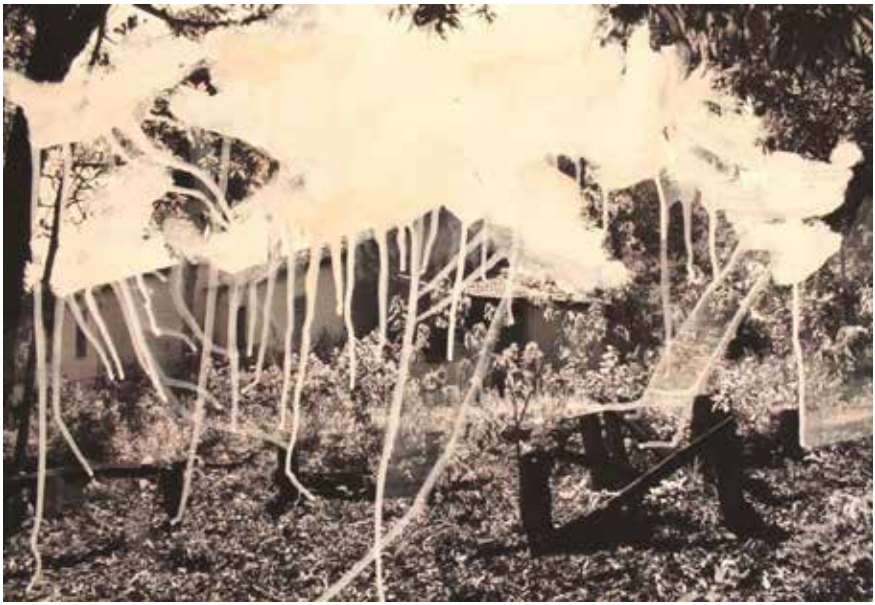


Figura 4 · Gabriela Silva, 2013. Fotografia, pintura e costura.
Série Lugar do Esquecimento. Coleção particular da artista.

fotográficas em busca da casa do seu avô, uma fazenda abandonada. Uma fazenda que foi lugar de memória de infância, lugar de brincar no quintal, dos primeiros desenhos feitos na parede da casa. Lugar de mangueiras grandes, carregadas de mangas e folhas pelo chão.

Inspirada em Manoel de Barros a artista Gabriela (2017) escreve que "O conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que eu nunca perdi. Porque os outros sentidos fomos adquirindo porque era quase obrigação."

A artista cria sua obra com algo que significou, que viveu, que se apoderou da sua memória. Para Larrosa (2002) "o saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna".

Na imagem fotográfica, captura o espaço, o lugar – sala, janelas, portas, cozinha, corredor, quarto; galinheiro, quintal, córrego, árvores. Tudo se recompõe no presente, dando visibilidade a partes de uma casa habitada pelo tempo. Diz que o tempo precisa ser reinventado para poder correr com o rio-tempo dela.

Gabriela segue o fluxo do rio quando traz a fotografia da série Lugar do Esquecimento (Figura 2). Obra que depois de pintada, acolhe as linhas costuradas sobre as imagens. Ela busca por meio da imagem recompor traços, caminhos, vestígios para voltar para a casa- abandonada. A artista segue em busca de sua história, vasculhando imagens, trapos, tecidos, cheiros, ausências e esquecimentos. São os espaços vazios que compõem a casa inabitada. Perdida em sua significância. Um lugar inventado. Um lugar da memória, do esquecimento. Um lugar que acessa o desconhecido: e que vai lá onde o limite, como ela mesma diz, se faz abstração e onde a fronteira se abre em imaginação.

A memória encontrada nas fotografias de acervo familiar, memória de afetos e de lugares íntimos, particulares e quase intocáveis, transforma-se e deixa nascer a série Lugar do Esquecimento.

"Eu. Antes retratada, agora retratando. Eu agora habito o vazio (2017)." É com essa frase que a artista finaliza a sua série de esquecimento destacando a pintura que brinca, escorre e faz camadas na obra. É durante o seu processo de criação que ela descobre que o esquecimento é lugar de memória e que o esquecimento é branco e escorre e segue o fluxo do rio (Figura 3). É no encontro dos rios que ela situa a sua obra em busca de uma nova cartografia. Gabriela investiga lugares e espaços que são seus como a casa abandonada de seu avô (Figura 3), quando retoma mapas da memória de sua infância.

Conclusão

Concluímos esse o artigo, conectando o processo de criação da artista Gabriela em diálogo com a concepção de Lucy Lippard (1997), que coloca o lugar como espaço do desejo. Destacamos que Gabriela se move pelo seu desejo quando

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

revisita lugares da infância, espaços, fronteiras e limites. Ela se move pelo desejo e afeto quando cria mapas de lugares que outrora pertenciam a sua família. São esses mapas que permitem a artista buscar por encontros, retomar limites, reforçar fronteiras, para retornar para a pintura para o desenho, fazer-se rio.

Referências

Barros, Manoel de. (2010) *Poesia Completa* . São Paulo: Leya.

Delory-Momberger, Christine (2012) *A condição biográfica: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada*. Natal, RN: EDUFRN.

Hissa, Cassio Eduardo Viana (2002) *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG.

Larrosa Bondía, Jorge (2002) "Notas sobre a experiência e o saber de experiência." *Rev. Bras. Educ.* (online). n.19, p.20-28.

Lippard, Lucy R (1997) *The lure of the local: senses of place in a multicentered society.* New York: WW Norton & Company.

Silva, Gabriela (2017) Trabalho de Conclusão de Curso. UFMG, Escola de Belas Artes.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Monte Olivia: processo e diferença na obra de Hernando Salles

Monte Olivia: process and difference in the Hernando Salles'work

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES* & ANDRÉA BRÄCHER**

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação / Departamento de Comunicação. R. Ramiro Barcelos, 2705 - Santana, Porto Alegre - RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Brasil, artista visual, professora universitária e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: O artigo proposto reflete sobre a série Monte Olivia do artista visual brasileiro Hernando Salles (1988). Na série, o mesmo negativo fotográfico é impresso repetidamente em superfícies diferentes de papel pelo processo da Calitipia. Enfoca-se o trabalho do artista a partir de dois aspectos principais interligados: o percurso processual e a diferença gerada. Para tanto, usaremos o conceito de imagem Cristal (Fatorelli, 2003) e o de Intercessores (Deleuze, 1992; 2012) como guia. Salles (2004) e Fernandes Júnior (2002; 2006) nos auxiliam no tocante à criação em artes visuais e o processo artístico.

Palavras chave: Fotografia Expandida / Intercessores / Imagem Cristal.

Abstract: *The proposed article reflects on the Monte Olivia series by Brazilian visual artist Hernando Salles (1988). In the series, the same photographic negative is repeatedly printed on different paper surfaces by the Calitipia process. The artist's work is focused on two main interconnected aspects: the procedural path and the generated difference. For this, we will use the concept of Crystal image (Fatorelli, 2003) and the concept of Intercessors (Deleuze, 1992; 2012) as a guide. Salles (2004) and Fernandes Júnior (2002; 2006) help us in the creation of visual arts and the artistic process.*

Keywords: *Expanded Photography / Intercessors / Crystal Image.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O artigo que se inicia aborda parte da produção do artista visual brasileiro Hernando Salles (Porto Alegre/RS, 1988), formado na área de Farmácia (2014), mas que atua como fotógrafo e artista gráfico desde 2015, podendo ser considerado um artista jovem. No ano de 2019 começa sua graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e também sua participação no Grupo Lumen de Processos Fotográficos Históricos e Alternativos Fotográficos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde o início de sua carreira, Salles participa de exposições coletivas, individuais, festivais de fotografias, é finalista em prêmios - o que confirma um amadurecimento em seu processo de trabalho no campo das artes, da fotografia e da fotografia chamada hoje de analógica e experimental. Dois exemplos são suas participações em 2019 da Exposição Coletiva "CUBIC #4" da 14ª Bienal Internacional de Curitiba, e em 2017 do Festival de Fotografia "Paraty em Foco" com a série *Isla Navarino*.

E é em sua produção recente, de 2019, na área da fotografia experimental, que elegemos obras para analisar neste artigo. As obras participam do catálogo artístico "Expressões Kallitipianas" (Xxxxxxx; Xxxxxxxxx, 2019). A série chamada *Monte Olivia*, exemplificada aqui pela Figura 1, possui uma mesma imagem impressa repetidamente em superfícies diferentes de papel. O trabalho final conta com 08 imagens.

O nome da série *Monte Olivia* é homônimo da montanha que possui 1.326 metros acima do nível do mar e está localizada nos arredores de *Ushuaia*, na Terra do Fogo, Argentina. O negativo utilizado pelo artista foi obtido durante uma viagem fotográfica ao sul do continente Sul Americano. De barco retornava da *Isla Navarino* na cidade de Ushuaia. Nas palavras do artista, as fotografias obtidas através deste processo fotográfico histórico, a Calitipia, não permite uma reprodução fiel nas várias e diferentes imagens retiradas de um único negativo. Tal fato agrada ao artista que de um mesmo intercessor (Deleuze, 1992; 2012) constrói o novo, imagem pensamento.

> *Sempre uma imagem que contenha menos. Menos definição, menos resolução, menos qualidade, menos significado. Estas variações, estes vazios e faltas e distorções, estão sendo exploradas de maneira que, no seu conjunto, surja a possibilidade de entender a imagem possível, assim como a possibilidade de entender que uma montanha está no processo de escalada e não na sua ascensão final* (Salles, 2019: documento não paginado).

Além da falta de definição, resolução, qualidade, se comparado com imagens digitais de grande resolução, que hoje se tem à disposição, também se destaca a relação que o fotógrafo faz com o processo de trabalho: a analogia de



Figura 1 · Hernando Salles, *Monte Olivia*, 2019. Calitipia sobre folha de caderno, 21x15 cm. Coleção do artista.
Fonte: do artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

produção de uma obra similar ao de escalar uma montanha. Nesse sentido, a ênfase está mais no processamento do que no resultado final. Ou seja, descobrir sempre o novo transformando esse "escalar" em processo de criação.

Assim sendo, pretende-se enfocar o trabalho de Hernando Salles a partir de dois aspectos principais e interligados: o processamento e a diferença no que aparentemente é o mesmo. Para tanto, será utilizado o conceito de Imagem Cristal, desenvolvido por Fatorelli (2003) a partir de Deleuze (1990) e o de Intercessores (Deleuze, 1992; 2012) como guia. Cecília Almeida Salles (2004) e Rubens Fernandes Júnior (2002; 2006) auxiliam no tocante à criação em artes visuais, o processo artístico, e o processo de criação na fotografia. Tais autores não esgotam as fontes de pesquisa. Assim, acredita-se dar conta da poética, processo e diferença, da série *Monte Olivia* do artista Hernando Salles.

1. Um pouco de teoria

Como posto acima, alguns conceitos teóricos auxiliam a entender e caracterizar o trabalho de Hernando Salles dentro da Fotografia como matéria para a arte contemporânea. O processo artístico de Hernando Salles também permite apontar características importantes que aparecem em sua série *Monte Olivia*, como, por exemplo, uso de intercessores como gatilhos para a criação e a consequente presença da Imagem Cristal.

1.1. A Crítica Genética e a Fotografia Expandida

Para iniciar a reflexão sobre o trabalho de Hernando Salle, utiliza-se o conceito de "Crítica Genética" desenvolvido por Cecília Almeida Salles (2004):

> *A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando o seu planeamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção* (Salles, 2004: 12-3).

Tal modo de trabalhar é orgânico, aproxima o observador do artista e de sua obra como nenhum outro e permite recriar (criar junto) o caminho percorrido pelo artista. Envolve indagações que partem da gênese da obra, seu processo de criação. *O crítico genético quer saber como é criada uma obra. Para tanto,* analisa documentos vindos do próprio autor, arquivos íntimos não publicados, conversas, marcas, edições. Desse modo, tenta entender como se se dá todo o

processo: da gênese ao surgimento da obra. Informa-se que o conceito de Crítica Genética nasceu no âmbito da análise literária e migrou para as artes visuais. Esse, portanto foi o caminho aqui percorrido.

O próximo conceito é o de Fotografia Expandida, desenvolvido pelo crítico de arte, professor e pesquisador na área da fotografia, Rubens Fernandes Júnior (2006; 2002). O conceito de Fotografia Expandida refere-se à Fotografia que se atreve a "[...] ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade" (Fernandes, 2002: 17). Uma fotografia livre de dogmas e pressupostos. Nessa fotografia o artista subverte a câmera e os seus modos de captação de imagem (ou não), bem como trabalha a imagem após sua tomada com mestiçagens de meios e materiais que se articulam para a realização de seus objetivos – o processo criativo do artista sugere as normas de realizar esse exercício empírico. A fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Existe nela um inconformismo com aquilo que a câmera produz diretamente, desejos de experimentações que a libertem do *click* fotográfico e burlem o modo tradicional de produção de imagens. Seja a fotografia realizada analogicamente ou pelo processo digital, demande o uso do laboratório químico ou do programa *Adobe Photoshop*, tudo isso é matéria plasmável para a expressão do artista. Em relação ao observador da imagem, a Fotografia Expandida exige dele ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo, possibilitando a esse observador uma abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo. Nos parece ser isso o que realiza o trabalho de Salles.

1.2. A Imagem Cristal e Os Intercessores

O conceito de Imagem Cristal tem sua origem em Deleuze (1990) para pensar algumas imagens produzidas pelo cinema. Fatorelli (2003) se apropria desse conceito e o traz para o campo da fotografia. Fatorelli divide as imagens fotográficas em Imagem Orgânica e Imagem Cristal. As imagens orgânicas para ele, são aqueles que guardam uma relação direta e de dependência com a referência que lhe deu origem. São imagens realistas e documentais. Já a Imagem Cristal é de uma outra espécie, ela provoca uma inflexão, uma contração/explosão da percepção, um curto-circuito interpretativo que exige daqueles que a observam novas posturas para as decifrar. A Imagem Cristal não é submissa a sua referência no real, ela guarda realidades que não se confundem com ela mesma (Fatorelli, 2003). São, de acordo com esse autor, "[...] uma suspensão do aqui e agora que prioriza os nexos possíveis da imagem tornada autônoma com um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade [...]" (Fatorelli,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2003: 33). A Imagem Cristal não demanda o reconhecimento de algo, mais sim, o conhecimento do novo, do nunca visto. Ela é um pôr em devir.

Nesse sentido, a Imagem Cristal tem relação com os Intercessores deleuziano (Deleuze, 1992). Para Deleuze os Intercessores tornam possível o pensamento (do novo) e a criação artística. Eles são intensidades, livres de pressupostos da filosofia do mesmo, provocam o pensamento da diferença no que aparentemente é igual. Os Intercessores para Deleuze são forças externas, que podem ser pessoas, coisas, plantas, animais, fictícios ou reais. Segundo Vasconcellos, estudioso da obra de Deleuze, "Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento: o essencial são os intercessores" (Vasconcellos,2005). Acredita-se que a série *Monte Olivia*, com sua repetição e variáveis processuais, causadora de estranhamento e dificuldades, produz diferença e um pensamento pulsante, intenso que se completa nos encontros cristalinos que provoca.

2. O Processo

Hernando Salles desenvolveu a série *Monte Olivia* durante o ano de 2019, quando participa como integrante do *Lumen* (Grupo de Estudos em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos) - Projeto de Extensão do Instituto de Artes e da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. A série aqui analisada também participa do catálogo artístico "Expressões Kallitipianas" (Xxxxxxx; Xxxxxxxxx, 2019).

O Grupo *Lumen* em sua quarta edição/ano de realização, elegeu o processo conhecido como *Kallitype* ou Calitipia para os estudos experimentais de 2019. Patenteado por William Walker James Nicol (1855-1929), químico e fotógrafo escocês, com menções e descrições na literatura por Sir John Herschel antes desta data, o processo faz parte da família dos *Siderotype* - do grego *sideros*, que significa ferro (James, 2015: 272), devido a sua fotossensiblidade aos sais de ferro. Encontramos também em sua fórmula nitrato de prata. Já nos primórdios da fotografia a prata não foi a única alternativa para a impressão de imagens produzidas pela luz. Sir John Herschel, 1842, descobriu que sais de ferro sensíveis à luz podiam ser usados para fazer impressões no pigmento azul da Prússia (cianótipo) ou nos metais preciosos: ouro (crisótipo) e mercúrio (celaenótipo). Em 1889, William Walker James Nicol ampliou o uso de sais de ferro sensíveis à luz a técnica da Calitipia (James, 2015: 275). Um papel, preferencialmente de algodão, é revestido à mão com os produtos químicos ferrosos, sobre esse papel é posto um negativo e o conjunto é exposto a uma lâmpada

ultravioleta. A cor da impressão pode ser escolhida de acordo com a intenção expressiva do artista para a imagem. É possível alcançar tonalidades que variam do marrom-sépia, vermelho, berinjela ao preto achocolatado. Geralmente, na Calitipia, a busca é pelo negro. Em sua história, as fórmulas originais de Nicol não chegaram a ganhar popularidade devido a problemas com a impermanência do processo (James, 2015).

Durante os experimentos do *Lumen* foi utilizado apenas uma fórmula de emulsão, uma fórmula para o revelador, interruptor e fixador. As variações de coloração entre os trabalhos de Salles, devem-se aos diferentes papéis utilizados, densidades de negativos e tempos nos banhos do processamento dos químicos.

O nome *Kallitype* tem origem no termo grego *Kali*, significando "bonito". Em sânscrito, língua antiga falada pelos indianos, Kali (काली) significa "a negra", "deusa negra", referência a deusa da morte e do renascimento da mitologia Hindu. Tal Deusa possui inúmeros braços, com diferentes funções de uso. Não por acaso, nos parece, o processo escolhido (Calitipia) para a série possui uma relação quase que direta com a poética de Salles nesse trabalho: beleza da impermanência, da deriva provocada por novos arranjos e visadas, um trabalho que não se esgota e se constrói através de aproximações e afastamentos, escuridão e luz, rasgos, marcas e mortes. Os braços de *Kali* são possibilidades/compossibilidades, devires presentes na série desenvolvida por Salles.

3. A Diferença

O signo da montanha, um Intercessor utilizado por Hernando Salles para pensar questões filosóficas e existenciais na série *Monte Olivia*, vai além da simples e esperada representação. São nas brechas, ranhuras de seu escalar a montanha, por meio de aproximações, cortes cada vez mais próximos, tudo a partir de um mesmo negativo, que surge a possibilidade de um pensamento vivo e potente e que não se representa por imagem, mas sim por intensidades e devires. A conjugação da imagem negativa original, sempre em busca de um *blow up*, ampliadas e impressas com papéis de qualidade e formatos diversos (figuras 1, 2 e 3), indicam já no processo do artista uma busca em ritornelo (uma busca que se pode chamar de cristal) – para Deleuze e Guattari (2012) o ritornelo pode assim ser definido:

> "[...] *O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria, portanto, do tipo cristal ou proteína*" (Deleuze; Guattari, 2012: 167).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Hernando Salles, *Monte Olivia*, 2019.
Calitipia sobre folha de caderno, 21x15 cm.
Coleção do artista. Fonte: do artista
Figura 3 · Hernando Salles, *Monte Olivia*, 2019.
Calitipia sobre folha de caderno, 21x15 cm.
Coleção do artista. Fonte: do artista

Então, essas imagens são como cristais (Deleuze, 1990), se apresentam em forma de ritornelos e aspiram ser percebidas aonde não estão. São potências, devires a serem atualizados; colisão entre passado, presente e futuro; escondem-se em brechas, escuros ou como diz Ornette Coleman, saxofonista e compositor de Jazz americano, - e aqui se faz uma aproximação com a imagem fotográfica: "O tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura" (2019: documento não paginado). O pensamento sai da imobilidade, do *déjà-vu* propiciando encontros inesperados e mestiçagens. É um pensamento da deriva, um desalinho da ordem (Abes, 2010) indo em direção a um espaço estriado e nômade.

Conclusão

Um trabalho artístico tocado pelo pensamento da diferença impele o observador da obra a uma viagem suplementar. Aqui, além de ter sido possível 'escalar' a montanha com Hernando Salles, acompanhar e partilhar de sua busca incessante de algo que está no "entre" e que não termina nas 8 imagens da série (essas são apenas algumas das possibilidades oferecidas pelos Intercessores a criação e reflexão do artista), também foi possível ser co-criador de sua obra. A qualidade suplementar (Deleuze, 1992) do trabalho proposto pelo artista, permite o mergulho nas ranhuras, marcas e densidades das imagens apresentadas. Escalar (o processo de criação) junto com Salles torna possível uma nova tessitura reflexiva e, nesse sentido, a viagem passa a ser o processo, mais que resultado final, sempre inconcluso.

Sobre a questão posta pelo artista na introdução deste artigo sobre a busca da imagem possível, arrisca-se dizer que todas as imagens propostas são compossíveis, formando uma espécie de imagem viva, moldável e ao mesmo tempo fugidia – não é uma imagem representável em sua multiplicidade. A imagem proposta por Salles traga e engole o observador tornado montanha e escalada.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Abes, Gilles Jean (2010) " (Des) ordem e (de) formação do pensamento na literatura: percurso e deriva para outro conhecimento". *Revista da Anpoll*. ISSN: 1982-7830. v. 1, n. 28 (2010). [Consult. 2020-01-02] Disponível em URL: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/162> ou DOI: https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.162

Xxxxxxx, Xxxxxxx; Xxxxxxxxx, Xxxxxx Xxxxx Xxxxx Xxxxxxxx (2019). *Expressões Kallitypianas*. Xxxxx Xxxxxxx: XXXXX. ISBN: XXX-XX-XXXX-XXX-X

Deleuze, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Deleuze, Gilles (1992). "Os Intercessores". In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 151-168. ISBN: 9788511220285

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2012) *Capitalismo e esquizofrenia*. Mil Platôs, volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 9788573260502

Coleman, Ornette (2019) "Deleuze - Ritornelo (e o Jazz) ". [Consult. 2019-12-05] Disponível em URL: <https://razaoinadequada.com/2017/03/12/deleuze-ritornelo-e-o-jazz/) >.

Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2

Fernandes Junior, Rubens (2002). *A Fotografia Expandida*. 2002, 275p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dez. 2019.

Fernandes Júnior, Rubens (2006). "Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica". *FACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2. Semestre 2006. ISSN: 1676-8221

James, Christopher (2015) *The Book of Alternative Photographic Processes*. 3rd. ed. Boston: Cengage Learning. ISBN: 978-1-285-08931-7

Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X

Salles, Hernando (2019) *Texto de apresentação da série "Monte Olivia"*. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxxx@xxxxx.xxx.xx>. Em: 26 nov. 2019.

Vasconcellos, Jorge (2005) "A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia". Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./dez. 2005. [Consult. 2019-12-20] Disponível em URL:< http://www.cedes.unicamp.br> ISSN: 0101-7330

Marcos López, quando a latinidade se faz *kitsch*

Marcos López, when Latinity becomes kitsch

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/Departamento de Comunicação. R. Ramiro Barcelos, 2705 - Santana, Porto Alegre - RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artista argentino Marcos López (1958) e sua obra Pop Latino Plus é o foco de reflexão deste artigo, qual seja o de se pensar a poética desenvolvida pelo o artista, dentro de um contexto de globalização e capitalismo Mundial integrado. Através de uma estética kitsch e um olhar ácido, Marcos López realiza uma crítica contundente aos valores do capital e sua apropriação na américa latina. O conceito de fotografia expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia Expandida (Fernandes Júnior, 2006) serão abordados de modo a dar conta da produção de Marcos López.

Palavras chave: Marcos López / pop latino / Capitalismo Mundial Integrado.

Abstract: *The argentine artist Marcos López (1958) and his work Pop Latino Plus is the focus of reflection of this article, which is to think about the poetics developed by the artist, within a context of globalization and integrated world capitalism. Through a kitsch aesthetic and an acid look, Marcos López makes a scathing critique of the values of capital and its appropriation in Latin America. The concept of expression photography (Rouillé, 2009) and Expanded Photography (Fernandes Júnior, 2006) are the concepts used to analyse López'production.*

Keywords: *Marcos López / Latin pop / integrated world capitalism.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Desde a chegada dos espanhóis e portugueses às terras sul americanas nos séculos XIV, XV e XVI, e seguindo-se depois outros povos europeus, a luta pela preservação de modos de ser e viver, que envolve cultura e identidade, tem sido constante nas populações latino-americanas. Miscigenados, descendentes de múltiplas etnias, geograficamente pulverizados, com diferentes religiões e modos de expressão cultural e tendo em comum a situação socioeconômica periférica em relação a um centro desenvolvido (Estados Unidos e Europa), o nomeado povo latino-americano padece, ainda hoje, de influências não auctónes. Através de modelos europeus e estadunidenses distribuídos pelo Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 1985; 1986), valorizados pelas elites e relidos pelo indivíduo da classe média e baixa, cria-se uma cultura de bricolagem, por vezes criativa, mas rechaçada como brega, *kitsch* pelas elites locais que se espelham e se veem culturalmente como europeus.

É sobre essa latinidade de bricolagem brega, *kitsch* que se debruça o trabalho do artista Marcos López (1958) argentino, *Pop Latino (Plus)*, artista e obra eleitos para reflexão neste artigo, qual seja a de se pensar a poética do artista, dentro de um contexto de globalização e capitalismo mundial integrado que submete populações periféricas e economicamente desprovidas a um consumo de produtos de baixo custo e qualidade (objetos e ideias), muitas vezes descolados de sua funcionalidade original. Arrisca-se afirmar que Marcos López oferece ao observador de suas imagens, através de sua estética bizarra, colorida e hiperbólica o avesso do simulacro, o avesso daquilo que aparentemente se busca ocultar: "[...] a amargura e o drama que pretendem esconder [ ]" (González, s/data: documento não paginado).

Marcos López, fotógrafo e cineasta argentino, nascido na província de Santa Fé, começou a fotografar nos anos 80 do século XX. No início fotografava em branco e preto, depois começou a colorir manualmente suas imagens até chegar a uma explosão de cores nos anos 1990. López também estudou cinema, em Havana, Cuba (1987). Através de sua série *Pop Latino (Plus)*, de estética surreal e *pop*, editada em forma de livro pela primeira vez no ano 2000, o artista apresenta, ao observador de sua obra, um universo caótico, periférico, colorido e estereotipado de sua Argentina Natal. Por meio de um olhar crítico, *kitsch*, surreal e pop Marcos López realiza uma crítica de seu próprio ambiente cultural, político e social.

Para se realizar os objetivos propostos neste artigo, qual seja o de pensar e entender o trabalho do artista argentino Marcos López dentro dos parâmetros apontados mais acima, alguns conceitos serão aprofundados como o de

Capitalismo Mundial Integrado através de Félix Guattari (1985; 1986). O conceito de fotografia expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia Expandida (Fernandes Júnior, 2006) também serão abordados para dar conta dos modos de produção de Marcos López. Tais autores não esgotam as fontes de pesquisa utilizadas.

1. O capitalismo Mundial Integrado

Ao se iniciar a abordagem da série *Pop Latino* de Marcos López, considera-se necessário clarificar o uso do termo Capitalismo Mundial Integrado (CMI) neste trabalho, pano de fundo das questões aqui abordadas. O objeto e sua perspectiva de análise encontram-se neste ambiente, qual seja aquele caracterizado pela globalização de bens simbólicos e mercantis guiados pelo domínio das forças do capital. Portanto, "Capitalismo mundial integrado" é o termo proposto por Guattari (1985; 1986) no final da década de 1970 para nomear o capitalismo contemporâneo como alternativa ao termo globalização, considerado genérico pelo autor e que de certa forma esconde o sentido fundamentalmente econômico, e mais exatamente capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização em sua atualidade. Nas palavras de Guattari:

> *O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle* (Guattari, 1986:48).

Esse é, portanto, o estado atual do capitalismo onde, aliado a "globalização", age de forma integrada e tem como ferramenta de ação a parcela subjetiva da sociedade e não apenas sua esfera de produção ainda que estejam ligadas entre si. No CMI há um investimento maciço na produção de subjetividade. Os desejos aparentemente individuais, através de inúmeros estratagemas mediáticos e simbólicos (equipamentos coletivos como escola, igreja, família e mídia), tornam-se desejos coletivos e submissos à forças que não controla, tais como apropriação alienada dos valores liberais. Desejar, para a grande maioria, passa a ser servir, de maneira inconsciente, aos desígnios do capital.

Pode-se dizer que Marcos López em seu ensaio *Pop Latino* busca rasgar o véu que esconde a produção massiva de subjetividades submissas aos desejos do capital mundial integrado (hegemônico). Através de suas imagens de poética grotesca e irônica, kitsch e surreal mostra as tramas urdidas pelo CMI.

Marque-se que a Argentina à época da produção de *Pop Latino* foi marcada pelo governo de Carlos Menem, iniciado em 1989 e que perdurou até o final da

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

década de 1990. O governo Menem, neoliberal, segundo Pennaforte (s/data: documento não paginado) "[...] baseia-se num grande paradoxo: uma economia dinâmica e ao mesmo tempo vulnerável às 'intempéries' do capitalismo mundial por um lado, e o empobrecimento massivo da população, por outro ". O trabalho de Marcos López nasce, portanto, entre os restos mortais putrefatos da revolução (ditadura) e a corrupção ávida da classe política, sôfregos por mais-valia.

2. Marcos López e a fotografia contemporânea

Pode-se dizer que o trabalho fotográfico de Marcos López segue uma tendência presente na fotografia desde a década de 1950, com o lançamento do emblemático fotolivro *The Americans*, de Robert Frank (2008), lançado pela primeira vez em 1958. O trabalho fotográfico desenvolvido por Robert Frank irá estabelecer o que se chama de jogos entre opacidade (subjetividade) e transparência (objetividade) na fotografia documental social, virando pelo avesso a crença na transparência das imagens, colocando em dúvida o caráter meramente documental da fotografia. Seu trabalho indica a descrença na referência fotográfica como absoluta. Nessa nova fotografia que aí surge, o fotógrafo irá esgarçar a matéria fotográfica e tecê-la de acordo com sua subjetividade, criando novos arranjos do visível. E isso é o que faz também Marcos López em sua série *Pop Latino*. Mas, diferentemente de seus conterrâneos latino-americanos que até então trabalhavam a fotografia documental tradicional sem tencionar o paradigma linguístico dessa fotografia, López, como Frank, transgredi o purismo da linguagem e deixa para trás a fantasia de uma da fotografia documental do Terceiro Mundo. Segundo González, historiadora da arte e especialista em fotografia contemporânea,

> *A gravação do real não passa mais pela tomada, por um corte exercido sobre a realidade fenomenal, mas pela construção de imagens ou narrativas de acordo com procedimentos mais relacionados à produção de filmes de ficção. Ao revisar o estereótipo 'realista' da fotografia local, López consegue preservar sua intensão referencial inoculando comentários sociais em seus tableaux vivants* [...]" (González, s/data: documento não paginado).

Tal modo de produzir imagens fotográficas, fazendo delas matéria plasmável é caracterizada contemporaneamente como Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), bem como Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006). Tais tipos de imagem são encontrados, preferencialmente, no universo da arte, espaço ocupado por Marcos López e seu trabalho.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2.1 Conceitos norteadores: Fotografia expressão e fotografia expandida

Neste tópico busca-se aprofundar os conceitos de Fotografia Expressão e seu correlato, o de Fotografia Expandida mencionados no tópico anterior, visto caracterizarem o trabalho de Marcos López na série *Pop Latino*. Se buscará também esclarecer o uso do Kitsch no trabalho de López.

2.1.1 Fotografia Expressão

A chamada Fotografia Expressão, surge como um movimento coletivo, quando o documento fotográfico entra em crise, na segunda metade do século XX. Tendencialmente, a fotografia passa a ser superada por imagens com tecnologias mais sofisticadas e mais afeitas à velocidade de veiculação exigida no mundo contemporâneo. Com isso um novo campo se abre para o exercício fotográfico, qual seja o da expressão. Surge a produção de imagens que, de acordo com André Rouillé (2009), tenciona a fotografia em suas bases ao colocar a referência em um segundo plano, tenso, um modo de fazer capaz de inventar novas visibilidades, de tornar visível o que antes não o era devido ao apego total ao referente exigido pelo documento fotográfico. A Fotografia Expressão não recusa de todo o documento, mas propõem novos caminhos, indiretos "[...] de acesso as coisas, aos fatos, aos acontecimentos [...]" (Rouillé, 2009: 161). Nesse modo de fazer a fotografia possui um autor, tem uma escrita que se traduz no uso da forma que produz sentido e se torna linguagem. Esse modo de produzir envolve o fotógrafo (aquele que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte), o fotógrafo artista (aquele que é fotógrafo antes de ser artista; a fotografia é para ele também ofício e lugar de sua expressão artística) e o artista fotógrafo (aquele para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte), lugar ocupado por López.

Nos anos 1990, Marcos López inicia seu trajeto expressivo dentro do campo da fotografia. A fotografia transforma-se em matéria plasmável a dar forma às inquietações do artista. Nesse sentido, Marcos López exerce sua arte dentro do que aqui se propôs chamar de fotografia expandida, como se verá a seguir.

2.1.2 Fotografia Expandida

Em termos teóricos, a fotografia produzida por López, pode ser também caracterizada como Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006), aquela que subverte modelos e desloca as referências estabelecidas. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expansível, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Mestiçagens de meios e materiais fazem parte desse processo expandido. Essa fotografia possibilita ao observado ser cúmplice do artista, de seu

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

percurso criativo abrindo caminho para novos modos de perceber o mundo.

Essa classificação possui como âncora Fernandes Junior (2006), que assim define a Fotografia Expandida:

> *Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para indicar que a fotografia se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana* [...] *tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens perturbadoras* [...] (Fernandes Júnior, 2006:11).

Ao subverter e desarticular as referências a Fotografia Expandida se torna desafiadora e provocadora. Para que isso se realize de modo eficaz, aquele que prática tal fotografia deve conhecer em profundidade o aparelho que utiliza, de modo a subvertê-lo. Nessa fotografia o processo criativo do artista vai além do momento da tomada fotográfica; todo o processo está predisposto a sofrer modificações antes, durante e depois da sua "revelação". A Fotografia Expandida é uma forma de resistência aos modos operativos das bulas e manuais dos instrumentos fotográficos e dos processamentos químicos ou digitais para a sua revelação. Mais do que tudo, esse modo de fazer é também ético e político ao buscar retirar o observador interessado de seus automatismos e zonas de conforto, tornando-o parte essencial na realização e objetivos da obra. Surge aí para o observador a possibilidade de abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo.

As possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são imensas nesse modo de produzir imagens. Em *Pop Latino* Marcos López, apesar de submetido à lógica do aparelho fotográfico, altera o código imposto através da construção de suas imagens que desconstroem o imaginário latino-americano apreciado pelo Ocidente do Norte e o atualiza de modo crítico e sagaz.

2.1.3 O Kitsch

Característica marcante na obra de Marcos López, o *kitsch*, segundo a Enciclopédia Itaucultural (2017), pode ser entendido como algo de mal gosto artístico e produções de baixa qualidade, seu sentido é pejorativo e vem desde o seu nascimento, no século XIX. Na década de 1930 o termo se populariza com os pensadores da Escola de Frankfurt que o definem em oposição às pesquisas revolucionárias da Arte Moderna e da Arte de Vanguarda. O kitsch para esses pensadores marxistas estava ligado a uma falsa consciência estando localizado na indústria

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

cultural e na produção de massas. Outros pensadores, como Greenberg (2006), citado neste verbete, definem o *kitsch* como a arte da cópia, a vulgarização da alta cultura. Portanto, acredita-se poder dizer que o *kitsch* se apresenta de forma radical com o advento da sociedade industrial, a vida burguesa, sendo um produto típico da modernidade. É a arte que está ao alcance do homem comum, disponível em vitrines e *magazines*. Após a Segunda Guerra Mundial, a *Pop Art* retira o sentido depreciativo do termo. Os artistas da *Pop Art* creem na não separação entre a vida e a arte e realizam tal intento através do uso de materiais produzidos pela indústria do consumo e entretenimento para produzir sua arte.

Marcos López atualiza o uso do *kitsch* em seu trabalho, utilizando essa estética agressiva e, para alguns, de mal gosto, para refletir sobre as mazelas sul americanas geradas pelo confronto com culturas, sociedades e economias exógenas.

3. Marcos López e o *Pop Latino*

Se apresentará a seguir uma breve biografia de Marcos López e logo depois se abordará sua série *Pop Latino (Plus)*, onde seu processo de trabalho será exposto e algumas imagens comentadas.

3.1. Marcos López

Marcos López nasceu em Gálvez, pequena cidade da província de Santa Fé, Argentina, em 1958, em uma família católica de classe média. Em 1982, já se dedicando à fotografia, abandona a faculdade de engenharia e vai para Buenos Aires, cidade fervilhante, após anos de ditadura, onde passa a se dedicar totalmente à fotografia. López quer ser artista. Lá conhece inúmeros fotógrafos e artistas que lhe abrem portas e o inserem no mundo da arte. Seu desejo, como ele mesmo diz, era "[...] gerar imagens com valor artístico documental, [...]. Eu não queria ganhar dinheiro, nem aprender a fazer fotos de moda. Isso era visto como frívolo, ou sem compromisso social, que era o slogan que era respeitado e ao qual eu naturalmente aderi [...]" (Castellote, 2006).

Autodidata, já desde sempre produzindo uma fotografia de autor, em sua primeira série fotográfica conhecida apresenta retratos em branco e preto, feitos entre 1982 e 1992 e publicados em 1993 no livro *Portraits*. São imagens, onde já se pode observar (figura 1) a preocupação de López com as questões de identidade e pertencimento, ao mesmo tempo percebe-se certa ironia perpassando a imagem: na parede, recoberta por papel de parede florido, pairam imagens da infância do artista. Tais imagens compõem com o crucifixo, pendurado no centro da cama, um diálogo triste, melancólico. O *kitsch*, aí representado pelo excesso e arranjo de diferentes objetos, informa sobre uma Santa Fé classe média entranhada na alma

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Autorretrato. Santa Fé, Argentina, 1984. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. Buenos Aires: *Ediciones Larivière*, 2010.
Figura 2 · *Todo por dos pesos*. Córdoba, Argentina, 1995. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. *Pop Latino Plus*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.

do artista. Uma origem marcada pelo provincianismo e pelos valores religiosos. López não nega essa origem, mas mantém com ela um certo distanciamento crítico que lhe permitirá o salto nos anos 1990 para o *Pop Latino*.

Marcos López estudou cinema em Cuba, (1989) *na Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños*, onde foi Aluno de Gabriel García Márquez, escritor argentino. Em cuba produziu um pequeno documentário chamado *Gardel Eterno* que, através da justaposição de signos culturais e sociais, reflete sobre a identidade latino-americana. Deste trabalho nasce o *Pop Latino* e o mergulho de López na cor. De acordo com a jornalista e escritora argentina Josefina Licitra, o *Pop Latino* é uma estética, própria de Marcos López, que "[...] mistura a teatralização de cenas, a saturação de cores vibrantes, o código do carnaval [...] e o uso de pessoas que não são mais indivíduos – à maneira da fotografia documental -, mas estereótipos que incorporam ideias" (Licitra, s/data: documento não paginado). Deste modo, López teceu e tece comentários sobre a sua Argentina e o continente latino-americano.

3.2 *Pop Latino* como estilo e obra

Apontou-se no final do tópico anterior algumas características estilísticas do *Pop Latino* enquanto estilo desenvolvido por López. Completa-se essa reflexão pensando-se em sua relação com a *Pop Art* surgida nos EUA na metade da década de 1950. O contexto de surgimento desse movimento artístico foi o de pós-guerra, um período de paz e abundância para a classe média americana. Havia o desejo de consumo de bens não disponíveis durante a Segunda Guerra Mundial. Era esse consumo desenfreado, colorido e ávido o alvo da crítica feita pela *Pop Art*. Seu repertório de imagens vinha da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. Deve-se lembrar que a euforia consumista convivia com os movimentos de contracultura, como, por exemplo os *Beats*. Pensa-se poder dizer que esse olhar para a cultura de massa tem algo de celebração de uma época radiosa para parte da sociedade americana.

O *Pop Latino*, tem pouca relação com as origens do movimento *Pop Art* nascido nos EUA. Diferentemente da *Pop Art* americana, inscrita na história da arte, o *Pop Latino* é uma crítica a degradação cultural latino-americana sob a pressão do dito Primeiro Mundo através de um governo local neoliberal que no final dos anos 90 deixou milhões de argentinos abaixo da linha da pobreza. O excesso de cores, de objetos e bens de consumo se traduzem em imagens de estética *kitsch* (deslocamentos e encontros *non sense* de produtos, ideias, indivíduo/coletivo) cheias de ironia, necessária para a crítica ácida e implacável de Marcos López.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3.2.1 A série *Pop Latino (Plus)*

A série *Pop Latino* é apresentada em livro de mesmo nome, lançado pela primeira vez no ano 2000. A edição aqui trabalhada é ampliada (2017) e leva um *Plus* no título. A edição é composta de 130 imagens fotográficas em cores berrantes e primárias de modo a potencializar, pelo choque, a crítica; mostrar a polaridade entre o desejo de ser como "eles" e a realidade argentina e sul americana. Como diz Marcos López, "[...] a cultura argentina é construída assim, sempre olhando para cima, para a Europa, como um paradigma de validação da nossa harmonia estética [...]" (Visan, 2014: documento não paginado). O que López deseja e faz é inverter, transgredir o modelo original estrangeiro através de uma estética carnavalesca e histérica, realizada por meio de imagens montadas e encenadas que mostram a apreensão canhestra dos signos de consumo e modos de ser estrangeiros pela população latino-americana. Por vezes apreensões criativas, por vezes empobrecimento da cultura local, bem como a indução a um consumo supérfluo e plastificado, simulacro mal feitos dos reais bens de consumo do Primeiro Mundo.

É possível observar as afirmações feitas acima na imagem a seguir (Figura 2). Um arremedo de *O Máscara* (1994), personagem desempenhado pelo ator americano Jim Carrey em filme de mesmo nome, age como um assustador/sedutor personagem publicitário. Através desse personagem monstruoso que não ousa mostrar sua verdadeira face, Marcos López reflete sobre o empobrecimento cultural e econômico de grande parte da população argentina durante o Governo neoliberal de Menem e ironiza a política econômica de paridade dólar/peso (no cartaz, 1,99).

Considera-se necessário chamar atenção para o fato de que nada nessa imagem é fruto do acaso em sua construção. Numa paisagem de prédios urbanos decadentes, brilha falsamente o apelo ao consumo e um deboche à cultura local por meio do colar de linguiças que o personagem ostenta. Por meio dessa imagem titânica, *kitsch* e brega Marcos López parece falar da assimilação monstruosa da cultura americana pela população local. Isso pode ser lido pela posição das mãos do personagem: a direita sobre o peito, gesto patriótico americano, e a mão esquerda apontando o que os sul-americanos podem e devem consumir de acordo com os ditames do Capitalismo Mundial Integrado.

Dentro do que, neste artigo chamamos Fotografia Expandida, podemos encontrar características dessa dentro do modo de produção de López. O artista tem como ponto de partida a tomada de imagens fotográficas com tecnologia analógica, utilizando para isso uma câmera Pentax 6x7 cm. Na pós-produção essas imagens são digitalizadas e trabalhadas digitalmente pelo próprio artista que

busca a cor ideal para a imagem. Em algumas imagens há o recurso à colagens e montagens tornando seus processos híbridos, uma das características da fotografia expandida. A encenação é parte fundamental da fotografia produzida pelo artista. A foto é criada muito antes do *click*. O processo lembra o projeto de um filme. Tudo é pensado desde a iluminação, artificial, o *décor* até o figurino e posicionamento dos personagens na cena. Todavia, nada disso torna suas imagens apenas ficção, elas não rejeitam ser documentos, mas o fazem de modo diferente da fotografia documental clássica. Como diz Castellote (2012:32) "[...] São documentos na forma de paródia, mas documentos. Deles extraímos informações de ordem econômica, cultural, política e social, embora não sejam atribuídas a um momento decisivo, mas a momentos híbridos de realidade e ficção [...]".

Apresenta-se a seguir dois exemplos da série *Pop Latino Plus*. Na imagem (Figura 3), observa-se uma espécie de guerrilheiro mascarado que empunha uma arma de plástico; também de plástico, um lagarto compõe a cena. O artista lança mão da figura de linguagem conhecida como onomatopeia, (o desenho à lápis de cor desenhado na imagem em vermelho e amarelo) e simula uma saraivada de balas. Há um uso deliberado da estética dos quadrinhos, característica estilística da *Arte Pop* Americana. A imagem é puro *nonsense*. Todavia, remete a instabilidade política dos países latino-americanos (a figura se parece com a de Fidel Castro e Che Guevara) e ao mesmo tempo o aspecto folclórico dessa cultura para os países do Norte. De modo alegórico, Marcos López pontua seu trabalho com uma crítica política, cultural e econômica ácida.

Na próxima imagem (figura 4), personagens comuns compõem a cena de uma cantina portenha de aspecto decadente e *kitsch* onde aparecem diferentes tipos humanos argentinos. Há referências ao Tango com um personagem que lembra o cantor argentino Carlos Gardel. Pretensamente documental (para o artista o modelo da fotografia documental clássica não dá conta das mazelas das periferias do planeta e ele opta pela alegoria), tal imagem, *fake*, teve seu cenário construído e, os personagens que compõem a cena, foi formado por pessoas comuns escolhidas pelo artista e que não se encaixam nos padrões de beleza vigentes. Cenário e figurino foram criados para que passasse exatamente aquilo que o olhar crítico de López vê na sua amada e dilacerada Argentina. Através dos estereótipos escolhidos (o cantor de tango, a dama da noite, o tocador de gaita, o churrasqueiro, os bailarinos de Tango), não fala de indivíduos, mas, sim de um povo. A cor é o disfarce para falar do trágico da condição humana, da desolação, da desilusão. Como diz o próprio Marcos López em entrevista dada a Silas Martí "[...] é uma caricatura do país que poderia ter sido, mas que não foi" (2012: documento não paginado). Tristes trópicos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · *En el Jardim Botánico*. Buenos Aires, Argentina, 1993. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. Pop Latino Plus. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.
Figura 4 · El Piccolo Vapore. Buenos Aires, Argentina, 2007. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. Pop Latino Plus. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.

Conclusão

Paródia teatral? Baile de máscaras? O trabalho do artista Marcos López subverte o modelo estético norte americano da *Pop Art* de origem *kitsch* e o transforma em um catalizador para refletir criticamente seu próprio ambiente cultural, econômico, político e social. Faz isso através dos inúmeros recursos oferecidos pelos seus processos de trabalho como exposto aqui. É uma fotografia inteligente e engajadora, como a arte deve ser.

Referências

Castellote, Alejandro (2006) "Entrevista a Marcos López por Alejandro Castellote". *Entrevista com Marcos López por Alejandro Castellote.* [Consult. 2019-12-26] Disponível em URL: https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-entrevista-castellote.php

Castellote, Alejandro (2012) "Uma poética da amargura". *Revista Rara*. Guatemala, Costa Rica; p: 26-33. [Consult. 2019-12-15] Disponível em URL: https://issuu.com/estudioa2/docs/rara09

González, Valeria (s/data) "Las fotografías de Marcos López en el contexto del arte argentino de los noventa". *Textos sobre Marcos López*. [Consult. 2019/12/23] Disponível em URL: https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-gonzalez-contexto.php

Guattari, Félix; ROLNIK, Suely (1986) *Micropolítica - Cartografias do Desejo*. São Paulo: Editora Vozes. ISBN: 978-8532610393

Guattari, Félix. (1985) *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 978-8563971005

Fernandes Júnior, Rubens (2006). "Processos de criação na fotografia: apontamentos para os entendimentos dos vetores e das variáveis da produção fotográfica". *Revista Facom - Faap* nº 16 (2º semestre 2006): 10-19. ISSN: 1676-8221. [Consult. 2019-12-02] Disponível em URL: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf

Frank, Robert (2008).*The americans*. Germany: Steidl. ISBN: 978-3-86521-584-0

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch. [Consult. 2019-12-28]. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Licitra, Josefina (s/data) "La beleza del caos". *Textos sobre Marcos López*. [Consult. 2019-12-28] Disponível em URL: https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-la-belleza-del-caos.php

López, Marcos (2010) *Marcos López*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Larivière. ISBN: 978-987-99395-59-2

López, Marcos (2017) *Pop Latino Plus*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora. ISBN: 978-950-889-284-3

Martí, Silas (2012). "Argentino leva psicodelia barroca ao Paraty em Foco". *Folha de São Paulo*. São Paulo [Consult. 2019-12-27] Disponível em URL: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1161104-argentino-leva-psicodelia-barroca-ao-paraty-em-foco.shtml

Pennaforte, Charles (s/data) "Era Menem: o legado neoliberal". *Cecierj* - Biblioteca/Ciências Sociais. [Consult. 2019-12-28] Disponível em URL: http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/cienciassociais/0015.html

Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac São Paulo. ISBN: 978-7359-876-6

Visan, Christiana (2014) "#questiontime". *Buenos Aires Herald*. [Consult. 2019-12-27] Disponível em url: www.buenosairesherald.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Rodrigo Cunha e suas imagens de solidão como dispositivos a unir pontos distantes

Rodrigo Cunha and his images of loneliness as devices to unite distant points

SANDRA MAKOWIECKY*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, Professora de história da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: Rodrigo Cunha, nascido em 1976, natural de Florianópolis, Brasil, apresenta uma poética predominantemente centrada na representação da figura humana, em pintura. As imagens de suas obras são como dispositivos capazes de unir pontos distantes. Abordaremos Rodrigo Cunha e outros artistas distantes no tempo e contemporâneos a ele, onde a potência do olhar se dará na impulsão dos trabalhos conjuntos, para abordar a solidão na cena contemporânea, um tema que assola nossas cidades.

Palavras chave: Rodrigo Cunha / solidão na cena contemporânea / dispositivos.

Abstract: *Rodrigo Cunha, born in 1976, born in Florianópolis, Brasil, presents a poetics predominantly centered on the representation of the human figure in painting. The images of his works are as devices capable of uniting distant points. We will approach Rodrigo Cunha and other artists who are distant in time and contemporary to him, where the power of the gaze will be in the impetus of joint works, to address the loneliness in the contemporary scene, a theme that plagues our cities.*

Keywords: *Rodrigo Cunha / loneliness in the contemporary scene / devices.*

Introdução

Rodrigo Cunha, nascido em 1976, natural de Florianópolis, formou-se em pintura e gravura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2002. O artista diz ter uma relação passional com a cidade onde nasceu, sobretudo com o centro da cidade e seu fluxo de pessoas. O flanar nos calçadões centrais (Figura 1) ou nas ruas periféricas causam a ele forte impressão. No ano de 2005, Rodrigo foi um dos artistas selecionados no *concurso Rumos Itaú Cultural Artes Visuais,* que objetivava mapear, diagnosticar e fomentar a produção visual no País. Aracy Amaral, crítica de arte, participou da seleção dos artistas do projeto e disse que foi possível detectar que a produção emergente no Brasil é apolítica e demonstra preocupação com a arquitetura, urbanismo e design. Constatou que expressões manuais como desenho vinham perdendo força, "pois há muitos artistas trabalhando com imagens de segunda geração, como fotografia e vídeo" (Amaral, 2005). Estas observações seguem atuais.

Todavia, Rodrigo configura uma exceção, ele pinta. Seus quadros retratam a figura humana sob uma perspectiva realista, em cenas intimistas, cercadas por um silêncio enorme, por uma opressiva solidão. A ausência de ação dos solitários personagens pintados em cômodos vazios (Figura 2) pode ser uma impressão, pois as cenas levam o espectador a sair de sua passividade e a elaborar narrativas e explicações a partir de elementos mínimos de ação, tudo subliminarmente escondido num aparente ócio. Foi indicado ao Prêmio PIPA em 2014, um relevante prêmio brasileiro de artes visuais que tem como meta, divulgar a arte e artistas brasileiros e estimular a produção nacional de arte contemporânea.

2. Solidão como dispositivo a unir pontos distantes

Você já sentiu uma enorme solidão, esse estado em que a pessoa não se sente parte de um todo, em um isolamento não apenas físico, mas emocional, em que não nos identificamos com o mundo que está a nossa volta? Poderia ser esse sentimento que perpassa as obras de Rodrigo Cunha? O que seria considerar a solidão como dispositivo? O que seriam dispositivos? Para Giorgio Agamben (2009), trata-se de uma rede de forças externas aos seres viventes que possuem a capacidade de "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos" (Agamben, 2009:40-1). O autor sugere que esses *seres viventes* somente se tornam sujeitos a partir da relação empreendida com os dispositivos e que a linguagem é talvez o mais antigo dos dispositivos. Em uma sociedade cada vez mais imersa em dispositivos de controle e de disciplina, como câmeras de vigilância, sistemas de identificação biométrica, meios que possuem a capacidade de transformar

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Rodrigo Cunha. Avenida Central. 50x40 cm, óleo sobre tela, 2007. Acervo da Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina S.A. BADESC.
Figura 2 · Rodrigo Cunha. Serão no estúdio (after Freud). 2012. Óleo sobre tela. 140 x 140 cm. Galeria Zipper.

os espaços públicos, de uso comum, em prisões, parece que perdemos nossa liberdade. A saída proposta por Giorgio Agamben (2007) é a profanação dos dispositivos, ou seja, o retirar do lugar de origem os elementos sociais e museológicos e produzir/possibilitar um novo uso e ou sentido, para sentir liberdade. Existiriam nas imagens de solidão, dispositivos profanados? O que delas, fogem ao nosso controle? No que consiste essa solidão? Uma sólida, fixa, constante, densa e espessa incomunicabilidade, solitude, isolamento? A generalização do sentimento de solidão é surpreendente. Sabemos que as "cidades solitárias" se aproximam da praga contemporânea da solidão em um mundo hiperconectado onde é crescente o medo do mundo físico. Vários artistas já se debruçaram sobre o tema, a começar pelos Estados Unidos. Os icônicos quadros de Edward Hopper, a solidão multitudinária de Andy Warhol, a vida nas margens de David Wojnarowicz ou o estranho Henry Darger que demonstraram nos anos cinquenta a necessidade de afeto e calor mesmo que isso cause danos – para exaltar a empatia como única cura possível e defender a tolerância frente à diferença.

Ao dizer que retrata a vida em sua crua realidade, em várias entrevistas, Rodrigo talvez possa nos mostrar aspectos que insisto em ver – talvez a insistência na obra que se apresenta metafísica, com elementos reduzidos à essência, queiram servir como movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por panorama de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética. Por que estas imagens limpas, quase sem elementos? Rodrigo disse em entrevista para Carol Macário (2012), que foi a Londres para estudar e visitar a exposição em comemoração aos 90 anos de *Lucian Freud* (Figura 3) e que se postou demoradamente diante do autorretrato de *Rembrandt* de 1669 (figura 4), que considerou o mais pungente dentre todos eles, do retrato de Felipe IV de *Velásquez* (figura 5) e de alguns retratos de autoria de *John Singer Sargent* (figura 6), para ele, uma intensiva aula de virtuosidade na pintura. O que podemos ver em comum entre as obras citadas pelo artista e as obras dele? A pintura de Rodrigo Cunha mostra-se em planos que parecem deslizar os elementos para fora da tela, personagens que habitam a imaginação do artista desnudam sua privacidade, em poses, sua maioria em cômodos fechados. Ao representar, como pano de fundo, telas dentro de suas telas, o artista promove ainda um diálogo entre sua pintura e as de outros movimentos artísticos.

Um jovem artista que ao olhar obras do passado, aprende com os grandes mestres que o antecederam, lança novas luzes sobre este passado e o reatualiza, trazendo-os ao seu momento presente.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



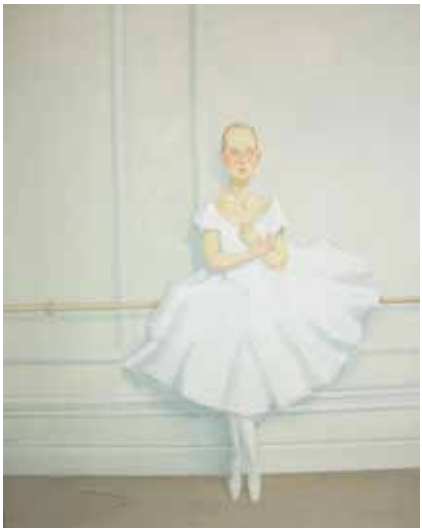






Figura 3 · Lucien Freud. The Painter's Mother Resting, 1976 Private Collection, Ireland. S.d.
Figura 4 · Rembrandt. Óleo sobre tela . 86 x 70, 5 cm. Autorretrato de 1669. National Galllery, Londres.
Figura 5 · Velásquez. Retrato de retrato de Felipe IV. 1628. Óleo sobre tela. 198 cm x 101,5 cm. Museu do Prado, Madrid.
Figura 6 · John Singer Sargent. *Miss Elsie Palmer*, 1889. 1890. Óleo sobre tela. 190.8 x 114.6 cm Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







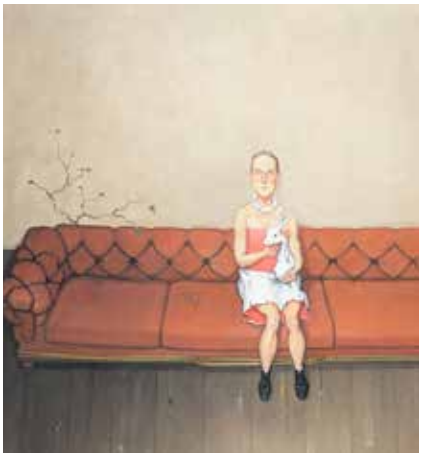


Figura 7 · Rodrigo Cunha. O Tao feminino. 2018. Óleo sobre tela. S.d.
Figura 8 · Rodrigo Cunha. Rodrigo Cunha. Colecionador de paisagens. 2011. Óleo sobre tela. 70 x 60 cm. Galeria Zipper.
Figura 9 · Rodrigo Cunha. Jovem com cães aninhados. 2011. Óleo sobre tela.100 x 100 cm. Galeria Zipper
Figura 10 · Rodrigo Cunha. Jéssica Rose, a Dona do Coelho. 2012. Óleo sobre tela -140 x 132 cm. Galeria Zipper.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O que então aproxima estes artistas citados de Rodrigo Cunha? Formalmente, o fundo chapado, as poses hieráticas, os olhares, o distanciamento, o silêncio, as cores mais neutras, cenários que beiram ao metafísico e um grande estranhamento (Figura 1, Figura 2, Figura 7, Figura 8, Figura 9 e Figura 10). E no entanto, muito tempo os distancia. Os corpos que aparecem na obra de Rodrigo Cunha estão na mesma corrente da geração 90, em que acabam replicando um campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas, em que o corpo é mutante, simulacro das descobertas da ciência, da solidão que assola a vida urbana. Percebemos também anonimato ou a mostra da privacidade em perigo – esta é imbuída de tonalidades pessoais, íntimas.

No retrato contemporâneo da vida nas cidades, figuram imagens solitárias e amedrontadas, muitas vezes procurando sentido num emaranhado de sentimentos de tédio e impotência, insegurança, abandono, deslocamento. O cotidiano nas grandes cidades também se coloca como pano-de-fundo para um artificialismo que permeia as relações humanas.

Sua obra produz estranhamento, uma sensação de incômodo de se olhar no espelho e não se reconhecer. Uma crise de identidade em que o indivíduo perde seu centro, tanto de si quanto do seu lugar no mundo. Podemos ver também preocupação com a narrativa mesmo que estruturada de maneira indireta. Parece que Rodrigo incorpora e comenta a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. É perceptível também, uma necessidade de explicitar algum tipo de posicionamento diante do mundo. Em entrevista no ano de 2006 disse:

> *As imagens que trago para o público são extratos diretos da realidade, sem grandes preocupações decorativas, se ocupando mais com o fato do que com a alegoria. Crio um "tipo" de imagem que pode ser reconhecida através da pintura Holandesa do séc. XVII ou de certos pintores ingleses, como Gainsborough ou Lucian Freud, pois retratam não a fantasia mas a vida em sua crua realidade, seja ela pitoresca, exuberante ou trágica* (Cunha, 2006).

Muito do que vejo em *Rodrigo Cunha* me escapa como compreensão. Há sempre insuficiência. Não são imagens de sonhos. Parece que não há histórias para contar, embora tragam a marca do passado e de cenas que vivenciamos. Aliás, parece que as imagens não querem pertencer à existência ordinária: o que elas oferecem é lugar desconhecido. Os olhares sem direção, solidão que apavora, não há paisagem que as ampare, nem referência que as apoie. Elas não se dão de imediato, são imagens de um território que não se pode nomear, de um território que não se pode reconhecer, mas parece que já o visitamos.

Fazem-nos perseguir o que é inalcançável e, com essa procura, acabamos por fazer ficção, acabamos por querer construir um enredo, uma sequência, ver cenas como velórios, salas de visita, quartos. A temporalidade nestas imagens estão lá para anunciar o ambíguo. O jogo proposto é sustentar o enigma. Partes do único enigma, isto é, conforme Mário Perniola, aquele que obtém a sua força da tensão interrogativa que suscita, que possui enorme capacidade.

> [...] *a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido* (Perniola, 2009:30-1).

Não se trata de preencher estes espaços de intervalos suspensivos, se trata de pensar e sentir. Vemos figuras sem a esperança de um encontro final, um desenlace, mas sim, permanece o vagar, a deriva, procura permanente, o eterno retorno. A arte organiza e revela. Ao artista cabe dar significados ao mundo, não construí-lo ou controlá-lo. Segundo Mário Perniola (2006), aquilo que separa a arte das restantes produções é que aqui o assunto está sempre, de certo modo, naquele lugar a que o autor chama de "Sombra". Para o autor, a arte, hoje, mais que nunca, deixa atrás de si uma sombra que retrata o que de mais inquietante e enigmático lhe pertence. A ingenuidade nossa está na pretensão comum de detectar a arte na sua totalidade, como entidade bem determinada ou como comunicação imediata, ignorando a sombra que inseparavelmente acompanha tanto a obra como a operação artística. As obras de Rodrigo causam estranhamento. Rosalind Krauss (1998), nos fala sobre estranhamentos que provocam ao espectador, diversos artistas e suas obras. É algo que há muito se percebe, que vai e volta, um sintoma que muitos artistas deixam atravessar em suas poéticas. O observador é obrigado a reconhecer, então, dois fatos: "Estas são as minhas coisas, os objetos que uso diariamente"; e "eu me pareço com eles" (Krauss, 1998:274). Nos identificamos com as obras de Rodrigo Cunha, ele fala de nosso tempo. Mostramos acima alguns exemplos que repetem um procedimento que não é novo na arte, é um sintoma que retorna, como um recalque.

> *Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, [...] uma eternidade contra a permanência. Sob todos aspectos a repetição é a transgressão* (Deleuze, 1988:24).

A repetição a que o autor se refere é o sintoma revelado na arte, é o estranhamento como sensação primeira frente à obra. O autor diz que são "repetições com diferenças", que a repetição "remete a uma potência singular". Vimos alguns exemplos de trabalhos que operam por esta via, obras completamente diferentes entre si, mas com uma linha condutora de percepções muito próxima.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusão

As obras aqui mencionadas e expostas, mostram uma arte que traz o espanto, são ações onde não é a admiração do espectador que o artista procura, é um incômodo, um desconforto, a sensação de que algo ali não está dentro dos "moldes", passou dos limites da arte, talvez uma profanação, na concepção de Giorgio Agamben. Então desconforto e estranhamento com certeza fazem parte deste repertório, assim como fazer com que seu espectador se sinta constrangido, subitamente tenso, é também intenção.

> [...] *as obras de arte gostam da nossa atenção. Mais e mais a elas nos consagramos, mais e mais elas nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados. E com isso fogem constantemente do rigor classificatório* (Coli,1993:58)

Entendemos, como o autor, que a obra de arte tem um "núcleo que nos fala", ou seja, ela é também pensante. Entendendo a arte não como forma, nem como objeto, mas como pensamento Jorge Coli (2010) diz esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra, que se torna sujeito pensante, um ser autônomo em relação a seu próprio criador e nessa perspectiva, falamos de semelhanças e diferenças, de analogias e proximidades, de dispositivos unindo pontos distantes e de estranhamentos permitidos. Retornando ao enigma, aos intervalos e à sombra, acredito que o que torna a arte mais importante no contexto atual e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. Solidão é condição humana e se por um lado, existe uma dimensão repetitiva, por outro, cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* (Didi- Huberman, 2013; Warburg, 2014) , de acordo com suas necessidades expressivas. Assim, de acordo com a "vontade seletiva" da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial e elas se intensificam e se reativam quando evocadas. Para autores como Warburg, Benjamin, Deleuze, e claramente também para Didi-Huberman que trabalha com estes autores, as imagens estão carregadas de forças e delas o tempo emerge, um tempo turbulento, anacrônico onde acontece o encontro do passado e do presente. Solidão é tema eterno, sintoma que retorna, mesmo que seja como dispositivo profanado, unindo pontos distantes.

Referências

Agamben, Giorgio (2007) *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.

Amaral, Aracy (2005). Disponível em vídeo em < http://www.itaucultural.org.br/rumos-artes-visuais-20052006-paradoxos-brasil>. Acesso em 18 abr.2019.

Coli, Jorge. *Elogio das trevas* (1993) In: Barbosa, A.M.T; Ferrara, Lucrécia D'Alessio; Vernaschi, E. (Org). O ensino das artes nas universidades. São Paulo: Editora da USP.

Coli, Jorge. (2010) Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. *Revista 19&20,* Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>.

Cunha, Rodrigo (2006). *Mostra de pinturas de Rodrigo Cunha na Galeria de Arte da UFSC*. (2006). Disponível em < https://noticias.ufsc.br/2005/02/mostra-de-pinturas-de-rodrigo-cunha-na-galeria-de-arte-da-ufsc/>. Acesso em 21 abri.2019.

Deleuze, Gilles (1988) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Krauss, Rosalind E (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Martins Fontes.

Macario, Carol (2012). Artista catarinense Rodrigo Cunha fala de sua última exposição em São Paulo, "O Mundo de Dentro". Disponível em < https://ndmais.com.br/entretenimento/artista-catarinense-rodrigo-cunha-fala-de-sua-ultima-exposicao-em-sao-paulo-ldquo-o-mundo-de-dentro-rdquo/>. Acesso em 18 abr. 2019

Perniola, M (2006). *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Perniola, M(2009) *Enigmas: egípcio, barroco e neo-barroco na sociedade e na arte*, trad. Carolina Pizzolo Torquato, Chapecó: Argos.

Warburg, Aby (2014) *A Renovação da Antiguidade Pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Heideger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Papel da Presença no Processo Criativo dos Desenhos de António Faria

The Role of Presence in the Creative Process of António Faria's Drawings

SANDRA CRISTINA FONSECA BENTO RAMOS*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, Realizadora de animação, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: sandra.c.ramos@edu.ulisboa.pt

Resumo: Este artigo foca-se no processo criativo de António Faria, na sua obra desenhada. Relaciona excertos de uma entrevista ao artista com práticas conotadas com Arte Dharma e autores cujos trabalho e investigação reconhecem o potencial do espaço do não-saber, i.e. rendição, em presença e abertura, ao que o momento presente convida a manifestar. Entre reconhecimento e surpresa, inconsciente colectivo e expressão única, tece-se um ensaio acerca da Presença no desenhar deste artista e como característica do espaço-tempo de criação.

Palavras chave: António Faria / desenho / Dharma art / processo criativo / presença.

Abstract: *This article focuses on the creative process of António Faria's drawing work. It relates excerpts from an interview to the artist with practices connoted with Dharma Art and authors whose work and research recognize the potential of the space of not-knowing, i.e. surrendering in presence and openness to what the present moment invites to manifest. Between recognition and surprise, collective unconscious and unique expression, an essay on Presence in the drawing activity of António Faria is woven.*

Keywords: *António Faria / drawing / Dharma art / creative process / presence.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

António Faria (1966, Figura 1) é um artista português, desenhador com extensa obra, dedicado ainda à fotografia e ao design gráfico. Formado em Design de Comunicação (IADE, 1991) e Artes Plásticas (Ar.Co, 2010), tem mantido uma produção artística regular e evolutiva. Expõe regularmente em Portugal, em vários outros países europeus, Japão (Art Olympia, 2º prémio, 2015 e Menção, 2019), Estados Unidos e Brasil.

O trabalho deste criador tem um impacto semelhante ao da contemplação imersiva e da meditação, que pratico quotidianamente. Ao longo dos nossos encontros – com o artista e sua obra -, fui percebendo pontes com a arte dharma, i.e. acção a partir de uma mente vazia de expectativas, 'cheia' de espaço para dar lugar ao novo (Trungpa, 2008), o conceito de criar a partir do futuro emergente (Scharmer, 2018), o inconsciente colectivo (Jung, 1959, 2008) e com este espaço desconhecido entre obra e criador e obra e observador de que nos fala José Gil (1996).

O artigo parte de uma entrevista ao António Faria, relacionando-a, não exaustivamente, com os conceitos citados.

1. Motivação consciente e conteúdo inconsciente

Entrevistei o António Faria em casa, como sempre rodeados de desenhos, a olhar para eles e a falar do desenhar.

O que poderão ter em comum as práticas budistas antigas de arte dharma, a Teoria U de Scharmer, o inconsciente colectivo trazido à consciência por Jung e os desenhos de António Faria? A associação entre os estudos informais de longos anos e o trabalho do artista foi absolutamente automática, tornando notória a necessidade de trazer à consciência as teias que inconscientemente teci.

Para além do que José Xavier, investigador da vida e das imagens (sobretudo as que provocam uma ilusão de movimento ao serem por nós visionadas de forma sequencial), me disse um dia em conversa, desenhar é riscar e não há quem não saiba riscar; já a arte de desenhar reside na capacidade de criar riscos belos. E também na intenção, digo eu. No que move o artista a pegar num qualquer medium e riscar.

António Faria diz que o move a ideia de melancolia e de claustrofobia transmitidas por espaços impossíveis de ser habitados. E a possibilidade da sua transposição, sobretudo no caso da melancolia: a própria, provavelmente.

Longe de se interessar pelas questões puras de representação da natureza, o artista usa a natureza como metáfora emocional, fechando-a, para criar os ambientes claustrofóbicos que são o seu foco – esta característico é frequentemente referida como crítica, e recebida pelo criador como elogio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · António Faria na sua casa/estúdio. 2018. Fonte: arquivo do artista.
Figura 2 · Sem título, 2017. Carvão mineral sobre papel Fabriano. 120 x 120 cm. Fonte: arquivo do artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Interessante esta ligação entre paisagem e melancolia (Figura 2), tão utilizada por outros artistas antes de si; o mesmo podendo ser dito da densidade de flora como elemento que represente e transmita a sensação de claustrofobia/ausência de saída. O recurso a um imaginário universal, a partir de uma história e vivência pessoais e sua expressão única, é exactamente o que, nos desenhos deste artista, melhor evoca Jung, em particular o conceito de inconsciente colectivo (1959, 2008): "conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda a parte e em todos os indivíduos (...) constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo." (p. 15)

O inconsciente colectivo manifesta-se no mundo através de arquétipos, i.e. representações transversais a culturas e épocas, permitindo o reconhecimento para além da forma como são representados.

De acordo com Jung, "o inconsciente colectivo não é uma questão especulativa nem filosófica, mas sim empírica."(p.55) (como exemplo, a Figura 3 juntando os símbolos da floresta e da caveira, evocando arquétipos de morte, i.e. finitude, medo da morte, confirmado pelos retornos que o artista teve do público), algo que explorou exaustivamente nas suas investigações, baseadas em estudos profundos de mitologias diversas, religiões e casos clínicos. Uma "fonte de acesso ao material necessário (para observação com vista à prova de existência do inconsciente colectivo) é a *imaginação ativa*(...) uma sequência de fantasias que é gerada pela concentração intencional (...) a sequência de fantasias que vêm à tona alivia o inconsciente e representa um material rico de formas arquetípicas." (p. 59). Podemos afirmar com segurança que as expressões dos mesmos arquétipos em diferentes tempos, latitudes, longitudes, contextos culturais e com coerência e constância essenciais, demonstram a existência real de um inconsciente colectivo.

2. Diálogo. Escuta e acção

Qual a natureza do espaço-tempo que o artista habita no acto de criar? Como é esta relação entre artista e obra no fazer, no produzir de gestos que imprimem marcas sobre o papel?

A ideia de que há uma representação claustrofóbica interpelou-me, pois sinto que há sempre novos lugares a descobrir nos desenhos do António Faria, que assume esse paradoxo, onde a ideia de claustrofobia coexiste com o interesse por explorar saídas/buracos, não para o fruidor, mas para ele próprio ter "respiradouros" - como nos mostra a Figura 4, naquela curva que surgiu inconscientemente e foi deixada por servir o propósito emocional e proporcionar uma escapatória.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 3 · Sem título, 2019. Guache sobre papel academia. 150 x 120 cm . Fonte: arquivo do artista.
Figura 4 · Sem título, 2016-2019.Ink flow e guache sobre papel academia. 420 x 600 cm. Fonte: arquivo do artista.

O que permanece da ideia inicial da obra é muito pouco, porque a primeira não foi ainda habitada pelo diálogo com a obra, não respondeu ao fluxo do fazer, do deixar surgir que é o que traz uma qualidade muito própria à criação. Depois, desse diálogo faz parte a escolha – decidir o que deve ficar e o que não faz sentido. Nem tudo o que acontece deve permanecer: há erros e acidentes no percurso (fundamentais no processo criativo) e ao artista cabe decidir o que deve permanecer, sem impor a ideia inicial de forma rígida, com presença: "Não sei se isto é uma esquizofrenia (...) No limite, o desenho manda e eu obedeço", afirma.

Dos vários encontros com o artista, a percepção da 'fusão' entre arte e vida é muito clara. Qualquer momento livre, carrega em si a possibilidade de um novo desenho, uma simples conversa remete para um olhar estético e emocional, toda a situação traz consigo carga experiencial física e psicológica e tudo isto se pode converter em matéria-prima para criar. Lembro uma visita em que me mostrou a obra representada na Figura 5 e como falava mesclando processo com obra terminada, momento de vida e sua criação.

Importa referir o forte sentido de disciplina, entrega regular ao processo criativo, porque a criação é uma compulsão e um motor de expressão no mundo, com o mundo. Desenhar é uma prática quotidiana, intensa e focada. Apontando um conjunto de desenhos que, montado, terá 450cmx650cm, refere o quanto tem trabalhado nesta obra sem nunca ver todos os desenhos montados fisicamente, mas tem uma imagem mental clara de cada parte e do todo, que lhe permite incorporar a evolução de cada segmento. O seu trabalho de criação é, efectivamente e como o próprio descreve, um diálogo continuado. Como qualquer diálogo realmente produtivo baseia-se na escuta activa, generativa (Scharmer, 2018).

Chögyam Trungpa, mestre budista Tibetano fundador do Instituto Naropa (hoje Universidade Naropa) e referência internacional em arte dharma, fala-nos da importância de uma mente meditativa, vazia de intenções e expectativas, na criação, fazendo desse mesmo vazio o seu chão fértil, a partir do qual o ser-se e não apenas o ser (no original, 'isness' e não apenas 'being') se desenvolve, em acção. É este ser-se que ancora a presença, permeando tudo e evitando a derivação para o que não é. A arte dharma implica uma permeabilidade inerente e inseparável da sua natureza: enquanto expressão da experiência vivida e vida como prática artística. A importância da atenção, do envolvimento no processo e da manualidade e realidade (baseada na experiência directa) da produção artística são centrais para o mestre (Trungpa, 2008). Mais do que manualidade, importa falar de não-separação entre ideia e execução, de conhecimento do processo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Sem título, 2019.Guache sobre papel arches.
70 x 100 cm. Fonte: arquivo do artista.

A escuta da obra, este espaço-tempo a que o artista se refere como de diálogo com o desenho, é o que deriva de escuta atenta, com mente aberta e desapegada do resultado e de tudo o que não é o que quer emergir. Longe de ser um mero observador ou executante, o criador permeia tudo à luz do seu ser(-se) único e irrepetível, i.e. a abertura para o todo e como se quer manifestar, implica vivência da relatividade do mundo da matéria, por ser onde mente, emoção e espírito se manifestam.

A Teoria U de Otto Scharmer sistematiza de forma muito interessante o processo inerente à criação do que quer emergir, trazendo uma visão sistemática, sistémica e altamente refrescante ao anterior panorama de pensamento institucionalizado, mesmo baseando-se num conceito pelo menos tão antigo quanto o budismo: os grandes problemas da sociedade actual estão ancorados na separação que o ser humano se impõe: da natureza ('ecological divide'), entre si ('social divide') e entre si e a sua vida interior/espiritual ('spiritual divide') como refere Scharmer (2018). Este processo de separação implica dualidade e, no mundo ocidental, escolher o mundo relativo das expressões diferenciadas, em detrimento do absoluto (somos todos feitos das mesmas partículas essenciais, de vazio, intercalado a enormes intervalos, por minúsculas partículas e mantidos coesos graças a campos energéticos fortíssimos (pt.wikipedia.org, 2019)). De acordo com Scharmer (o.c.), o caminho para a solução passa por alterar a forma de estar no mundo, escutando e agindo a partir de um lugar distinto, com: mente aberta, i.e. sem julgamento, permitindo que a Mente do universo opere através do seu pensamento; coração aberto, i.e. sem cinismo, permitindo que o Coração do colectivo opere através dos seus sentimentos; intenção aberta, i.e., sem medo, permitindo que a Intenção do futuro emergente opere através das suas acções.

Scharmer conceptualiza o campo generativo que se estabelece ao largar a ilusão de separação e escutar a partir de um lugar de real curiosidade e atenção ao aqui e agora, que é a única realidade (o passado já não é, o futuro ainda não é), onde pode nascer o futuro emergente.

3. Manifestação da natureza única do artista

O artista tem um papel único e inigualável na forma como cria o que cria, enunciando um paradoxo: a abertura ao todo que se quer manifestar a partir da sua expressão única. Esta delicada relação entre criador e criação, onde um se deixa guiar pela outra e logo toma a condução da dança em momentos-chave, é o labor do artista.

Quando falha o diálogo, o silêncio, o afastamento, podem trazer consigo um olhar fresco, uma renovada capacidade de escuta. O tempo de tomar um café

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

fora de casa, pode trazer a clareza negada durante horas de "discussão" infrutífera. E, no regresso, o problema pode ter, simplesmente, desaparecido, porque era apenas uma insistência em querer que algo fosse o que não era.

Não se trata aqui do que tantos artistas referem como aceitação do erro, mas sim da incorporação do que é por aquilo que é, i.e. a resposta que a obra dá a um qualquer gesto gerando uma nova marca sobre o papel.

A arte como expressão não-dual/de paradoxos: convívio de passado e presente, originalidade/identidade e rendição ao que a obra pede para devir, ou, dito de outra forma, "a experiência do artista não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde" (Gil, 1996, p. 23).

O que pode haver de errado naquilo que simplesmente é? Se o julgamento for suspenso e a mente se abrir ao novo, surgem novas vias daquilo que, sob um outro olhar, pareceu torpe, sem nexo. Não estará a incorporação do que é na génese de toda a grande revolução de paradigmas artísticos? Sim e, simultaneamente, é importante o reconhecimento daquilo que pertence e daquilo que não faz sentido - o labor do artista.

4. O Tempo... e a relatividade

No seu processo criativo, António Faria refere uma perda total de relação cronológica com o tempo, substituindo-a pelo tempo de Kairós, que se refere à sua vivência qualitativa. Quando em fluxo, o artista trabalha de forma imersiva, febril, sentindo uma suspensão de algumas sensações e da passagem do tempo, completamente esmagada pelo retorno à "normalidade" quotidiana. A saída desse espaço-tempo de criação provoca-lhe irritação pelo desacordo temporal que encontra e um sentimento de desajuste do mundo das coisas, tropeçando nos objectos com que habita, como se o corpo demorasse a re-sentir-se.

Aquilo que aqui se refere, é o espaço generativo que se abre quando há Presença (a maiúscula pretende diferenciar o estar do estar-ser, quando realmente se habita o momento presente). Como referido por Scharmer (2018), este espaço-tempo tem algumas características facilmente relacionáveis com o processo descrito pelo artista: é algo que acontece tendencialmente num momento de quietude, o tempo desacelera, o espaço parece expandir-se e o indivíduo deixa de estar centrado em si, passando a ser um com as suas acções e interacções; há uma sensação de se ser um veículo para que algo maior se expresse.

Na experiência e relatos de mestres espirituais através dos séculos, este campo generativo é em tudo semelhante a meditação: a mente disponível e

desapegada, o tempo suspenso, o desligamento dos ritmos biológicos, o espaço.

Para a filosofia não-dual (filosofia que integra os princípios da realidade relativa do mundo da matéria e o reconhecimento do Todo, do absoluto que é tudo) a verdadeira natureza do ser humano reside em ser uma expressão única do Todo.

De acordo com Peter Bampton (2019), a inteligência presa ao pensamento é uma "inteligência artificial (...) que, em vez da Inteligência Verdadeira, que é um contacto tácito, intrinsecamente desprovido de palavras, directo, espontâneo, vivo, com a vida e os fenómenos à medida que estes emergem, percebemos a Realidade através de representações simbólicas de um programa de linguagem condicionado pelo passado" (trad. livre). O estado criativo de imersão que referem António Faria e Scharmer é um estado de total disponibilidade para se ser permeado por uma inteligência maior, pelo novo, pelo que ainda não nasceu.

Como refere Trungpa (2008), é importante alimentar o saber e a capacidade técnica, ter um 'vocabulário' artístico de escola, que informe e torne o artista disponível e apto para realizar o próximo devir que se queira expressar através de si.

5. O diálogo? Continua

António Faria garante que não decide nunca o momento de terminar um desenho. O momento em que o larga é o final. Isto implica uma relação de diálogo, com interrupções e retomas várias, enquanto uma obra está na sua posse. Há sempre espaço para acrescentar uma marca, retrabalhar um "momento", em todos os desenhos. O potencial entrópico é forte, visto que um potencial comprador de uma obra realizada (e exposta) há uns anos, poderá agora confrontar-se com algo diferente, novo, na realidade, quando o artista lhe (re)apresenta a obra referida.

O que é, afinal, dar por terminado um diálogo se o outro interveniente permanecer ali, olhando para nós, escutando e querendo ser escutado?

Conclusão

Quando conheci o artista António Faria, senti que a obra me guiou e até puxou para o universo dele. Estava perante algo que evocava o conhecido e o desconhecido em simultâneo. Rapidamente, comecei a falar-lhe de como me evocava o inconsciente colectivo de Jung e também como sentia uma natureza imersiva, natural dos estados meditativos.

Os diálogos que mantivemos em torno das suas obras, desde esse primeiro encontro, sempre foram permeados por detalhes do processo criativo.

Neste trabalho, espero contribuir para o que me precede, trazendo novas formas de olhar o que muitos artistas/autores elaboram em torno dos seus

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 6 · Sem título, 2019. Guache sobre papel academia. 150 x 120 cm . Fonte: arquivo do artista.

próprios processos, cruzando referências próprias que se fizeram convidadas assim que conheci a obra desenhada de António Faria.

O cosmos revela-se "através de saltos quânticos, de emergência criativa" (Wilber, 1996) e a arte é/pode ser o dar forma a essa emergência - conscientemente e sob influência de processos derivados dos inconscientes pessoal e colectivo.

Claramente sob influência das filosofias integral e não-dual, que estudo informalmente desde final de 90's, e de uma prática meditativa regular, não concebo a arte como um processo controlado puramente mental ou virtuoso. O artigo fala da suspensão do tempo cronológico e de uma acção que pede para acontecer, no fluxo criativo. Foca-se ainda em trabalhos de autores de diferentes áreas do conhecimento, que investigam e chegam a conclusões semelhantes: existe um espaço-tempo, de enorme potencial criativo, em que o autor e a obra evoluem simultaneamente, com o primeiro a colocar-se inteiramente ao serviço da última e a sair, também ele, transformado do processo.

O pequeno estudo que conduziu a este artigo reforça a proximidade que intuía entre meditação e potencial criativo, sendo o caso estudado paradigmático da ligação a um campo do Todo, onde a separação entre o artista e a obra não fazem, nem sob um olhar relativo, sentido algum.

Referências

Bampton, Peter (2019). The Fire of the Heart. Arganil: Awakened Life Project.

Jung, Carl G. (1959, 2008). Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Scharmer, C. Otto (2018). The Essentials of Theory U: Core Principles and Applications. Oakland, CA: Berrett-Koehler Publishers, Inc.

Trungpa, Chögyam (2008). True Perception: The Path of Dharma Art. Lief, Judith L. (Ed.). Boulder, CO: Shambala Publications, Inc.

Wilber, Ken (1996,2004). Uma Breve História de Tudo (Maria de Fátima St. Aubyn, Trad.), Porto: Via Óptima.

Anónimo/comuns, consultado em Dezembro.2019, retirado de: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1cuo_qu%C3%A2ntico

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi

SANDRA REY*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, Artista Plástica, Curadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: sandratzrey@gmail.com

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Resumo: O artigo analisa a obra EXIT/EXIL exibida na exposição Cá e lá: UTOPOS, apresentada Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2019. Para compreender o dispositivo visual e semântico proposto pela artista situamos a contexto político-social do tema exílio abordando-o através do aporte teórico do termo "exiliance". A análise estende-se numa perspectiva poiética abordando a obra em relação à experiência multicultural da artista, e as implicações estéticas do processo de criação.

Palavras chave: exit / exílio / exiliance.

Abstract: *The article analyzes the art-work EXIT / EXIL exhibited at Here and there: UTOPOS, exibition presented by the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul, 2019. To understand the visual and semantic device proposed by the artist, we situate the political-social context of the theme exile by approaching it through the theoretical contribution of the term "exiliance". The analysis extends from a poetic perspective, addressing the work in relation to the artist's multicultural experience and the aesthetic implications of the creation process.*

Keywords: *exit / exile / exiliance.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Para compreender o dispositivo visual e semântico proposto por Lina El-Herfi em "EXIT/EXIL" precisamos situar a obra em seu duplo campo de pertencimento, primeiramente num contexto geral em relação aos fenômenos migratórios que alcançam, em escala global, amplidão inédita no planeta, e numa perspectiva poiética, no tocante à experiência de vida e processo de criação da artista.

O quadro teórico da análise fundamenta-se no conceito de *exiliance*, que preferimos manter na língua original, termo que caracteriza a situação vivencial comum a todos os sujeitos migrantes como *condição* e *consciência* (Nuselovici, 2013).

"EXIT/EXIL" configura-se como uma obra conceitual apresentada em três fotografias onde se pode ler em imagens de placas de sinalização, descontextualizada do ambiente em que se encontram, as palavras EXIT e EXIL.

Que relações se pode estabelecer entre placas de sinalização e a experiência de exílio?

A obra coloca em cena a indecisão entre o ativo e o passivo, oscilação que acolhe a experiência no exílio, em decorrência da desterritorialização da identidade social e neutralização do sujeito nas suas potencialidades de ator político. Para além do jogo de palavras, "EXIT/EXIL" aborda o tema do exílio de maneira econômica, austera, e sucinta, possibilitando pensa-lo enquanto experiência numa dimensão tanto coletiva, quanto individual, em relação à experiência da artista.

1. A obra e o contexto de apresentação

Constituída por três fotografias, em *EXIT/EXIL* vemos placas de sinalização. Nas duas colocadas à esquerda, lemos as palavras *EXIT* e *EXIL* e, no painel à direita, a sobreposição das últimas letras "T" e "L", precedida pelo sufixo "EXI".

Como se pode observar, a montagem ordena as três imagens como se fosse uma equação cujo resultado é a sobreposição dos termos.

Lina El-Herfi, artista de origem palestiniana, vivendo na França onde defendeu tese em artes plásticas, apresentou uma obra sucinta na exposição *Cá e lá*: UTOPOS, exibida Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, fins de 2019.

Percebe-se, de imediato, que a artista propõe um jogo de palavras entre os termos EXIT e EXIL. O termo *exit*, signo que vemos indicando a saída nos aeroportos, seguidamente o associamos à origem anglo-saxônica mas é um cultismo tomado do latim *exitus*, particípio do verbo *exire* (sair). O prefixo *ex*, sabemos, indica a ação de separar do interior. Substituindo-se a última letra *t*, pela letra *l*, obtemos *exil*, que na língua francesa significa exílio.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Lina El-Herfi, *EXIT/EXIL*, 2019. Instalação bidimensional, Fotografia. Fonte: própria.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Antes de avançar na análise, primeiramente alguns dados sobre a mostra em que a obra foi exibida, em atenção à proposta da curadoria. *Cá e lá*: UTOPOS (Figura 2) organizou-se em torno da possibilidade de mostrar produções contemporâneas desenvolvidas em contextos de pesquisas na pós-graduação. A proposta centrou-se em estabelecer um debate em torno da noção de *território*, conceito que orientou a seleção das obras com o propósito de colocar à mostra certas fraturas em relação às políticas do presente no que diz respeito a questões ambientais e eventos migratórios que, por diversas razões, aumentaram de escala nos últimos anos.

A curadoria propunha refletir sobre as profundas transformações de nosso tempo em amplo espectro, desde questões com base em fatos relativos à natureza e o meio ambiente, envolvendo a derrocada de modelos econômicos e políticos, incluindo assimetrias a que estamos subordinados na vida contemporânea em relação ao lugar que podemos, enquanto indivíduos, construirmo-nos como *sujeitos* em uma sociedade abalada por transformações abruptas.

No conjunto de 27 obras apresentadas (Figura 3), soluções técnicas bastante variadas, compostas por instalações, fotografias, objetos, vídeos, vídeo-instalação, desenhos, cartões postais e cianotipia. Dez artistas compuseram a mostra, entre os quais cinco locais, residindo e produzindo em Porto Alegre, e cinco convidados internacionais. Em comum, processos artísticos e trajetórias pessoais construídas numa relação de práticas artísticas ancoradas em pesquisas que vinculam pesquisas técnicas e reflexão teórica. Experiências e vivências multiculturais fazem parte dos currículos e experiências de vida dos artistas.

Como problema, foi colocado o desafio de pensar os fluxos de acontecimentos nas cadeias de macro e microrrupturas recorrentes, induzindo trajetórias pessoais novas e diferentes, de forma cumulativa e não linear. A questão colocada: como, diante da realidade atual, podemos pensar a cultura em que estamos inseridos, quais suas potências e fraturas, e como pode a arte inserir-se nesse contexto?

2. Exílio como saída

Na primeira abordagem *EXIT/EXIL* se dá a perceber como um processo mental e apresenta-se como um enigma que interpela a imaginação do observador.

O que quer a artista dizer com esse alinhamento? Que relações se pode estabelecer entre imagens de placas de sinalização e a experiência de exílio?

Verifiquemos a etimologia da palavra exílio cuja origem do latim *ex(s) ilium* significa "residente temporariamente no estrangeiro, banido", ou de *ex(s) ilere* que significa "cair fora".

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Montagem da exposição *Cá e lá*: UTOPOS, 2019, MACRS. Autor: Carlos Donaduzzi.
Figura 3 · Vista da exposição *Cá e lá*: UTOPOS, 2019, MACRS. Fonte: própria.

O tema do exílio, abordado conceitualmente na obra, diz respeito a enfrentamentos que atingem milhões de pessoas na contemporaneidade. O exílio configura-se como uma situação particular de um fenômeno em escala mundial cuja lista de substantivos que o descreve compreende um repertório extenso que foge aos nossos propósitos enumerá-los, citamos apenas alguns: estrangeiros, emigrados, imigrados, expatriados, deportados, refugiados, clandestinos, exilados...

A noção de exílio requer o estudo de um corpus multiforme e multilíngue favorecendo uma compreensão mais ampla dos fenômenos migratórios. Atualmente conta-se cerca de 272 milhões de migrantes no mundo, o que corresponde a 3,5% da população mundial, e essa cifra não computa os milhares de migrantes clandestinos e ilegais. Os movimentos migratórios dão-se por diversas causas — econômicas, políticas, ecológicas, — necessidade de emprego é a principal razão para pessoas migrarem internacionalmente, mas também a maior mobilidade e o cenário comunicacional promovido pelas tecnologias exercem influências no pensamento do lugar, e do território. Os fenômenos ligados à globalização questionam profundamente o pertencimento às nacionalidades, e as migrações em escala internacional crescem exponencialmente.

A relevância semântica do termo exílio diz respeito à sua envergadura conceitual, na medida em que,

> *a experiência exílica representaria um núcleo existencial comum a todas essas realidades migratórias.* (...) *Esse núcleo existencial, comum a todos os sujeitos migrantes, nós o nomeamos exiliance, ao mesmo tempo condição e consciência* (Nuselovici, 2013-43: 4/11).

O sufixo *ance*, explica o autor, toma como modelo o conceito de "différance" em Derrida, pelo fato da terminação em *ance* apontar para uma indecisão entre o ativo e o passivo. O termo *Exiliance* determinaria a oscilação que acolhe a experiência exílica que define-se

> *entre uma passividade diante da paisagem cultural, mais ou menos conhecida, que se impõe ao exilado e que ele não tem certeza de dominar completamente, e uma intensa atividade, atualizando o conhecimento que possui da antiga paisagem cultural a fim de não se perder no novo, e de se proteger* (Nuselovici, 2013-43: 4/11).

Na medida que *EXIT/EXIL* aponta para essa oscilação entre o ativo (*exil*) e passivo (*exil*), a obra coloca em cena a instabilidade própria à experiência no exílio. Ou seja, a primeira foto com a placa de sinalização *EXIT* aponta a saída, a desterritorialização geográfica (Figura 4).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 4 · Lina El-Herfi. ExiT.
Fotografia. 2019. Fonte: própria.
Figura 5 · Lina El-Herfi. ExiL.
Fotografia. 2019. Fonte: própria.

Enquanto a segunda foto com a placa de sinalização *EXIL* evocaria o efeito que se produz, a desterritorialização da identidade social (Figura 5).

3. *Exiliance*

A perspectiva poiética, no tocante à experiência da artista, compreende desde seu lugar e nascimento: Lina El-Herfi nasceu em Chipre, em 17/7/1982. Seus pais, de origem palestiniana, foram obrigados a deixar a Palestina muito precocemente em suas vidas, uma história comum para numerosos palestinianos.

> *Eles partiram de Nakba (que em árabe quer dizer catástrofe), sinônimo de perda da terra natal e do êxodo. Do dia para a noite, a Palestina foi riscada do mapa e sua população teve de lutar para existir. Esse trauma original os exilados o transmitiram para as gerações seguintes* (Lina El-Herfi, 2019).

A artista narra que deveria ter nascido em Beirute, mas em decorrência da invasão de Israel no Líbano, sua mãe partiu às pressas e teve o bebê em meio do caminho. O atestado da embaixada indica que ela "nasceu em Nicosie, onde a família tinha feito uma escala antes de partir em direção à Tunísia " (Lina El--Herfi, 2019).

Em decorrência do fato passou grande parte de sua vida sem ter certidão de nascimento, o que a tornava duplamente exilada: em razão do desenraizamento de seus pais e por não possuir papéis de identidade.

Com os acordos de Oslo, iniciados em 1993 entre o governo de Israel e o presidente da OLP, os processos políticos de negociações permitiram a alguns palestinianos obter um passaporte com o carimbo "Autoridade Palestiniana", um documento de viagem, mais do que uma real nacionalidade. De posse desse passaporte, Lina El-Herfi obteve a ratificação de seu pertencimento à Palestina, apesar da desaparição de suas referências. Ela relata:

> *o exílio de meus pais eu o trazia comigo e isso me causou uma série de embaraços nos pontos de controle de fronteiras em qualquer lugar do mundo, em decorrência do fato de ser palestiniana* (Lina El-Herfi, 2019).

Há pouco tempo atrás ela obteve a nacionalidade francesa. Tendo frequentado escolas francesas nos diferentes países onde residiu, diz-se não ter se tornado francesa, pois há bastante tempo sentia-se como tal. Hoje considera-se francesa de origem palestiniana.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

4. *Insigth*: origem da obra

Uma experiência recente está na origem da obra que analisamos e permitiu à artista a tomada de consciência de seu novo estatuto. Ela tinha acabado de pousar em Chipre com seu novo passaporte francês em mãos e, automaticamente, dirige-se à fila de espera "Todos Passaportes". Como que arrancando-a de seu exílio, o marido puxa-a pelo braço convidando-a a juntar-se à fila, mais rápida, dos passaportes europeus...

> *Reuni-me à nova fila de espera, a mão segurando firme o passaporte de medo de perde-lo. Além da linha delimitando a zona de confidencialidade, percebi atrás da cabine do oficial de polícia, a sinalização EXIT. Inconscientemente, eu li EXIL...* (Lina El-Herfi, 2019).

A substituição inconsciente do termo *exit* pelo *exil* na placa de sinalização que apontava para a saída do aeroporto, a faz tomar — abruptamente — consciência da marca que a condição de exílio imprimiu em sua trajetória de vida, e a desopressão que o passaporte europeu promove em sua condição de exílio.

Sempre partindo de um lugar a outro (Chipre, Tunísia, África do Sul, France e Chipre novamente), sente-se continuamente dilacerada entre um *exit* e um *exil*. Daí a sobreposição entre as duas menções em uma imagem desfocada onde se distingue com dificuldades, um e outro termo (Figura 6). Psicologicamente habituada a estar sempre pronta para um enésimo desenraizamento, para uma nova partida, o exílio tornou-se um *ser-território* (Lina El-Herfi, 2019).

Conclusão

O texto da artista a ser publicado no catálogo da exposição, é um elemento chave para a decodificação da obra EXIT/EXIL. Seu depoimento contribui para cogitar em que medida a experiência no exílio recai sobre sua trajetória de artista.

O exílio pode ter inúmeras causas e diversas circunstâncias, mas a consciência que nasce dessa experiência requer potencialidades afirmativas sem as quais o sujeito não poderá construir-se, escapando ao determinismo exclusivo dos fatores exteriores.

Assim, ao responder à proposta da curadoria com *EXIT/EXIL,* Lina El-Herfi não pensou o exílio a partir de critérios territoriais, repensou o território em função de sua experiência exílica.

"[...] estranhos cidadãos do mundo, escreve Camus, [os homens são] exilados nas suas próprias pátrias" (Camus A., 2011:326, apud: Nuselovici, FMSH-PP-2013-09). Mas para quem desde o nascimento só conheceu o exílio como pátria, a Palestina onde jamais pisou simbolizaria o que Ítaca representava para Ulisses: o desejo que retornar para casa (origem).



Figura 6 · Lina El-Herfi. *ExiT ou ExiL?*. Fotografia. 2019. Fonte: própria.

A tomada de consciência da saída da condição política de exilada desencadeia para artista uma potência heurística onde saída (*exit*) confunde-se com exílio (*exil*). Seria a sobreposição desfocada dos dois signos (na terceira fotografia), a Palestina que a artista jamais conheceu, mas continua a habitá-la como um vazio?

Para a artista que não conheceu outra condição senão aquela do desenraizamento que a condição de exílio engendra, a origem torna-se um não-lugar que reivindica uma construção identitária que opera sobre um trabalho de memória. A indecisão entre o ativo e o passivo, presente em *EXIT/EXIL*, enceta a perspectiva da arte promover elaborar a oscilação e instabilidade que se produz no exílio.

Referências

Alexis Nuselovici (Nouss), *Étudier l 'exil,* FMSH-PP-2013-09, septembre 2013. halshs-00861243

Alexis Nuselovici (Nouss), *L'exil comme expérience*, FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.

Alexis Nuselovici (Nouss), *Exiliance: condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre, 2013.

Camus Albert (2011), *L'homme révolté*, Paris, Folio/Essais.

Lina El-Herfi. *Exit/Exil,* Catálogo UTOPOS, Ed. UFRGS, (No prelo). https://nacoesunidas.org/oim-migrantes-internacionais-somam-272-milhoes-35-da-populacao-global/ (consulta realizada em 2/1/2020).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Constelacional, Portátil y Componible. El proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia: de la teoría a la praxis — y viceversa

Constellational, Portable and Composable. The creative process of Juan Fernando de Laiglesia: from theory to praxis — and vice versa

SARA FUENTES CID* & OLALLA CORTIZAS VARELA**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal. E-mail: sarafuent@yahoo.es

*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Santiago de Compostela (USC), Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didácticas Aplicadas. Grupo de investigación Liter21. Av. de Xoán XXIII, 15782 Santiago de Compostela, A Coruña, Espanha. E-mail: olalla.cortizas@usc.es

Resumen: Este artículo tiene por objeto explorar las claves que atraviesan la obra plástica de Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946). Partiremos del análisis de las convergencias formales y conceptuales entre algunas de sus obras más recientes para llegar a caracterizar el universo de este autor. Profundizaremos también en su proceso de trabajo, íntimamente ligado a la reflexión conceptual. Veremos como su particular modo de hacer se ha traducido en un particular modo de dedicarse a la construcción de pensamiento desde y para el Arte.
Palabras clave: constelacional / portátil / componible / investigación artística.

Abstract: *This article aims to explore the keys that cross the artistic work of Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946). We will start from the analysis of the formal and conceptual convergences between some of his most recent works to characterize the universe of this author. We will also delve deeper into his work process, intimately linked to conceptual reflection. We will see how his particular way of doing has been translated into a particular way of engaging in the construction of thought from and to Art.*
Keywords: *constellational / portable / composable / artistic research.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Formado en el Instituto de Humanidades Clásicas de Lima y la Facoltà di Filosofía de Gallarate, Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo (Madrid, 1946) es artista, Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *La fenomenología de la experiencia estética: Mikel Dufrenne y el carácter correlacional* (1978). Ha sido profesor de Estética e Historia del Arte en esa universidad desde 1975 y desde 1991 profesor Catedrático de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo), de la que fue el primer Decano y donde continúa siendo profesor emérito. Ha impartido cursos de Máster y Doctorado en ocho universidades desde 1983 y se han defendido treinta y dos tesis doctorales bajo su dirección. Sus escritos –de valor inestimable - sobre teoría y práctica del arte desde 1975, están recogidos en tres libros: *Teoría bruta de la forma frágil* (1998), *Máquina para dibujar metáforas* (2003) y *La desaparición del fetiche entre otras cosas* (2008); así como en numerosas publicaciones (capítulos, artículos, catálogos, diarios de exposición, etc) fruto de su labor incansable durante estos años: dirección y participación en proyectos de investigación y creación; conferencias, cursos y seminarios impartidos por invitación en foros universitarios y culturales; organización de exposiciones, jornadas y otros eventos; y el acompañamiento precioso de varias generaciones de alumnos, doctorandos e investigadores de Bellas Artes que junto a él han descubierto la necesidad y el valor del Arte –y de la investigación artística- en un mundo más que complejo.

Con formación artística en los talleres de la fundición Eduardo Capa y la Escuela de Bellas Artes de Madrid la obra artística de Juan Fernando de Laiglesia ha sido expuesta a partir de 1975 en unas cuarenta exposiciones entre individuales y colectivas, nacionales o internacionales, combinando diferentes formatos y lenguajes.

En este artículo, hemos partido del análisis de las convergencias formales y conceptuales entre algunas de sus obras más recientes para tratar de definir cuáles son las líneas que animan su trabajo, íntimamente ligado a la reflexión conceptual. Reflexión que, simultáneamente, nutre la experimentación en el taller y se deja nutrir por ella. Veremos como su particular modo de hacer se ha traducido en un particular modo de dedicarse a la construcción de pensamiento *desde* y *para* el Arte.

Así, podemos decir que el proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia se desarrolla en el cruce de tres ejes o metáforas principales, detectables tanto en la estructura de la obra construida como en el universo conceptual que la envuelve: a) lo Constelacional, b) lo Portátil y c) lo Componible.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Lo Constelacional – o el desafío del pensamiento sistémico

El primer eje, lo constelacional, remete para la voluntad sistémica manifiesta en la obra de Juan Fernando de Laiglesia por la que se llega a la confección de un mismo tejido a partir del solapamiento de elementos dispersos o realidades diferentes.

Cada obra lo es en virtud del nexo solidario entre los varios factores que posibilitan su existencia. Y esto es patente desde el origen de cada uno de sus proyectos, fraguados en territorios complementarios –mesa y taller- donde conceptos, materiales y objetos de lo más diverso conviven en un desorden necesario y fecundo (Figura 1). Para este autor, el taller es "una forma de pensar", allí cohabitan en gerundio –haciéndose"- nuevas ideas y creaciones con materiales ya usados o susceptibles de llegar a serlo.

> *Lo cierto es que en el taller se pasa permanentemente de una obra a otra y todo se da en pleno tránsito, en el gerundio del haciéndose: unas obras fecundan otras. Se trabaja en colecciones, en ríos de frases. Se trabaja en el espacio intermedio entre los materiales en bruto y los significados, las pinturas con sus colores y lo que significa impregnar un lienzo blanco con esos líquidos. Es decir, lo que existe entre potencia y acto. Parece que la acción del arte es la capacidad de instalarse en lo que está en train de se faire. No parece que el discurrir de la vida sea muy diferente.* (De Laiglesia, 2018).

Como en una unidad constelacional, todos los elementos que finalmente conforman cada obra pasan a formar parte de una totalidad sin discontinuidades.

Podemos decir que muchas de las piezas e instalaciones de Juan Fernando de Laiglesia con vocación sistémica, nacidas de la fusión de diferentes niveles de experiencia, corroboran también la hipótesis enunciada por Eco de "la obra de arte como metáfora epistemológica" (Eco, 1992: 19). Preocupado por profundizar en las conexiones entre las varias ramas del saber, sus obras nos ponen frente a las grandes cuestiones del conocimiento contemporáneo, proporcionan cuerpo y realidad tangible a problemas de sesgo filosófico, como el debate metafísico sobre la identidad de los objetos (Esfeld, 2003): definidos por el conjunto de relaciones donde se encuentran implicados, los objetos no serían concebibles fuera de su espacio de relaciones, del sistema donde se encuentran, aisladamente; pero sí como compendio del conjunto de relaciones que en si convergen o se entrecruzan.

Es justamente sobre esta idea de la realidad como una construcción de un enmarañado complejo y sobre la posibilidad de establecer continuas conexiones entre unas cosas y otras, que se ha venido desarrollando la obra de Juan Fernando de Laiglesia, siendo un buen ejemplo -a su vez- de como el Arte puede contribuir para una conceptualización del mundo distinta de lo discursivo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Imagen captada en la visita al taller de Juan Fernando de Laiglesia.Tremoedo, Septiembre 2019. Fuente: propia.
Figura 2 · Juan Fernando de Laiglesia. Detalles de la exposición *Canis Absconditus*, Sala X, Pontevedra, 2007. Fuente: Archivo del artista.
Figura 3 · Juan Fernando de Laiglesia. Detalles de la exposición *Canis Absconditus*, Sala X, Pontevedra, 2007. Fuente: Archivo del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

El propio artista reflexionaba sobre este enfoque sistémico en uno de sus tantos escritos sobre el proceso creador del escultor: "Lo que se espera es un "concierto", una concerteza lograda por la confluencia constelacional de todo aspecto particular." (De Laiglesia, 2003: 116)

Esta idea es tangible como estrategia en la exposición *Canis Absconditus* (2007) donde, dando prioridad a las relaciones, la reutilización escultórica de residuos y materiales de desecho convive con la reconfiguración pictórica de las imágenes presentadas en varios carteles de cine (Figuras 2 y 3). Esta exposición fue además, un proyecto interactivo en el que los visitantes debían encontrar los dieciocho perros -construidos con desechos- escondidos en los diferentes carteles de películas recientes.

Se trató de una instalación compleja, que articulaba –con gran capacidad poética y la ironía fina propia del autor- espacios contiguos y artilugios variados para llevar a cabo acciones simultáneas: el andamiaje para la pintura *in situ* realizada por el artista, el "Muestrario de prototipos caninos", el escenario para registrar una "Colección de sombras", el "Marco móvil" o el "Pupitre Rodante Biplaza" (o taller abierto de Dibujo) (De Laiglesia, 2007: 65).

2. Lo Portátil -o el pliegue móvil-

Un segundo eje, lo portátil, se corresponde con la poética de lo desplegable (cajas y templetes, archivos, obras enrolladas, cerradas al exterior, obras secretas), esculturas y objetos desmontables cuyo límite es el de su propia transportabilidad.

Como aquellos personajes de Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), los trabajos de Juan Fernando de Laiglesia parecen cumplir con la condición de portabilidad que aquella sociedad secreta de los Shandys imponía como requisito de pertenencia. Sin renunciar a la materialidad de la obra de arte ni evitar el trabajo con las grandes dimensiones, sí se percibe en sus creaciones la voluntad de que toda pieza pueda resolver su transporte (e incluso su almacenaje dentro del taller) en un rápido y eficaz equipaje.

Esta búsqueda del artista en sistemas y estructuras desmontables y desplegables encuentra posiblemente su origen en la necesidad nómada de un estudiante inquieto y austero que se enfrenta a la resistencia de la obra de arte a convertirse en práctico y cómodo embalaje. Poco a poco esta necesidad se ha ido convirtiendo en juego.

Es el caso del sistema de *Autotensados* -cuadros desmontables y enrollables- o el sistema de *Autoestuchables* inventado en los años 80 como sistema de transporte de una serie de cuadros en uno solo (Figura 4); de la pieza *Ero de Armenteira Profano* en hierro y madera (1975) que se monta y se desmonta en diez

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

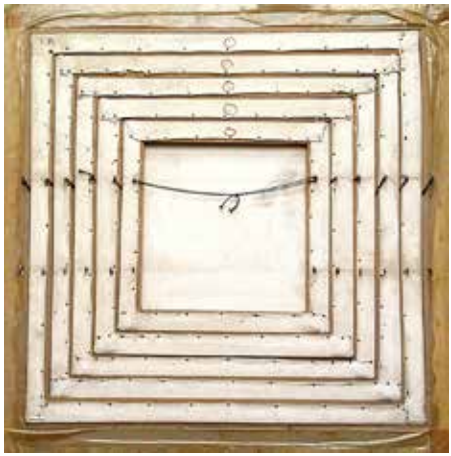






Figura 4 · Juan Fernando de Laiglesia, Cuadros *Autoestuchables*. 1979. Expuestos en Granada en la Casa de los Tiros. Fuente: Archivo del artista.
Figura 5 · Juan Fernando de Laiglesia, *Barrio Urbano Autoestuchable*, 2000. Fuente: Archivo del artista.
Figura 6 · Juan Fernando de Laiglesia, *Barrio Urbano Autoestuchable*, 2000. Fuente: Archivo del artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

minutos y ha sido expuesto en Madrid en el Palacio de Velázquez; o de piezas como *Cátedra portátil* o *Barrio Urbano Autoestuchable* (Figuras 5 y 6)

Dentro de este eje podrían citarse también aquellas publicaciones (catálogos, cartas, desplegables) surgidas alrededor del proceso creativo y su exposición, como *400 lunas emocionadas*, *Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas* (Figura 7) o *Setenta* que contienen textos muy valiosos por su contenido condensado acerca de la experiencia radical del artista en el mismo momento de la creación. Ediciones que adoptan diferentes formatos (a veces son pequeños libritos, otras grandes mapas) en los que la secuencia a modo de diario es utilizada con frecuencia para acompañar y visibilizar aquellas situaciones –a veces paradójicas-, experimentaciones y reflexiones que tanto dentro como fuera del taller van conformando la obra.

3. Lo Componible -o la voluntad de juego-

Por último, el eje de lo componible, que hace patente esa capacidad de ver la realidad como un compuesto de elementos individuales que pueden existir juntos. Tiene que ver con la aplicación de la idea democrática a la composición de las formas y con la práctica de una mirada emotiva, despaciosa sobre la realidad: todos los fragmentos tienen su importancia aunque sean todos diferentes. Ejemplifican este eje, aquellas piezas construidas por el autor que albergan la posibilidad de componer series interminables y simultáneas de varios estratos intercambiables, como: el mural elaborado colectivamente en el acto inaugural de la exposición *Siete habitaciones* en el Pazo Torrado de Cambados (2016); las cuatro mesas rodantes que configuraban *Hipótesis sobre flujo infinito inverso*, obra perteneciente a la muestra colectiva *En plenas facultades* celebrada en el Museo de Pontevedra (2013) o la pieza *Pintura Autoarchivable* cuya descripción recogida en el catálogo *Setenta* sintetiza magistralmente la poética de este eje. En palabras del autor:

> *Pintura Autoarchivable me parece que quiere representar algo así como la propia capacidad que tienen las obras de componerse y descomponerse a voluntad. El marco que la separa de la realidad es a la vez archivo para almacenar los fragmentos que no quieran aparecer en el cuadro y que al disponerse en esos cajetines se parecerán al juego del tiro con escopeta de balines a los patitos que se van moviendo hasta desaparecer, como ocurría antes en las ferias. El paisaje abstracto al estilo Kandinsky fue pintado antes de dividirlo en trozos.* (De Laiglesia, 2016: 60)

En sus exposiciones "no solo está permitido tocar, sino que se debe, tocar, jugar, manipular, experimentar..." (Costa, 2016) La capacidad de interacción que ofrecen muchas de las obras del autor y el convite que lanzan al espectador para que participe del "juego" completan el sentido de este eje.





Figura 7 · Juan Fernando de Laiglesia, *Diario de taller. Enero-Abril 2018: Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas* publicado como desplegable con motivo de la inauguración de la exposición individual realizada en la Erdel & Verlag Galerie de Regensburg, 2018. Fuente: propia.
Figura 8 · Juan Fernando de Laiglesia, *Pintura Autoarchivable*, 2008. 96 x 73 x 23 cm. Fuente: propia

Conclusión

Juan Fernando de Laiglesia opera en un espacio de transición entre el orden y el desorden, entre la mesa (espacio para ordenar la mente) y el taller (para que vuelva a desordenarse). Trabaja en una región de estabilidad limitada donde se siente actor y espectador a la vez. Reúne objetos, construye alianzas, genera relaciones... resolviendo como creador cuestiones que tienen que ver con el difícil equilibro entre teoría y praxis.

Su interés por conciliar la práctica intelectual con la intensidad experiencial de la práctica artística en un proceso simultáneo, constituye un modelo de valor incalculable dentro del debate contemporáneo sobre la especificidad de la investigación artística. Como él mismo argumenta:

> *El trabajo hacedor del arte educa a ver las cosas desde su fabricarse, a mirar lo acabado fijándose en el proceso que le ha conducido a presentarse así. Esta mirada empuja la realidad hacia su "antes-de-ser-lo-que-ahora-es": El ejercicio del arte conduce lo visible a su razón prenatal, convirtiendo el cómo en su porqué, el cómo-está-hecho en su única explicación, traduciendo su exposición sensible a la mirada en un gerundio gramatical.* (De Laiglesia, 2012: 179)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Agradecimientos

Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito de la Norma Transitória - DL57/2016/CP1479/CT0067»., Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, 1749-016 Lisboa, Portugal.»
«Grupo de investigación Liter21. Departamento de Didácticas Aplicadas, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Santiago de Compostela (USC), España.

Referencias

Costa, B. (2016) "Un humanista que hace arte para tocar" en *La voz de Galicia*, 19 de Octubre de 2016. Cambados. [Consult. 2020-01-02] Disponible en URL: https://www.lavozdegalicia.es

De Laiglesia, Juan Fernando (1998) *Teoría bruta de la forma frágil*, A Coruña: Ediciós do Castro. ISBN: 84-7492-934-2

De Laiglesia, Juan Fernando (2003) *Máquina para dibujar metáforas: (apuntes de estética práctica),* Colección Arte y Estética, nº18, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 84-8457-166-1

De Laiglesia, Juan Fernando (2007) *Canis absconditus*. Catálogo de exposición individual en Bran, B. (Org.) (2007) *Sala X. Vol 2*, Pontevedra: Vicerrectorado del Campus de Pontevedra, pp.64-67. ISBN: 978-84-8158-395-3

De Laiglesia, Juan Fernando (2008) *La desaparición del fetiche entre otras cosas*, Colección Arte y Estética, nº 27, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 978-84-8457-317-3

De Laiglesia, Juan Fernando (2009) *400 lunas emocionadas-400 monde ganz bewegt,* Catálogo de exposición individual en Erdel-Verlag (Regensburg) con textos de J.F. de Laigleisa y Wolf Erdel, Alemania: Auflage. Erdel Verlag GmbH. ISBN: 978-3-9811486-5-7.

De Laiglesia, Juan Fernando (2012) "ART-icular" en: *Arte: Diccionario ilustrado*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, pp. 176-179. ISBN: 978-84-8158-570-4.

De Laiglesia, Juan Fernando (2013) "O petroglifo, o patio, o libro: tres imaxes fundacionais" en Catálogo de exposición colectiva *En plenas Facultades: artistas docentes de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra,* Museo de Pontevedra. ISBN: 978-84-95632-64-7.

De Laiglesia, Juan Fernando (2016) *Siete Habitaciones,* Catálogo de exposición individual en el Pazo de Torrado de Cambados, Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-617-7324-4.

De Laiglesia, Juan Fernando y Casás, Fernando (2016) *"70" (La naturaleza de las formas),* Catálogo de exposición en Sala X (Pontevedra), Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-617-4582-1.

De Laiglesia, Juan Fernando (2018) *Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas*, Catálogo de exposición individual en Artspace Erdel (Regensburg), Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-8158-799-9

Eco, Umberto (1962) *Obra abierta*, Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. ISBN: 84-399-2174-X

Esfeld, M. (2003) "Do Relations Require Underlying Intrinsic Properties? A Physical Argument for a Metaphysics of Relations", *Metaphysica*. International Journal for Ontology & Metaphysics, 4 (1) (2003): 5-25.

Vila-Matas, E., (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-1723-2

As Funções do Desenho na Arquitetura de Espaço Cénico de José Manuel Castanheira

The Role of Drawing in Architecture of Scenic Space of José Manuel Castanheira

SHAKIL Y. RAHIM*

Artigo submetido a 13 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, arquiteto e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Resumo: O arquiteto e cenógrafo José Manuel Castanheira usa a expressão do desenho como visualização de atmosféricas de espaços cénicos, onde estuda formas, cores, materiais, texturas, luzes, sombras e movimentos, que se organizam por relações de proporção, escala, tempos e ritmos. O ensaio aborda a experiência do esquiço e da maquete como metodologia do pensamento espacial, através da composição dos seguintes fatores: i) caixa de palco e geometria de cena, ii) as personagens, a plateia e o público, iii) linha do horizonte, perspetiva e fugas desencontradas, iv) textura e proporção dos materiais construtivos e v) desenho de luz, reflexos próprios e sombras projetadas. Um desenho de múltipla perseguição cónica que relaciona o espaço-luz, o espaço-fuga e o espaço-háptico.

Palavras chave: Desenhador / Desenho Arquitetónico / Composição Visual / Pensamento Espacial / José Manuel Castanheira.

Abstract: *Architect and scenic designer José Manuel Castanheira use the expression of drawing as visualization of scenic spaces atmospheres, where he studies shapes, colors, materials, textures, lights, shadows and movements, which are organized by relations of proportion, scale, times and rhythms. The essay addresses the experience of sketch and 3D models as a methodology of spatial thinking through the composition of the following factors: i) stage box and scene geometry, ii) the characters, the audience and the public, iii) horizon line, mismatched perspective and vanishing points, iv) texture and proportion of construction materials and v) light drawing, self-reflections and cast shadows. A conical multiple pursuit drawing that relates light-space, vanishing-space and haptic-space.*

Keywords: *Draughtsperson / Architectural Drawing / Visual Composition / Spatial Thinking / José Manuel Castanheira.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

José Manuel Castanheira (Castelo Branco, 1952-) é um arquiteto e cenógrafo português que projeta ambientes e espaços cénicos, onde articula e integra numa perspetiva pessoal e pluridisciplinar diferentes elementos estruturais, volumétricos, cromáticos e compositivos da atividade projetual.

Da criatividade à produção material, o trabalho de Castanheira reflete "*os grandes nomes do teatro moderno: Appia e Craig, Meyerhold e os construtivistas russos, os expressionistas alemães, Copeau* (...)" (Rebello, 1993:8). O projeto amplifica-se pelo seu posicionamento cívico e cultural no contexto do teatro português contemporâneo.

Desde os anos 70, e entre o teatro experimental e o teatro institucional (Freydefont, 1993: 13), a sua produção conta com mais de 200 projetos executados, por inúmeras companhias, salas e encenadores (Rogério de Carvalho, Grupo Teatro Hoje, Companhia Teatro de Almada, TEAR, Teatro Nacional D. Maria II) e com textos de diversos autores (Tchekhov, Shakespeare, Brecht, Molière, Saramago, Garrett).

Nesta diversidade e como forma de desenhar os desafios da representação espacial e teatral, Manuel Castanheira procura no desenho arquitetónico estratégias para o pacto ficcional entre o desenhador e o espetador, na estreita medida de suspensão a que Umberto Eco se refere em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*:

> *A regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chamava «a suspensão da incredulidade». O leitor tem de saber que o que é narrado é uma história imaginada, sem que por isso pense que o autor está a dizer mentiras. Segundo John Searle, o autor simplesmente finge que está a contar a verdade. E nós aceitamos o pacto ficcional (...)* (Eco, 2019: 91).

Aceitemos então este pacto.

1. O Desenho Arquitetónico: dos Parâmetros à Composição

No processo de ficção de atmosferas arquitetónicas Castanheira usa a expressão do desenho como visualização de formas, cores, materiais, texturas, luzes, sombras e movimentos, que se organizam por relações de proporção, escala, tempos e ritmos orientados à dramaturgia do texto encenado.

Na comunicação projetual, o desenho destas arquiteturas resulta da manipulação daqueles parâmetros, que progressivamente são filtrados na composição geral que depende da volatilidade das posições dos cones visuais que habitam a cena, o palco, a sala e os lugares. Entre perceção foveal e visão periférica, esta ginástica cónica é a perseguição compositiva do arquiteto para ancorar a experiência ao espaço desenhado.

Nesta *múltipla perseguição cónica*, o esquiço e a maquete aparecem como vestígios de observação e experimentação visual, com associações e significados que

formalizam os espaços da memória e do espetáculo. Organizam uma indisciplina de atenções enquanto *"(...) punctum, para retornar o termo de Barthes, a saber, este elemento que absorve o meu olhar e faz reagir o meu imaginário"* (Banu, 2013: 9). O meu, o teu e o nosso imaginário ativam-se em constelações que recortam e colam observações, fantasias e conhecimentos na sucessão da imagem que Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889) batizou como "erro das causas imaginárias":

> (...) *a uma determinada sensação, por exemplo, em virtude de um longínquo tiro de canhão, atribui-se ulteriormente uma causa* (...) *A sensação, entretanto, persiste numa espécie de ressonância; espera, por assim dizer, que o instinto de causalidade lhe permita avançar para primeiro plano – não já como contingência, mas como «sentido». O tiro de canhão surge de um modo causal, numa aparente transposição do tempo. O ulterior, a motivação, é primeiramente vivido, muitas vezes com inúmeras particularidades, que se sucedem como o raio: o estrondo vem depois... Que aconteceu?* (Nietzsche, 2018:44).

O que aconteceu é que o desconhecido como critério de verdade é na capacidade criativa do esquiço uma "composição de inesperados" tiros de canhão; o que em Castanheira se torna a maleabilidade interpretativa entre o sentido do real, o sentido da imagem e o sentido da ficção (Porto, 1993:23). Sentidos que permitem o desenho arquitetónico respirar o projeto.

2. A Experiência do Esquiço como Metodologia do Pensamento Espacial do Arquiteto

O desenho de esquiço em Castanheira faz uso do valor técnico e expressivo da marca gráfica, com três naturezas principais: linha de contorno, mancha direta e trama de preenchimento.

Os desenhos lineares, de cariz analítico e estrutural, montam uma espécie de esqueleto em arame para formalizar o espaço (Figura 1). A linha é permeável, fluída, orgânica e rápida (Nicolaides, 1969). A mancha direta é um estudo de massas de contraste e organização de luz, com marcação de tensão entre volumes, vazios e corpos. A intensidade da cor, a sugestão de ritmo e a indefinição da mancha ampliam a plasticidade dos *"esboços nervosos"* (Freydefont, 2013:11). A trama de preenchimento tem a função de criar opacidades ou materiais, e aparece com frequência em figuras, paredes, tetos e pavimentos.

A esta gramática visual junta-se a adequação de riscadores secos e húmidos, como canetas, grafites, lápis de cor, ceras, aguarelas e outras tintas, que reforçam o objetivo do desenho. Entre fases de esboceto, anteprojeto e execução, o esquiço articula ainda as dependências de planta, corte, alçado, axonometria e perspetiva, com sentido de controle tridimensional, que se monitoriza na maquete.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





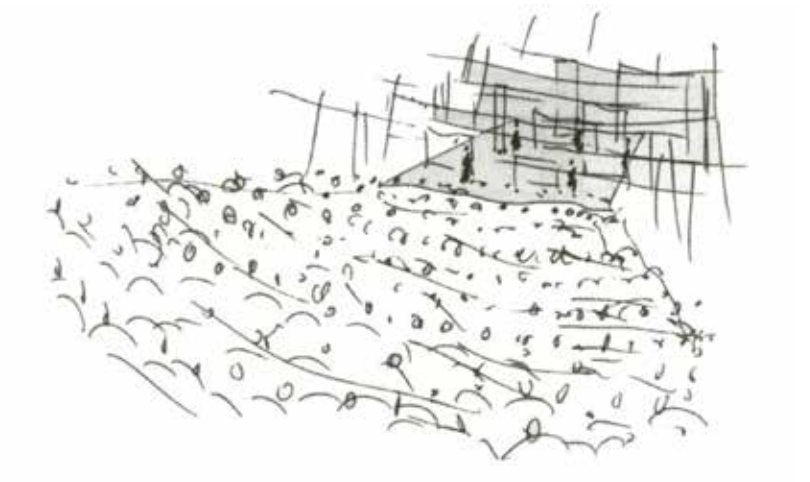


Figura 1 · José Manuel Castanheira, *San Juan*, Teatro Maria Guerreiro, Madrid, 1998. Fonte: Castanheira, 2013.
Figura 2 · José Manuel Castanheira, *Os Fugitivos*, Teatro da Trindade, 2004. Fonte: Castanheira, 2013.
Figura 3 · José Manuel Castanheira, *Goldoni Terminus*, Teatro Nacional D. Maria II, 2007. Fonte: Castanheira, 2013.

Em complemento à qualidade gráfica e geométrica, a experiência do esquiço como metodologia do pensamento espacial define-se em Castanheira por aspetos conceptuais, materiais e temporais que organização o seu gesto: i) caixa de palco e geometria de cena, ii) as personagens, a plateia e o público, iii) linha do horizonte, perspetiva e fugas desencontradas, iv) textura e proporção dos materiais construtivos e v) desenho de luz, reflexos próprios e sombras projetadas.

2.1. A Caixa de Palco e a Geometria de Cena

Criador de multiversos experimentais no sentido psicológico de William James (Sacks, 1985: 277), o desenho de Castanheira encontra na geometria do palco a tradição do teatro italiano que progressivamente desconstrói a formalidade da caixa, o que permite adquirir múltiplas vistas e cortes que organizam o deslocamento das personagens. Uma casa-teatro como solução visual e arquitetónica no sentido do habitar (Castanheira, 2006: 109). Veja-se o *Contrabaixo* de Süskind (1989) construído em esqueleto metálico vertical que divide em quadrantes a narrativa.

Os alçados do palco não se resumem ao espaço cartesiano, têm avanços e recuos que criam desníveis que lembram Piranesi (1720-1778), El Lissitzky (1890-1941) ou *CRAB Studio*. O desenho de espaço faz-se por sucessão de aberturas e fechamentos, muitas vezes portas e janelas, outras vezes por patamares e andaimes. Outras ainda de labirintos ou ângulos descruzados. O palco nem sempre se localiza no extremo da sala, como no caso de *Los Enfermos* (1999), onde o palco ao centro enrolado em espiral por anéis-galeria reordena a relação entre atores e espectador. A noção de contentor permanece, mas a caixa é também funil, buraco, arena, tenda, olho ou boca (Figura 2).

2.2. As Personagens, a Plateia e o Público

A plateia de frente, em cima, entre, em redor ou dentro adquire formatos diferentes, com uma reflexão sobre o que é ser espectador e que impacto têm as localizações e leituras individuais no contexto do cone visual coletivo. A escala atualiza-se e o enquadramento redefine o quadrilátero da caixa de cena. Podemos estar dentro e fora da moldura.

> *Cada cenografia foi sobretudo a necessidade de ser invisível entre palco e plateia, necessidade de olhar o espaço global, entrar nessa atmosfera mágica, ar que circula entre o olhar do espectador e o gesto com as palavras do actor, algo também já definido como o espaço da palavra.(...) Pensar a casa-teatro, descobrir-lhe os segredos, participar ativamente nessa viagem que poderá levar ao teatro do amanhã* (Castanheira, 2006:109).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



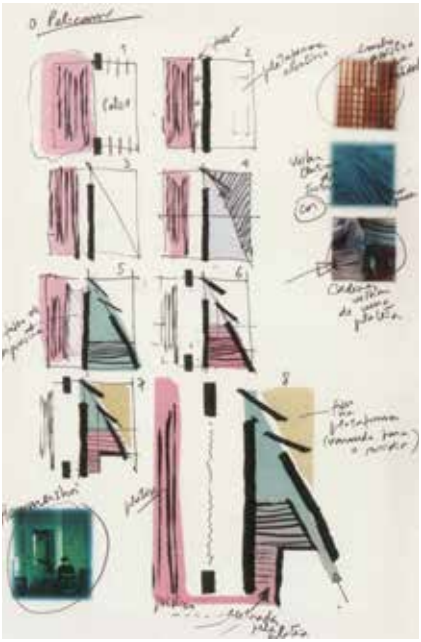


Figura 4 · José Manuel Castanheira, *El Incerto Señor Don Hamlet*, Centro Dramático da Galiza, Santiago de Compostela, 1991. Fonte: Castanheira, 2013.
Figura 5 · José Manuel Castanheira, *O Pelicano*, Companhia de Teatro de Almada, 2013. Fonte: Castanheira, 2013.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · José Manuel Castanheira, *Memorial do Convento*, SESC Pompeia de São Paulo, 2003. Fonte: Castanheira, 2013.
Figura 7 · José Manuel Castanheira, *Terminal Bar*, Teatro da Graça, 1990. Fonte: Castanheira, 2013.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

O desenho do corpo humano no espaço, seja figura ou fundo, é o desenho do movimento que se produz pela presença e na interação. Em *Habitar a Cena*, Carlos Lacerda Lopes alerta para esse movimento que organiza a experiência da arquitetura:

> *Mas qual é a forma do nosso corpo para a relação espacial? J. P. Sartre, comparando-o a um signo que transcende o significado e, na medida em que estamos nas coisas que nos ocupamos e não no nosso corpo, afirma que o corpo é algo aquém da nossa identidade.*
> *O 'à travers mon corps' de Sartre e Merleau-Ponty, é o garante da relação humana com o mundo, onde o corpo tem o sentido de extensão espacial, perante o espaço em que se está introduzido. Assistimos, pois, a uma abstratização do conceito do corpo. Nesse sentido, o corpo é entendido como espaço vazio (...)* (Lopes, 2014: 67-8).

Mas se o corpo individual é este centro que mede as distâncias ao espaço e se torna o ponto zero, é também no teatro a multidão do corpo do público que tende para infinito. Ao desenhar, Castanheira agrega esta multidão em massas de figuras com recurso a gestos gráficos simples, dinâmicos e repetidos, seja com mancha direta, tramas ou linha. A forma e o destaque das cabeças ajudam a sugerir movimento e acompanham a geometria da plateia (Figura 3).

Em contraste, o desenho das personagens e atores sugere uma distância espacial, uma solidão alienável que se reforça pela frequente silhueta bidimensional. Em alguns casos lembra lembra a "perspetiva de distancias irrecuperáveis" de De Chirico (1888-1978).

2.3. Linha do Horizonte, Perspetiva e Fugas Desencontradas

A montagem da perspetiva como estrutura partilhada do espaço e do corpo é de particular relevância nos desenhos de Castanheira. Em *Hamlet* (1991) acentua-se a arquitetura e ruína do castelo-prisão com a vertigem da perspetiva acelerada, linhas de horizonte a escapar e pontos de fuga com efeitos de sucção e distância. Desvios formais (Figura 4) acentuam instabilidades perspéticas (Castanheira, 2006:110).

O conceito de *espaço-fuga* é transversal à relação palco-plateia e interior-exterior. O desenho de perspetiva estuda o controle dos ângulos e as alterações bruscas dos volumes e das alturas nos cones visuais, distanciando-se da formalidade das perspetivas de Galli Bibbiena (1696-1757). A modelação de grandes e pequenos **é** pensada no contexto do recinto do espetáculo, que já não é só a visão frontal do teatro renascentista da *prospectiva artificialis* ou da Medieval "lei do enquadramento" (Banu, 2013:8), mas a de teatro cívico que abre novas possibilidades a desenhos de perspetivas não ortodoxas.

A grelha é agredida pela diagonal (Vasques, 2002: 6) que ativa a profundidade e a escala. As inclinações das escadas ou rampas deambulam pelos pés-direitos. O diâmetro visual da projeção cónica aumenta e diminui com o desenho da sucessão dos planos do teatro e da posição no perspetógrafo, como já havia notado Serlio em *I sette libri dell'architettura* (Veneza, 1537). Castanheira mesmo quando parece usar a projeção cilíndrica oblíqua para fazer sobrevoar um observador panorâmico, continua a navegar com os princípios estruturais de um, dois ou três pontos de fuga.

2.4. Textura e Proporção dos Materiais Construtivos

A plasticidade dos materiais e das texturas com sentido narrativo, torna por vezes a arquitetura de cena num elemento escultório de materiais efémeros e simulados. Em Castanheira há uma manipulação simultânea de materiais, opacos e transparentes (madeiras, tecidos, papeis, vidros), com marcações de contraste, estruturas modulares e uso de superfícies refletoras (lacados, espelhos, água, polidos, metálicos). Aparecem objetos insólitos ou inusitados, como a cama-colchão em *O Avarento* de Molière (1984), ou um automóvel danificado em *Quem tem Medo de Virgínia Woolf* de Edward Albee (1990), que acentuam a experimentação do *espaço-háptico*.

A proporção liga a força da espessura do material à sugestão da textura. Os ritmos e intervalos são também marcados por diferenças de tato e proporção dos materiais. A sensação de resistência ou fragilidade, tal como o peso visual derivam de espessuras e ritmos registados pelos riscadores e liberdades da mão do desenhador (Rawson, 1987:194). Ritmos compositivos em planta que modelam opções hápticas (Figura 5).

A redução dos materiais e a depuração formal segue várias vezes metonímias no sentido Brechtiano do essencial e do icónico. Materiais de texturas e acabamentos ambíguos, detalhes inacabados e incompletos, ou proporções transfiguradas, ativam significados e aceleram a comunicação. Como a gestão de persianas em *Todos os Cómicos Acabam com Uma Canção* (1985) que se torna uma composição material entre luz e privacidade (Castanheira, 2006:112).

2.5. Desenho de Luz, Reflexos Próprios e Sombras Projetadas

O arquiteto encontra nos desenhos dos cenógrafos Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Craig (1872–1966) a luz etérea que o parece inspirar. Mas é no teatro de Tchekov que encontra a urgência do claro-escuro, das sombras estendidas dos atores e dos reflexos próprios para comunicar os estados de alma. Em *O Jardim das Cerejas* (1987) as intensidades de vermelhos tornam-se personagens,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · José Manuel Castanheira, *Viriato Rey,* Teatro Romano de Mérida, 2006. Fonte: Castanheira, 2013.
Figura 9 · José Manuel Castanheira, *Il Lettore a Ore,* Teatro Metastasio de Prato, Florença, 2006. Fonte: Castanheira, 2013.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

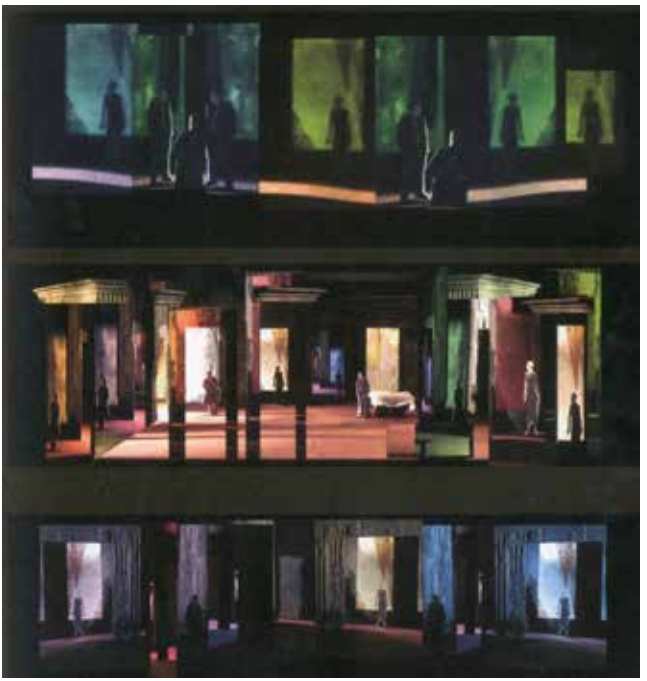


Figura 10 · José Manuel Castanheira, *Uma Longa Jornada para a Noite*, Companhia de Teatro de Almada, 2009. Estudos de Maquete. Fonte: Castanheira, 2013.

e os gestos de cor nos desenhos de *Memorial do Convento* de Saramago (2003) (Figura 6) lembram a desconstrução de Vieira da Silva (1908-1992).

O *espaço-luz* é uma marca autoral desenvolvida por uma cinemática da iluminação. Um desenho de análise de luz, onde os matizes cromáticos da luminosidade redesenham as figuras e a física cenográfica. Várias vezes a luz é enevoada, móvel e difusa: faz-se de escuridão e holofotes dispersos. A luz *poesis* da ruína-palácio de *Elektra* (1997) **é** *"intensa e dramática, talvez sanguinária"* (Castanheira, 2006: 118). O reflexo é uma metáfora entre visibilidade e transparência, que devolve a luz, como refere Georges Banu:

> (...) *como uma "eine kleine Musik", o aspeto da transparência atravessa a obra de José Manuel Castanheira uma vez que ele gosta de deixar aparecer sombras e personagens apagadas por trás de tonalidades em mudança, pouco opacas* (...) *A este "outro palco" apenas o espectador atento poderá aceder uma vez que nele a transparência assuma uma dimensão não"poética", mas enigmática!* (Banu, 2013:8).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Neste caleidoscópio, a energia pictórica faz-se sentir nos desenhos de mancha e aguarela que apresentam luz, sombra e cor numa unidade, como os desenhos de *Terminal Bar* (1990) (Figura 7) ou da paleta uniforme de *O Pelicano* (2013). As temperaturas quentes estão presentes nos desenhos de *Viriato Rey* (2006) (Figura 8), e impressões cromáticas podem ser vistas em desenhos de *A Gaivota* de Tchekhov (1982) ou em *Il Lettore a Ore* (2006) (Figura 9).

Com a luz, Castanheira é um criador de tempos. A cenografia da ruína faz coabitar na mesma solução projetual, o passado, o presente e o futuro. Numa síntese dos tempos físico, poético e encenado, *"A memória é uma paisagem que se traz consigo sem se ser totalmente dono dela"* (Banu, 2013:7), como acontece no progressivo desocultar do cenário em *Rei Lear* de Shakespeare (1990).

3. A Arquitetura Desenhada. A Maquete e Outras Visualizações

A distância entre desenho arquitetónico e arquitetura desenhada situa-se na experiência seletiva da visualização e no resultado da criatividade que o rasto do desenhar por ali deixou. Os esquiços são medidas dessa distância, mas também as maquetes de Manuel Castanheira interpretam essa grandeza, ao avaliar a volumetria, analisar as temperaturas de luz e projetar as áreas de penumbra, como em *Uma Longa Jornada para a Noite* (2009) (Figura 10). Na maquete de *As Três Irmãs* (2002), ao desenhar o pé-direito com o plano *xz* da maquete, o arquiteto testa o alçado com a escala e a proporção humana. Aciona as alterações de tamanho em perspetiva. A maquete-desenho é assim um multiplicador de ângulos na referida "composição de inesperados".

Entre a cena, o dispositivo e o simulacro, Castanheira organiza com o ato de desenhar uma simplicidade estrutural através de *fronteiras dos opostos*: do visível e do invisível, do efémero e do permanente, do concreto e do abstrato, das presenças e das ausências, do aberto e do fechado, do interior e do exterior, da estrutura e do adorno, da heterogeneidade e da redução. A este propósito Lagoa Henriques refere: *"Construtor de espaços mágicos consequentes, de atmosferas concretas incorpóreas, José Manuel Castanheira, aprendiz e mestre, risca a cena com a inteligência funcional do arquiteto e a sensibilidade mítica do poeta"* (Henriques, 1993:38).

A formalização dos opostos tem funções ilusionistas no desenho cenográfico do espaço narrativo, onde o sublinhar de perspetivas ideológicas e mensagens de poder não são indiferentes a Castanheira, que faz uso da vocação social do desenho arquitetónico discutida em *Why Architects Draw* (Robbins, 1997: 31-2). Apoiado pela seleção de autores e textos, o arquiteto engendra uma crítica social com elementos simbólicos e parábolas de ilusão espacial, que resultam em efeitos psicológicos de tensão existencial (Porto, 1993:22) e fratura cultural.

Notas Finais

O desenho do arquiteto José Manuel Castanheira configura mensagens e memórias que simulam atmosferas por acentuação de texturas ambíguas, sombras demarcadas, ângulos distorcidos, reflexos induzidos, paletas saturadas, pontos de fuga desencontrados e formas fraturadas. Uma arquitetura entre *espaço-luz*, *espaço-fuga* e *espaço-háptico*, desenhada por *múltipla perseguição cónica*.

A luz é protagonista das estratégias visuais de economia semântica, e o gesto do desenho marca a diversidade dos tempos e das temporalidades do texto, da arquitetura de cena, do encenador, do ator e do observador, num contexto artístico alargado que o próprio sintetiza: "*(...) Entrei assim no teatro pelo lado melhor, o do «amor» (...) Os intermináveis livros de fotografia e pintura (...) O claro e o escuro. A luz e a sombra. Rembrandt. E o cinema. Ingmar Bergman. O espaço interior das personagens. A Três Irmãs de Tchekhov.*" (Castanheira, 1993:122).

Referências

Banu, Georges (2013) "Uma obra cenográfica, uma verdadeira obra". In Castanheira, José Manuel, *José Manuel Castanheira - Cenografia*, Lisboa: Caleidoscópio, pp 7-9. ISBN: 9789896582388

Castanheira, José Manuel (1993) "José Manuel Castanheira Architecture des Sentiments". In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 118-123.

Castanheira, José Manuel (2006) "Fragmentos da quarta parede no teatro". *Revista AR Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, Pinto, Jorge da Cruz (coord.), *Arquitectura entre as Artes, Para-arquiteturas*, n.6, Julho, Lisboa: FAUTL, pp. 108-119. ISSN: 16452844

Eco, Umberto (2019) *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789896169053

Freydefont, Marcel (1993) "La scénographie de José Manuel Castanheira. La Somme et le Seuil". In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 12-15.

Freydefont, Marcel (2013) "Vista atravessada". In Castanheira, José Manuel, *José Manuel Castanheira - Cenografia*, Lisboa: Caleidoscópio, pp. 10-11. ISBN: 9789896582388

Henriques, Lagoa (1993) "José Manuel Castanheira". In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, p. 38.

Lopes, Carlos Nuno Lacerda (2014) *Habitar a Cena*, Porto: Edições DraftBooks. ISBN: 9789898573049

Nicolaides, Kimon (1969) *The Natural Way to Draw*, Boston, MA: Houghton Mifflin. ISBN: 9780395530078

Nietzsche, Friedrich (2018) *O Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724419961

Porto, Carlos (1993) "José Manuel Castanheira Architecture des Sentiments". In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 20-33.

Rawson, Philip (1987) *Drawing*, Filadélfia: University of Pennsylvania Press. ISBN: 9780812212518

Rebello, Luiz Francisco (1993) "José Manuel Castanheira". In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira*

Scénographies 1973-1993, Évora: Edição Nobilis, p. 8.
Robbins, Edward (1994) *Why Architects Draw*, Cambridge, MA: MIT Press. ISBN: 9780262181570
Sacks, Oliver (1985) *O homem que confundiu a mulher com um chapéu*, Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 9789727081042
Vasques, Eugénia (2002) *Da Cenografia Como Laboratório De Todas as Artes: José Manuel Castanheira*. [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/José%20MCastanheira.pdf

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Punto y coma: los signos del tiempo en las obras de Horacio Zabala

Semicolon: signs of Time in Horacio Zabala's Works

SILVIA GARCÍA*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Argentina, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Diagonal 78 680, B1904 La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. E-mail: silgara06@hotmail.com

Resumen: En este trabajo se abordarándos obras de la serie titulada "Hipótesis", realizadas en el año 2010, cuyo autor es el artista argentino Horacio Zabala, quien, a partir de lenguajes visuales mínimos, interroga y pone en relación "...informaciones y ficciones contemporáneas a partir de la imagen, la palabra, el signo y el objeto..." (Davis: 2013:1). Se realizará un análisis formal de las mismas, articulando con ejes conceptuales con el objetivo de obtener una mayor comprensión del mundo del artista y el contexto de la producción. En las obras seleccionadas, como expresa Davis (2013), el autor despliega los signos, introduce el misterio, la sospecha y el intervalo, desorganizando nuestras relaciones con las imágenes y los objetos, así como las representaciones, imaginarios e identificaciones a ellos asociados. Pero hay algo más en esa desorga-

Abstract: *This work will be about two artworks of series entitled "Hypothesis", made in 2010, whose author is Argentinian artist Horacio Zabala, who, based on minimal visual languages, interrogates and relates "... information and contemporary fictions from of the image, the word, the sign and the object..." (Davis: 2013: 1). It will be done formal analysis of them, articulating with conceptual axes with the aim of obtaining a better understanding of the artist's world and the context of the production. In the selected works, as Davis (2013) expresses, the author displays the signs, introduces the mystery, the suspicion and the interval, disorganizing our relations with the images and the objects, as well as the representations, imaginary and identifications associated with them. But there is something else in that disorganization: the interruption of chronological time that summons us to think about the time of*

nización: la interrupción del tiempo cronológico que nos convoca a pensar en el tiempo de la obra, el tiempo del arte.
Palabras clave: Tiempo / signos / imagen / objetos / Horacio Zabala.

the work, the time of art.
Keywords: *Time / signs / image / objects / Horacio Zabala.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

"Hipótesis" es una serie de pinturas monocromáticas, realizadas por Horacio Zabala en el año 2010. En ella, las operaciones de producción que se ponen en juego, muestran una cierta complejidad porque el monocromo al ser ubicado al lado de otro monocromo, relativiza su ambición de absoluto. Como explica Gonzalo Aguilar (ap. *Horacio Zabala desde 1972*, 2013), cada parte es un todo que deja de serlo en la suma de las partes. "Hay una ironía sobre lo absoluto y, a la vez, una suspensión de la ironía en cada monocromo, que no admite discurso ni concepto alguno" (ap. *Horacio Zabala desde 1972*, 2013:48).

Cada pieza es pintura pura, no hay nada que pensar ante esa visualidad despojada de todo, solo hay que detenerse a mirar e imaginar.El artista explica que le atraen los elementos paralingüísticos, porque en vez de ocluir algo a ser dicho en un concepto, permiten ser cualquier cosa bajo la forma y el color: por eso esas obras las llamó *Hipótesis*. "En la combinación busco llegar a algo que ni siquiera yo mismo sé adónde me conduce. Están a mitad de camino entre la lectura y la contemplación, y de cada una de ellas emergen percepciones diferentes que siempre se mezclan" (Zabala, 2016:12)

El tiempo

En este artículo analizaremos dos de ellas, donde Zabala apela a determinados signos gramaticales que nos posibilitan asociarlos con el tiempo, porque dichas representaciones, además de su espacialidad, manifiestan distintas temporalidades, propias del arte contemporáneo.

En una, el punto, en la otra, las comas. Son los signos del tiempo, del tiempo de la obra, del tiempo de las artes.

Hipótesis XV (Figura 1), consiste en un lienzo blanco y un punto negro ubicado fuera del plano, en el extremo inferior derecho.

Fue Lyotard , quien a propósito *de Blanco sobre blanco* de Malevich, dijo que "el blanco es una verdadera representación del infinito " (Lyotard ap Aguilar, 2013:48).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

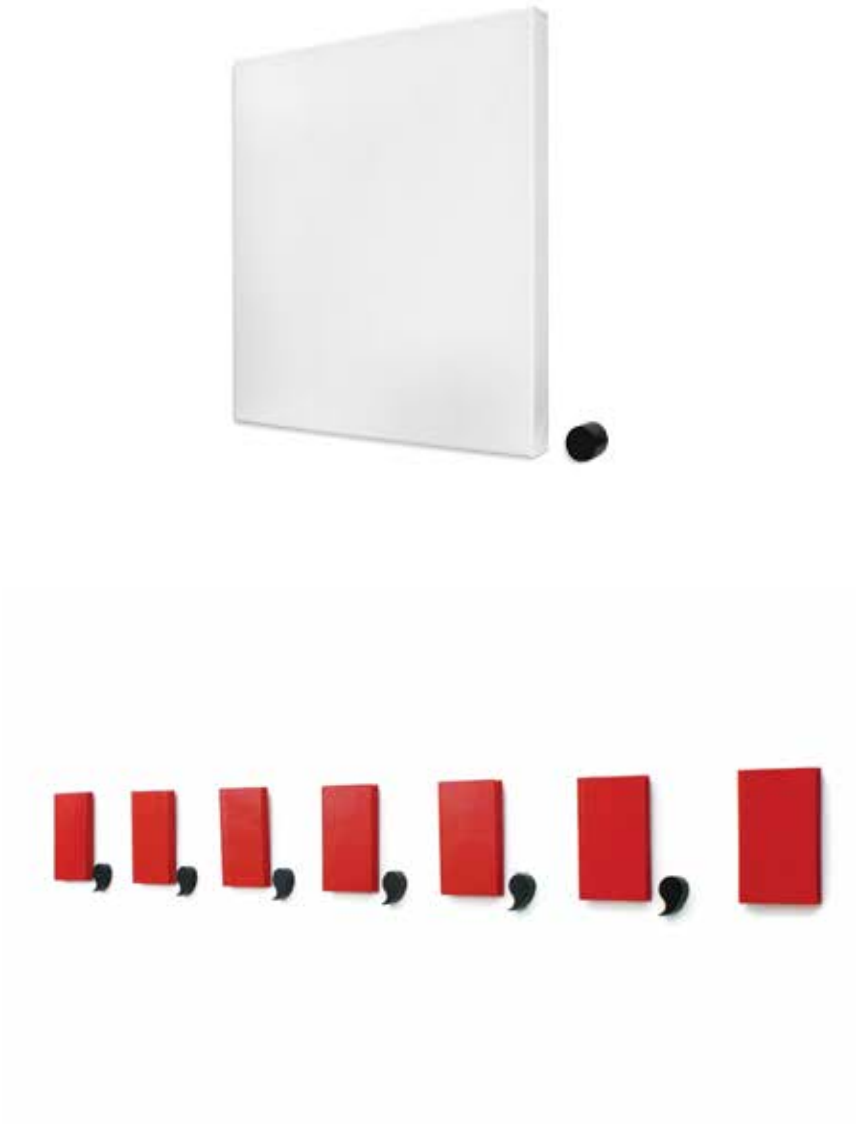


Figura 1 · *Hipótesis XV*, 2010. Acrílico sobre tela, esmalte sobre madera, 50 x 60 cm
Figura 2 · *Hipótesis XXII (Libros)*, 2010. Acrílico sobre libros, esmalte sobre Madera. 20 x 20 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Considerando las expresiones del filósofo francés, podemos ver que Horacio Zabala pune punto final a ese espacio infinito, lo territorializa para que el espectador pueda detener su mirada e imaginar a la vez, otros universos de sentido posibles.

En palabras del artista:

> *La Serie de las hipótesis, es una investigación en curso sobre las relaciones entre monocromos (pintura sin imagen ni composición) y signos (gramaticales o matemáticos). Aunque tanto unos como otros son presencias visibles, mi interés no sólo se orienta hacia lo que se ve, sino también hacia lo que se piensa de lo que se ve. En términos generales, me interesan más las relaciones entre las cosas que las cosas en si mismas.* (Zabala, 2013:152)

Expresa además, que hoy le interesan las obras que presentan obstáculos, restos irreductibles o dimensiones ocultas. "Vale decir, obras que no develan sus secretos y que procuran eludir la homogenización generalizada, la percepción distraída y el conformismo sin atenuantes del momento que nos toca vivir." (Zabala, 2013:176)

La otra, designada con el nombre de *Hipótesis XII* (Figura 2), consta de una serie de libros pintados con acrílicos de colores carmín separados por comas, las cuales fueron realizadas con madera y pintadas con esmalte color negro, colocando en serie el mundo del diseño industrial y el del arte, aproximando de esta manera "lo manual y lo industrial, lo sensible y lo conceptual, lo visual y lo cerebral" (Perniola: 2013:47)

Los signos gramaticales separan los planos, interrumpiendo la linealidad del tiempo, marcando una pausa y convocando a la escritura a completar los huecos del discurso.

En su recorrido, las piezas nos hablan del tiempo, de ese ente desmaterializado, que como expresa Camnitzer (2018) "(...) siempre permanecerá inalcanzable e intocado por las palabras (...)" en un conflicto irresoluble entre lenguaje y tiempo. Para el artista, el lenguaje nos ayuda a darle un falso barniz de estructura a pesar que el tiempo siempre permanecerá inabordable por las palabras que se le acercan." La obra, en esto, es la artesanía que trata de esquivar estas prisiones en su intento de capturar la esencia de las cosas." (Camnitzer: 2018: 20). El hecho que esa esencia nos elude eternamente nos obliga a tratar, una y otra vez, de manera casi inútil, de tocarla. Es allí donde se anuda la poesía y lo poético.

Si nos remontamos a la Grecia Clásica, podemos ver que ni su tiempo ni su espacio eran homogéneos y vacios como el nuestro, al cual, la Modernidad, habiéndolo despojado de sus hendiduras, lo redujo a la linealidad del reloj y al vértigo

de la multiplicidad de experiencias estéticas que asfixian la existencia humana.

La comprensión de la Modernidad conlleva una clave que se sitúa en su núcleo más profundo: la concepción abstracta del tiempo, que lo entiende disociado de secuencias orgánicas, regularizado y y contabilizado. Hay que tener tiempo, pero por otra parte ese tiempo equivale al consumo masivo, siendo el imperativo que se desprende de la concepción mecánica de la vida y de un orden social controlado en su regularidad y que se impone a los individuos desde hace varios siglos. "Tiempo que se llena desde afuera, sin recurso a la subjetividad pero tampoco a la multiplicidad material de la existencia, que no fluye ni dura sino que pasa a intervalos regulares."(Kozak: 2014:189)

En cambio, en Grecia, el ocio tenía más que ver con el arte y el pensamiento y a diferencia del tiempo nuestro, reducido al vacío de la física, para cada tiempo hay un dios que lo expresa: Kronos, Aión y Kairós.

Según Amanda Núñez (2007) hay dos modos de eternidad, dos dioses de lo eterno: Kronos, el eterno nacer y perecer; y Aión: el eterno estar y retornar, lo que hay entre nacer y morir.

Kronos: "La duración. El espacio de tiempo que hay entre la vida y la muerte; y Aión: el tiempo pleno de la vida sin muerte..." (...) "Kronos es el tiempo del reloj, del antes y el después, Aión el tiempo del placer y del deseo donde el reloj desaparece" (Nuñez: 2007:2).

Kronos, es el tiempo del movimiento, del trabajo, de lo que Aristóteles llama las acciones imperfectas que tienen que ver con un fin: construir una casa, hacer muebles, cocer ropa, etc. Y son imperfectas porque mueren cuando llegan a su meta, como el movimiento que se lleva a cabo en dichas acciones no tiene un valor en sí mismo, cuando se concreta, muere. Aión, por el contrario es el encanto que atraviesa los movimientos y constituye una acción perfecta que tiene un fin en sí mismo: amo y continúo amando, huelo y continúo oliendo. Es una acción sin muerte porque sobrevive al hombre, no depende de él, sino más bien lo contrario, el hombre depende de ella.

Aión es tiempo, edad, época; tiempo de la vida, eternidad. En plural, el espíritu de los tiempos, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo. En lugar de un presente que reabsorbe el pasado y el futuro, un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez.

> *O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y futuro, en lugar de presentes vastos y espesos que comprenden, unos respecto del otro, el futuro y el pasado*. (Deleuze: 2014:33)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En cambio Kairós, no es un gran dios de lo eterno. Reconocido por los griegos como un duende, es bello y como la belleza es oportunidad y a su vez la oportunidad es el único artífice de la belleza, por esta razón, desde siempre estuvo vinculado con las artes. Es un tiempo, pero también un lugar, un espacio distinto del espacio de la duración del tiempo del reloj. Momento oportuno, ocasión, coyuntura favorable, conveniencia, actualidad, punto vital.

Kairós, dice Núñez (2007) es un Momento-lugar único e irrepetible que no es presente, sino que está por llegar y al mismo tiempo, ya ha pasado. Un tiempo que nos sobrevuela, al cual, podemos intentar violentar y medir, pero al que nuestras medidas abstractas no le afectan pues tiene su propia medida cada vez.

Funda el Acontecimiento. Aquello respecto a lo cual siempre vamos detrás. Lo que hace aparecer el tiempo puro o Aión en medio de Kronos, violentando su normalidad y haciendo que todo cambie Acontecimiento donde desaparece el tiempo del reloj. Por esta razón, dice Amanda Núñez (2007) que se relaciona con el pensamiento de H-G. Gadamer correspondiendo este espacio-tiempo con la fiesta.

...El tiempo de la celebración, el tiempo de la fiesta, se opone como tal al tiempo del trabajo: la fiesta congrega, frente al trabajo que separa y divide. Al mismo tiempo toda celebración suprime la idea de una nueva meta a la que hay que llegar: la fiesta es esa meta y ya se está con ella... (Nuñez: 2007:5).

Si nos preguntamos por la estructura temporal de la fiesta, podemos abordar, según Gadamer (2005), el carácter de fiesta del arte y la estructura temporal de la obra. Por esta razón, el autor analiza el concepto de "Celebración", considerando que es una palabra que suprime toda representación de una meta propuesta, puesto que no consiste en que hay que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, ella está en todo momento ahí. Y este es su carácter temporal: se la celebra, y no se distingue en su duración, momentos sucesivos.

Gadamer (2005), presume que hay dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia práctica, normal, del tiempo es la del "tiempo para algo" (Gadamer: 2005:103), es el que se dispone o no se tiene, o que se cree no tener. En su estructura es un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo. Es el tiempo de la Modernidad, es Kronos, según los griegos.

El tiempo entonces, se experimenta como algo que se tiene que pasar o que ha pasado. Frente a este tiempo vacío, el filósofo llama tiempo lleno al de la fiesta donde el tiempo se ha vuelto festivo y con ello está directamente conectado el carácter de celebración, porque todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, están llenos de ella. Es lo que suele llamarse, tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra experiencia vital, por ejemplo, la niñez, juventud, madures, vejez, la muerte.

En este tiempo vital, el reloj no tiene nada que ver porque uno no envejece por el reloj, sino que son procesos propios de la vida del hombre. El tiempo de la fiesta, en cambio, lo detiene y nos invita a demorarnos. "Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo." (Gadamer: 2005:105).

Asimismo, el autor sostiene que una obra de arte es una unidad estructurada en sí misma y por esta razón, tiene un tiempo propio. Es su propia estructura temporal la que la determina.

Así como en la música, el compositor utiliza el *tempo* para designar las frases de una pieza musical, las artes visuales también poseen una suerte de tiempo propio que se nos impone.

> *La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse, Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad* (Gadamer.2005:111)

Palabras finales

El arte posibilita introducir una temporalidad dentro de otra, distinta del tiempo del reloj, una temporalidad que conjuga la celebración y el placer en una experiencia cultural que nos libera de la existencia de la vida cotidiana.

En nuestro mundo habitual, kronos, el arte propone otras maneras de ver y de sentir. La obra de arte conjuga dos experiencias temporales, por un lado, Kairós, el tiempo festivo que nos invita a demorarnos, donde se detiene el reloj para dar paso a Aión, ese momento eterno y placentero que nos estimula a vivir la plenitud del tiempo del arte.

Es por ello que Horacio Zabala nos muestra en sus obras una visualidad despojada de todo, pero designadas con puntos y comas, marcando de esta manera el *tempo*, para que, como expresa el artista, el espectador pueda "...pensar lo que se ve y ver también lo que no se puede pensar..." (Aguilar, ap. *Horacio Zabala desde 1972*, 2013:48)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Horacio Zabala desde 1972. (2013) 1era ED. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero. ISBN 978-987-1889-16-7

Camnitzer, L. (2018). "Cinco piezas. Luis Camnitzer en el parque de la memoria: el arte que desconfía de la belleza" [Consultado el 18 de diciembre de 2019]. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/arte/luis-camnitzer-parque-memoria-arte-desconfia-belleza_0_83rRt4T6D.html.

Indij, Guido. (2014) *Sobre el tiempo*. La marca editora. Buenos Aires. ISBN 978-950-889-174-7

Davis F. (2013). *Horacio Zabala desde 1972*. 1era ED. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero. ISBN 978-987-1889-16-7

Gadamer, Hans, G. (2005). *La actualidad de lo bello*. 2da ED. Paidós. I.C.E –U.A.B. ISBN 950-12-9065-4

Nuñez, A. (2007) "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós". Paperback n° 4. ISSN 1885-8007. [Consultado el: 25 de febrero de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/25127366/Los_pliegues_del_tiempo_Kronos_Ai%C3%B3n_y_Kair%C3%B3s.

Gutierrez, D. (2016). Horacio Zabala: 'No hay una obra pura en el arte; es la mezcla lo que la determina'. Entrevista realizada al artista. Diario La Nación. [Consultado el 18 de diciembre de 2019]. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/opinion/horacio-zabala-no-hay-una-obra-pura-en-el-arte-es-la-mezcla-lo-que-la-determina-nid1902798.

Kozak, C. (2014). *El tiempo del arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX*. En: Indij, Guido. *Sobre el tiempo*. La marca editora. Buenos Aires. ISBN 978-950-889-174-7

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Transcuerpos: Alex Francés, escultura más allá de la materialidad

Transbodies: Alex Francés, sculpture beyond materiality

SILVIA MARTÍ MARÍ*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual y profesora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UZ); Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel (FCSH); Grado de Bellas Artes. Calle Cdad. Escolar, S/N, 44003 Teruel, Espanha. E-mail: smartima@unizar.es

Resumen: El texto presenta y trata de argumentar las transformaciones en la producción escultórica reciente de Alex Francés. Sigue la estructura temática que surge de una conversación mantenida con el artista. El objetivo es centrarse en dichas producciones y analizar a qué pueda deberse el cambio hacia la producción escultórica; cómo el uso de objetos y materiales escultóricos podría responder al concepto que el propio Francés denomina "Transcuerpo". Podría concluirse que más que una ruptura temática supondría una evolución procedimental a la hora de plasmar una corporalidad que, más allá de la materialidad como organismo, remite a una cierta transcendencia.

Palabras clave: escultura / transcuerpo / transcendencia / cuerpo.

Abstract: *The text presents and argues the transformations in the recent sculptural production of Alex Francés. It follows the thematic structure that arises from a conversation with the artist. The objective is to focus on these productions and analyze what the shift to sculptural production might be due to; how the use of sculptural objects and materials could respond to the concept that Francés himself calls "Transbody". It could be concluded that more than a thematic rupture it would mean a procedural evolution when it comes to expressing a corporality that, beyond materiality as an organism, refers to a certain transcendence.*

Keywords: *sculpture / transbody / trascendent / body.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El texto presenta y analiza las transformaciones en la producción escultórica reciente de Alex Francés. La trayectoria de Alex Francés (Valencia, 1962) se expresa sobre múltiples soportes narrativos (fotografía, autorretrato, vídeo, escultura...) desde finales de la década de los ochenta. La problemática de la identidad expresada corporalmente (dentro/afuera/coraza), el cuerpo como receptáculo de lo psicológico y lo trascendente, el dolor como refugio, el cuerpo/falo/virgen velado o la figura de la madre son algunas de las preocupaciones que vertebran su obra. Aunque inicialmente fue conocido principalmente por una producción fotográfica en la que a menudo utilizaba su propio cuerpo (que aparecía solo o junto a otros cuerpos) como soporte escultórico o escultura misma fotografiada, el objetivo en este texto es centrarnos en la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual. Se propone la obra "8 cos enganxat", (2012) (Figura 1) como punto de inflexión en la genealogía de esta tendencia.

Así, nos planteamos cómo comenzó y a qué puede responder esta transformación en el modo de hacer de Francés, cómo este uso de objetos, procesos y materiales escultóricos podría responder al concepto que el propio Francés denomina "Transcuerpo" (Alex Francés, conversación personal, 4 diciembre 2019, Valencia).

La estructura de este artículo va a seguir las temáticas surgidas en una conversación con el artista sobre sus producciones escultóricas de los últimos años, las nociones que fueron aflorando irán vertebrando las diferentes partes del texto. (Alex Francés, conversación personal)

1. Los Objetos y los procesos

En la conversación mantenida con el artista (Alex Francés, comunicación personal), el propio Francés explica que la escultura de finales de los años 80 y principios de los 90 le interesaba, pero la aparición estelar como medio artístico de la fotografía en el ámbito del arte contemporáneo afectó profundamente a toda su generación en cuanto reivindicaba cuestiones de género o sexualidad, dado que parecía un medio idóneo para poder hablar del cuerpo. Así, su producción artística de esos años se expresó fundamentalemente a través de resultados fotográficos y de vídeo creación. Aunque el artista relata cómo, en su opinión, ha habido desde entonces cierto agotamiento o externalización del debate. De modo que, cuando las producciones artísticas salen de la zona interior del ser y se convierten en algo más directamente político, Francés prefiere retirarse pues no siente que ese sea su territorio (Francés &, 2019).

Francés se decanta por una producción estética que, aún partiendo a menudo del cuerpo, es más poética y se relaciona con la vida. Vuelve así hacia su esencia inicial, más escultórica y poética. En ese sentido, a Francés le interesan ahora "los objetos y los procesos" (Alex Francés, comunicación personal).

Aunque la presencia del cuerpo en su obra ha experimentado un tránsito desde una presencia ontológica a su "suplementariedad", ya que la presencia del cuerpo en su obra anterior, en sí misma, puede manifiestar paradójicamente su ausencia real:

> *[ ] desplegar el cuerpo ante la mirada constituye, a lo último, un acto de sustracción; o formulado en otros términos, que, cuanto mayor es el grado de inscripción/ concreción del cuerpo en el espacio performativo, más manifiesta resulta su ausencia, su naturaleza desemplazada. De ahí que reconocer la "suplementariedad del cuerpo" conlleve, por tanto, la admisión de que, en verdad, éste es visible porque no es, porque todo él se muestra como un aditivo sin presencia real, sin referente, sin "anclaje esencial" alguno que pudiera estabilizar y "emplazar" su imagen.* (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 16-17).

Esto facilitaría una traslación del foco desde la imagen real de un cuerpo, a la fabricación escultórica de sus obras recientes, en la que toda la escultura (incluso en su abstracción) es cuerpo, *transcuerpo*.

Este lograr el cuerpo "ser visible porque no es" tendría mucho sentido en las propuestas escultóricas de Francés. Quizás para hablar del cuerpo sea hoy más efectiva su ausencia real, su trasposición en "cuerpos escultóricos", una escultura concebida como cuerpo, como "transcuerpo". Esta concepción enlazaría con la idea de "cuerpo fluyente", un cuerpo "diseminado", presente en un flujo de significados:

> *De igual modo que sucede con el significado de la teoría derridiana de la differance, podríase decir que el cuerpo no se encuentra fijado, sino que, mediante una suerte de virtual diseminación, reside en un constante flujo de significados: no está quieto en sí mismo, porque no hay un sí mismo en el cual permanecer. Lo que hemos dado en llamar "cuerpo fluyente" quizá sea la muestra paradigmática y el ejemplo palmario de la erosión del moderno sujeto cartesiano [ ]".* (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 20).

Así, Francés afirma que "toda producción de objeto hecha con el cuerpo es cuerpo también", se trataría de un cuerpo "transicional o expandido" (Alex Francés, comunicación personal); estas producciones serían dimensiones de lo corporal en las que lo espiritual sería muy importante según el artista. Estaríamos aquí bordeando la noción de *transcuerpo* propuesta más adelante por Francés: estos objetos (obras) pueden resultar abstractos, pero no extraños al cuerpo, Francés afirma que el cuerpo no es el organismo, el cuerpo contiene aspectos psicológicos y otros aspectos que van más allá.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

La aproximación a lo espiritual está muy vinculada a su experiencia diaria, en sus propias palabras él no hace "estudio de campo" sobre "x" tema, sino que parte de sus vivencias cotidianas, a menudo en su casa, que es su taller. Vive rodeado de los objetos con los que se relaciona, los observa, los siente...

Afirma que de algún modo el cuerpo y la experiencia "se depositan" en los objetos. Se trataría de cierto animismo, o agencia traspasada a los objetos (a las obras): de modo que los objetos guardarían una memoria más allá de su fisicidad.

> *Todos los artistas son animistas, chamanes, cuando trabajan, incluso aquellos que se declaran laicos o ateos. Durante el acto de creación abrazan esa creencia innata, <primitiva>, que tanto William James como Sigmund Freud descubrieron que subsiste bajo el barniz racionalista de la mentalidad moderna. [ ] Poco importa la visión del mundo que tenga el artista o la que pretenda infundir a su obra: ésta revela en sí misma la armazón animista que la sustenta.* (Martel, 2016: 91).

Esta misma línea de pensamiento del objeto como "sujeto" se puede rastrear en la concepción de Bataille:

> *El objeto que es una herramienta puede ser considerado como un sujeto-objeto. Recibe entonces los atributos del sujeto y se sitúa al lado de esos animales, de esas plantas, de esos meteoros o de esos hombres que la trascendencia del objeto, que les fue prestada, retira del continuum. [ ] En última instancia, un objeto así traspuesto no difiere en la imaginación de quien lo concibe de lo que es él mismo; esta flecha, a sus ojos, es capaz de actuar, de pensar y de hablar como él.* (Bataille, 2018: 37).

Y, no solo los objetos pueden adquirir una cierta entidad de sujeto sino que, además, adquieren características espirituales, "divinas", aunque "caídas":

> *En la medida en que es espíritu, la realidad humana es santa, pero es profana en la medida en que es real. Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído.* (Bataille, 2018: 42).

Desde la perspectiva antropológica de Gell se da esta capacidad de agencia de la obra dado que:

> [...] *todo objeto o persona es agente en potencia, es decir que puede ocupar la posición de agente en este modelo relacional en la medida que forma parte de un medio causal de relaciones sociales. Por otra parte, objetos o personas, en tanto índices materializan, corporizan el poder o capacidad agentiva, son su objetificación. Es decir que la agencia en este modelo transacional sería fundamentalmente una posición dentro de una relación, no una esencia fija e inmutable o un fenómeno mental. Los objetos y las personas se colocan en posición de agente en determinadas situaciones y contextos. Y solo pueden serlo en relación a otros objetos y personas.* (Gell, 2018:26).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. 8 cos enganxat, punto de inflexión.
De lo profano a lo sagrado: tejiendo nudos...

Coincidimos en considerar "8 cos enganxat" (2012), como la obra punto de inflexión en este cambio (o vuelta) a un modo de hacer escultórico, que se muestra pendiente de los objetos, los materiales y los procesos. Álex Francés así lo afirma y relata cómo se dió este desarrollo: Francés fue invitado a participar en la Bienal de la ONCE teniendo que producir alguna obra para la oacasión. Con ese objetivo en mente, mantuvo diversas conversaciones con personas de ese colectivo y de esa organización. El planteamiento que se le sugirió, que hiciera obras para que los ciegos pudieran disfrutarlas, fue respondido con la idea de hacer obras que ellos pudieran tocar (Alex Francés, comunicación personal).

El hecho de pensar en esculturas para ser tocadas fue el desencadenante de la obra: se trataría de esculturas blandas, hechas con ganchillo y luego solidificadas mediante pintura. *8 cos enganxat*, consiste en hacer un "cuerpo" a partir del ganchillo, y las formas que surgieron ahí (en 2012), o variaciones de las mismas, se han ido repitiendo desde entonces. Todas esas piezas hablan de la misma forma.

El encuentro con el ganchillo también surgió de forma orgánica, casual, al tener un familiar cercano, que a pesar de su juventud, se interesa por esta técnica. El tejer está relacionado con imágenes e ideas complejas (mitología, paciencia, etc.). Genera un efecto meditativo, a través de la repetición; se produce una duplicación del espacio mental, se da "un tiempo productivo pero relacionado con un espacio interior"... A menudo se relaciona con estar en casa y hacer productivos los tiempos "improductivos", normalmente para fabricar objetos que están muy relacionados con el cuerpo: gorritos, bufandas, peucos... (Francés &, 2019).

Esas tareas, junto a otras relativas al cuidado doméstico y de sí son convertidas en experiencias con sentido, sacralizadas o "transhumanas"; Francés ha conseguido encontrar ahí cierto placer dada su forma de vida, su relación con la casa, con el espacio, con los objetos... (Alex Francés, comunicación personal). Esto recordaría las enseñanzas budistas de las que no es ajeno Francés. O también podríamos considerar a Francés como un exponente del *homo religiosus* del que habla Mircea Eliade dado que en:

> [...] *la perspectiva en la que se sitúa el hombre de las sociedades arcaicas (homo religiosus): para él la vida en su totalidad es susceptible de ser santificada".* "[...] *la vida se vive en un doble plano; se desarrolla en cuanto existencia humana y, al mismo tiempo, participa de la vida trans-humana, la del Cosmos o la de los dioses.* (Eliade, 2018:141)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Alex Francés, *8 cos enganxat*, 2012. Ocho objetos de ganchillo de palangre de cáñamo, 30 x 200 x 300 cm. Fuente: Alex Francés.
Figura 2 · Alex Francés, *Coraza interior - exterior*, 2013. Ganchillo pintado, 20 x 25 x 35 cm cada una. Fuente: Alex Francés.
Figura 3 · Alex Francés, *Cordero Pascual*, 2013. Ganchillo pintado, pan de oro, mancuerna de hierro 30 x 30 x 26 cm cada una. Fuente: Alex Francés.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Por contra, en la experiencia profana de la vida, se pierde la significación espiritual, que es precisamente la operación que Francés persigue en su concepto de "transcuerpo", "*Para el hombre arreligioso, todas las experiencias vitales, tanto la sexualidad como la alimentación, el trabajo como el juego, se han desacralizado.* (Eliade, 2018: 141-2). En la vida profana contemporánea, las experiencias y los actos *"están desprovistos de significación espiritual y, por tanto, de la dimensión auténticamente humana"* (Eliade, 2018: 141-2). De modo que, mediante su quehacer artístico Francés persigue que la vida cotidiana normal se transfigure *"en la experiencia del hombre religioso: por todas partes descubre un <mensaje cifrado>"*(Eliade, 2018: 154).

El artista vive en su estudio, rodeado de objetos y materiales y, en la actividad de tejer, experimenta un desdoblamiento que permite que la mente, mientras está ocupada, engañada, se abra, se libere y vague libremente. Son momentos preciosos para la creación. El hecho de que haya dos centros, dos procesos mentales ocurriendo a la vez, facilita el pensamiento, y facilita la creatividad: hace surgir cosas que quizás no deberían estar ahí. Se facilita una vuelta a la vivencia del cuerpo, a lo no-racional, una cierta pulsión y fuerza, -el material con el que teje precisa de fuerza en su manejo- y esa tensión es "depositada" en el objeto (Alex Francés, comunicación personal). Ese procedimiento de tejer, anudar, se relaciona con el poder mágico primigenio del arte:

> *El lazo, el nudo, aparece como la encarnación misma del poder mágico, pues es el elemento que asegura la permanencia del cosmos y posibilita las largas cadenas de correspondencias que expresan la simpatía universal. Y la deidad suprema, el señor del universo, es aquel que tiene el poder de ligar y desligar, atar y desatar. (*Marco Simón, 2019:23)

Estos cuerpos/obras que han precisado para su materialización de un tiempo de alguien físicamente realizándolas -y de una fuerza/pulsión para llevarlas a cabo-, han "apresado" de algún modo ese tiempo, esa pulsión, ese cuerpo. Tiempo, pulsión y cuerpo que son "traspasados" al objeto, quedan de algún modo impresos ahí. De nuevo podemos rastrear un cierto animismo, cierta huella espiritual, apresada en el procedimiento/ritual de tejer, transmitida a través de ese hacer con las manos, de ese meditar, que se materializa. Esta manipulación tejiendo, "*confiere a cada pieza el carácter áurico que Walter Benjamin reclamaba en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" (Arribas, 2019:2).

> *Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo áurico de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras:*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.* (Benjamin, 1990:26).

Se puede rastrear la materialización de estas preocupaciones de *homo religiosus*, en los propios títulos de las obras de los siguientes años: "*Coraza interior-exterior"*(2013) (Figura 2), *"Cordero Pascual"*(2013) (Figura 3), *o "Giróvagos velados"* (2014) (Figura 4), que preconizan la noción de *transcuerpo*, que el artista elabora más tarde, en 2016. Este procedimiento artístico mostraría así *"la semejanza que existe entre el artista y el místico desde consideraciones que señalan la importancia del artista como conductor y catalizador de la energía espiritual" (Sinaga, 2017:11),* tal y como expone Joseph Campbell, en su concepción sobre *La vía del arte* (en su libro *Las extensiones interiores del espacio exterior*).

3. *Transcuerpos* (2016)

La pieza "Transcuerpos" (2016) (Figura 5), es importante para Francés, que ve plasmado en ella el concepto de cuerpo "expandido", la idea de un *transcuerpo*. En ellas est**á** presente la idea de elevación, y está presente también la forma que de algún modo obsesiona y persigue a Francés: los cuerpos que están velados. Podemos relacionar este proceder que persigue trascender a través del cuerpo/obra, con inquietudes similares en la obra *Columna sin fin* de Brancusi:

> *Por fin, la doble dirección de La columna sin fin recobraba la obsesión futurista por el doble infinito como encrucijada perceptiva desde donde era posible revelar una visión que iba a permitir elevarnos más allá de nosotros mismos. Un pilar cósmico que, según Brancusi, sostenía el cielo y nos conectaba con lo inmaterial. [ ] Un impulso que no implicaba necesariamente una divinización sino más bien una espiritualización del cuerpo a través del éxtasis.* (Sinaga, 2017:82-3)

El concepto de lo velado, que nos impide ver el cuerpo, que solo podemos imaginar, intuir, pero cuya forma definida no es posible vislumbrar; formas fálicas, que hablan de un poder, de un erguirse (incluso podría referirse al bipedismo) o, según Francés, fromas que para él son como de vírgenes tapadas por un velo. Para Francés se tratar**ía** de una representación de lo-que-no-puede-ser-desvelado, que nos hace inventar, imaginar, pues no logramos desvelarlo. Para Álex Francés se trata de lo que él llama lo "femenino velado", que no es femenino ni masculino, que no tendría que ver ni con el hombre ni con la mujer, sino con una "capacidad espiritual" que se mostraría en rituales como los de las imágenes de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya. (Francés & , 2019).

Estos Misterios de Pompeya, rituales de iniciación para mujeres de la época romana, en la que la transición desde la herencia greco-latina está convergiendo







Figura 4 · Alex Francés, *Giróvagos velados*, 2014. Ganchillo pintado, cuatro piezas de hierro 20 x 18 cm cada una. Fuente: Alex Francés.
Figura 5 · Alex Francés, *Transcuerpos*, 2016. Ganchillo pintado,flecos y soporte de hierro, 180 x 25 y 130 x 25 cm. Fuente: Alex Francés.
Figura 6 · Alex Francés, *Femenino velado*, 2016. Ganchillo pintado, madera y flecos de cordón, 50 x 27 y 27 cm. Fuente: Alex Francés.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

al cristianismo, obsesionan a Álex Francés. Se trataría de un momento histórico en el que se estaría produciendo "una toma de poder por parte del hombre de todo lo espiritual y un apartar a la mujer" (Alex Francés, comunicación personal).

Esa forma velada encarna la idea que tiene Francés de cuerpo, de *transcuerpo*, más que cualquier otra representación. Ese "Femenino velado" (2016) (Figura 6) sería como una representación fantasmática, ese cuerpo que no sería organismo, más bien plasmaría la representación de lo espiritual (más allá de lo femenino o masculino): el *transcuerpo*.

A Francés le atrae esa forma (muy forma/informe), como una virgen o un falo cubierto, un cuerpo cubierto, una forma cuenta algo... Esta atracción por el cuerpo velado nos ha recordado al concepto que acuña Clérambault, de ifafilia erótica "*del griego yfé (tejido)*" (Perniola, 2016:108), con el que se refería a la atracción hacia el tejido, una experiencia sensorial, sinestésica, que se desencadenaba al contacto con el tejido. Aunque, según Clérambault, tal experiencia, "*tiene un carácter neutral, es un sex appeal de lo inorgánico, porque se encuentra más allá de la diferencia entre los sexos*". (Perniola, 2016: 108). En estas mujeres árabes, estudiadas por Clérambault, la *"imagen del cuerpo es reemplazada por la tela, que a menudo, más lo borra que lo resalta"* (Perniola, 2016:108).

En ese sentido, se produce también un intento de "transcuerpo", de ir más allá del organismo como tal, para acceder a otra cosa, aunque, en el caso propuesto por Clérambault *"Los cuerpos de tela ya no tienen nada orgánico: en cierto sentido son contracuerpos porque parecen regidos por un dinamismo autónomo e independiente respecto a los cuerpos de carne que supuestamente cubren"*. (Perniola, 2016:108).

En los Misterios de Pompeya que obsesionan a Francés, se daba una orden de no destapar aquello que estaba velado, esta orden podría tener que ver con Misterios mágicos, religiosos, espirituales o del inconsciente dado que:

> [...] *en la medida en que el inconsciente es el resultado de innumerables experiencias existenciales, no puede dejar de parecerse a los diversos universos religiosos. Pues la religión es la solución ejemplar de toda crisis existencial, no sólo porque es capaz de repetirse indefinidamente, sino también porque la considera de origen trascendente y, por consiguiente, se la valora como revelación recibida de otro mundo, trans-humano.* (Eliade, 2018:177).

En la tesis de Álex Francés "Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)", este dedica estas palabras respecto a la producción de sentido en la obra de Pepe Espaliú, que, pensamos, podría aplicarse a su propia obra:

En términos de producción de sentido en la práctica del arte en Pepe Espaliú, esta búsqueda a tientas, esta certeza de una completa ceguera, es la garantía de la oscuridad en la que se interna el artista en su topera, tiene que ver con una incorporación que no está en el orden de la significación, para él el arte no es una forma de comprender el mundo, sino de lo incomprensible del existir, de lo imposible, de lo que falta, de lo ausente, del síntoma o señalamiento del dolor y de la angustia como otra forma de expresar lo verdadero. Esa verdad supuesta que el artista reconstruye a partir de fragmentos, o de una experiencia fragmentaria, es el reconocimiento del fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero, pero en ese fracaso reconocido, encontramos la insistencia de una búsqueda personal sujetada en un dolor de estar afuera, escindido, cuerpo-fragmento y construcción de cuerpo en la práctica del arte, donde las pulsiones contenidas en lo biológico del cuerpo juegan un importante papel en esa necesidad de hacer del arte una topera, un refugio y un camino, una escritura que se determina en su trayecto final hacia la muerte, donde el dolor y el goce se juntan y dan sentido final a su experiencia estética y vital. (Francés, 2015:221).

4. Cuerpo-casa-Cosmos

En la pieza "Caseta" (2017) (Figura 7-8), se deja caer algo encima de otra cosa... Este uso de los materiales y estos procedimientos, para Francés resulta en *transcuerpos* también; son esculturas, son una representación del cuerpo, en el sentido de que están conformadas por una estructura rígida (huesos), una superficie semi-rígida o blanda (piel), que está perforada (agujeros, cavidades... del cuerpo), los agujeros están pintados y cortados a mano. Se trata de una abstración del cuerpo, su mínima expresión o esquema: porque el cuerpo está lleno de agujeros, físicos, metafóricos y simbólicos. Estas piezas podrían perfectamente haberse titulado *Transcuerpos I, II, III*... (piel, huesos y agujeros...). Álex Francés "ve cuerpo" en todas ellas (Alex Francés, comunicación personal).

Se produce una concepción en la que cuerpo-casa-cosmos están realacionadas y todas ellas nos pueden guiar o conducir a la trascendencia, "[...] *cada una de estas imágenes equivalentes –Cosmos, casa, cuerpo humano- presenta o es susceptible de recibir una <abertura> superior que haga posible el tránsito al otro mundo*". (Eliade, 2018: 146). Continúa Eliade, con esta metáfora hacia la trascendencia, que relacionamos con el concepto de *transcuerpo* de Francés, "*De un modo u otro, el Cosmos en que se habita –cuerpo, casa, territorio tribal, este mundo de aquí en su totalidad- comunica por lo alto con otro nivel que le es trascendente*". "*Toda <morada estable> donde uno se <instala> equivale, en el plano filosófico, a una situación esencial que se ha asumido*". (Eliade, 2018:149).

En ese sentido, en un ámbito profano "*Al igual que la habitación de un hombre moderno ha perdido sus valores cosmológicos, su cuerpo está privado de toda significación religiosa y espiritual*" (Eliade, 2018:150), cuestión que Francés, a través

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · *Caseta*, 2017. Puerta, ventana y papel pintado y perforado, 200 x 78 x 49 cm. Fuente: Alex Francés.
Figura 8 · *Caseta*, 2017. Railite, puerta y papel pintado y perforado, 200 x 78 x 60 cm. Fuente: Alex Francés.

de sus esculturas/*transcuerpos* trata de ser sacralizada (hacer trascendente) de nuevo y pretendería convertir y valorar la obra como "*revelación recibida de otro mundo, trans-humano*" (Eliade, 2018:177).

Se percibe el "estilo" (entendido como "conexiones entre artefactos, entre relaciones"), de la obra de Francés, en el conjunto de la obra, conformada por partes de un todo, si seguimos las argumentaciones de la aproximación antropológica al arte de Alfred Gell:

> *Gell argumenta que las obras de arte son partes de un <objeto distribuido> que se corresponde con todas las obras de un sistema determinado (individual o colectivo), que se distribuye en el tiempo y el espacio. El estilo se funda en conexiones de artefactos, y lo que vale a nivel individual (las pinturas de Rembrandt) vale a nivel colectivo (los tatuajes marquesanos). Percibir un estilo es esencialmente captar las <relaciones entre las relaciones> de las formas como parte del todo [ ].* (Wilde & Aráoz, 2016:27).

De hecho, lo que hemos desarrollado aquí no deja de ser, como se indica en la presentación de *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, el importante libro de Alfred Gell publicado en 1998, "*determinar las transformaciones en el tiempo que las formas experimentan, y seguir la biografía de los objetos, como si fueran personas*" (Wilde & Aráoz, 2016:27).

Conclusión

Como hemos visto, las últimas producciones de la trayectoria artística de Álex Francés consistirían en una evolución de las mismas preocupaciones de décadas anteriores, con predominio de un interés en los resultados escultóricos, objetuales, más que de tratamientos anteriores en torno a la imagen fotográfica o la performance para fotografía (y vídeo). Las preocupaciones se abordan desde una concepción que hemos denominado del *homo religiosus*, siendo el concepto de *transcuerpo* una materialización de esta vivencia de ansia trascendente, espiritual.

El propio Francés, en la conversación mantenida, habla más que de una ruptura, de un "cambio en los modos de hacer" (Alex Francés, comunicación personal). Así pues, podría concluirse que la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual más que una ruptura temática (se estarían tratando las mismas preocupaciones de hace décadas) supondría una evolución procedimental a la hora de plasmar una corporalidad que, más allá de la materialidad como organismo, remite a una cierta transcendencia. El artista continúa asimismo la producción de imágenes y vídeos, aunque aquí nos hemos querido centrar en la dimensión escultórica de su trabajo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Arribas, Diego (2019) "Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí",

Lo que una tenga (2019), Martí Marí, Silvia. Valencia: La Imprenta CG. ISBN: 978-84-949539-6-5

Bataille, George (2018) *Teoría de la religión & El culpable*. Madrid: Ed. Taurus. ISBN:978-84-306-1993-1

Benjamin, Walter (1990) "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Ed. Taurus. ISBN: 978-84-306-1993-1

Cruz Sánchez, Pedro A. & Hernández-Navarro, Miguel A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia:* Ed. Cendeac. ISBN: 84-609-3020-3

Eliade, Mircea (1992) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ed. Labor. ISBN: 84-335-3521-8

Francés, Álex (1915), Tesis Doctoral "Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)", UPV, 2015. https://riunet.upv.es/handle/10251/63675

Marco Simón, Francisco (2019) *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Zaragoza: Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza. ISBN: 978-84-17873-00-4

Martel, J.F. (2016) *Vindicación del arte en la era del artificio*. Madrid: Ed. Atalanta. ISBN: 978-84-946136-1-6

Perniola, Mario (2016), "El cuarto cuerpo", Cruz Sánchez, Pedro A. & Hernández-Navarro, Miguel A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia:* Ed. Cendeac. ISBN: 84-609-3020-3

Sinaga, Fernando (2017) *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Murcia: Ed. Cendeac. ISBN: 978-84-15556381

Wilde, Guillermo & Aráoz, Gonzalo (2016) "Presentación. *Arte y agencia*: más allá de Alfred Gell", *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Gell, Alfred (2016) Buenos Aires: Sb editorial. ISBN: 978-0-19-828014-9

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Muerte y renacimiento de una imagen: Oscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales

Death and rebirth of an image: Oscar Muñoz and the performative turn in visual arts

MARÍA SILVINA VALESINI* & GUILLERMINA VALENT**

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Argentina, artista visual, escenógrafa, docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1904 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: silvinavalesini@gmail.com

**Argentina, artista visual, docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1900 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: guillerminavalent@gmail.com

Resumen: Este trabajo se propone analizar la producción del artista colombiano Oscar Muñoz desde una perspectiva que revisa sus estrategias poéticas a la luz de lo que damos en llamar el giro performativo de las artes visuales. Dicho giro pone foco en el proceso artístico-investigativo del artista, que se centra en hacer visible acciones y experiencias en un devenir temporal propio de la obra entendida como acontecimiento.

Palabras clave: giro performativo / acción / acontecimiento / artes visuales / arte contemporáneo.

Abstract: *This work intends to analyze the production of colombian artist Oscar Muñoz from a perspective that reviews his poetic strategies under the light of what we call the performative turn of visual arts. This turn focuses on the artist's artistic-investigative process, which is centered at making visible actions and experiences in a temporal evolution of the work concieved as an event.*

Keywords: *Performative turn / action / event / visual arts / contemporary art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sobre la salvación o destrucción de una imagen

Si lo efímero se refiere a lo que no dura, lo precario es aquello que en construcción ya es ruina
Eleonora Fabião

Este trabajo se propone abordar el análisis de la producción del artista colombiano Oscar Muñoz, desde una perspectiva que revisa sus estrategias poéticas a la luz de lo que damos en llamar el giro performativo de las artes visuales. Para ello pondremos especial atención en la instalación *Aliento* (1995-2019), porque en sus modos de operar reconocemos de manera singular aquel giro que presupone para el campo de las imágenes la asimilación de recursos y estrategias vinculadas a las artes escénicas; entendiendo que la actualización del concepto de *teatralidad* inaugura una perspectiva que asume que quien actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado por otros y con la pretensión de determinar o condicionar esas miradas (Sánchez y Prieto, 2010: 12).

En esta línea, y especialmente a la luz de las obras que ponen en acción estas maneras de producir e interpretar las artes, podemos decir que este giro que comienza a perfilarse en los años 60 en torno al género de la performance hoy extiende sus alcances por fuera de aquel, ofreciendo rasgos particulares al campo de las artes visuales. No se trata por lo tanto de una tendencia, disciplina o estilo, sino más bien de una posición que pone foco en lo que resulta del proceso artístico-investigativo del artista, que se centra en hacer visible acciones y experiencias en un devenir temporal propio de la obra entendida como acontecimiento.

Sabido es que en las coordenadas del arte contemporáneo los objetos artísticos parecen haber desaparecido, para ser reemplazados por dispositivos y procedimientos que persiguen la pureza del efecto estético desligado de sus soportes (Michaud, 2000: 11), en favor de una vivencia del arte que se revela tan accesible como evanescente. Así, el arte de nuestros días ya no produciría cosas sino eventos, por lo que deviene un acontecimiento que, en líneas generales, no se contempla, sino que se *vive*.

Sin embargo en el caso que aquí será analizado -así como en otras producciones análogas del artista-, se relativizan de manera significativa las afirmaciones anteriores sobre las características que asume la desmaterialización de la obra de arte. Porque en sus propuestas hacen manifiesta la dificultad que implica retener una imagen y lo hacen, paradójicamente, operando a través de su propia materialidad, con estrategias que escenifican su muerte y su renacer. Para citar sólo algunos ejemplos de su vasta trayectoria, tanto en *Narcisos*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

(1995-2011), en *Intervalos mientras respiro* (2004) como en la ya mencionada *Aliento* (figura 1) Muñoz instituye un espacio de "lo escénico no como lo que desaparece [...], sino como el acto de permanecer y una manera de reaparecer y reparticipar" (Hang y Muñoz, 2019: 20). "*He intentado con mi trabajo acercarme a ese instante crítico y decisivo de salvación o destrucción de la imagen; donde se fija, o no, para formar parte del pasado*" (Muñoz, 2017: s/p), señala el artista. Y por eso durante este proceso no sólo la imagen, sino la obra misma cambia, muta, se destruye y reconstruye. Así se hacen visibles las contingencias de su producción y su recepción en las que se afirma el cuerpo como eje de un discurso narrativo (Sánchez, 2010: 17), y donde la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental.

Esta condición performativa de las obras de Muñoz desdibuja la frontera entre el sujeto y el objeto, y -en consecuencia- entre lo percibido y el que percibe. Por eso nos proponemos en este trabajo analizar de qué manera algunas piezas que operan desde las formas y estrategias de las artes visuales disponen las condiciones para que los sujetos no sólo habiten el espacio de las obras sino que lo generen al incluirse en él, posibilitando una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

1. Perspectivas para una mirada de lo performativo en artes visuales

Desde finales de los años ochenta Muñoz ha trabajado principalmente con imágenes cambiantes y tendientes a desaparecer, con las que elabora un repertorio plástico de carácter marcadamente existencial y filosófico. A través de la manipulación de materialidades y procesos -tales como la fotografía sobre superficies mutables y la acción de elementos reflectivos como los espejos y el agua-, el artista reflexiona sobre la vida y la muerte en obras que si bien parecen apoyar sus estrategias sobre la condición efímera de la imagen fotográfica se presentan por el contrario indagando en su precariedad. Eleonora Fabião (2019) profundiza en esta última noción advirtiendo que

> *Si lo efímero denota desaparición y ausencia (predicando, entonces, que en un cierto momento algo estuvo enteramente dado a la vista), la precariedad denota la incompletitud de toda aparición como su condición constitutiva*" (Fabião, 2019: 49).

Por eso esta posición alojada en la precariedad -que para la autora constituye la condición singular de lo performativo- es un recurso valioso para el abordaje de la obra de Muñoz, ya que, en líneas generales:

> *El interés de Muñoz en torno a los rastros y los reflejos estaba claramente presente en sus obras tempranas, en su mayoría dibujos al carboncillo. Hacia finales de los años*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 1 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz. El público en acción acercándose a uno de los espejos donde se devela la imagen impresa. Exhibición MIRROR IMAGE/ IMAGEN ESPEJADA, en INIVA, Londres (2008). Fotografía: Thierry Ball. Imagen recuperada de https://universes.art/es/magazine/articles/2008/oscar-munoz/oscar-munoz/05

> *ochenta profundizó en tal interés [...] por medio de materiales, procesos y superficies alterados por el artista. Al mismo tiempo, incluyó en sus obras fotografías de seres humanos o información visual tomada de éstas que sometió a procesos físicos, haciendo que las imágenes de caras y cuerpos, aparecieran o se disolvieran y desaparecieran. Así, hizo que las imágenes fotográficas y los materiales sufrieran transformaciones que el espectador podía experimentar como procesos que suceden en un espacio y tiempo reales* (Malagón-Kurka, 2010: 100).

Desde esta perspectiva podría considerarse que las experiencias que el artista propone se alejan de lo efímero, para ostentar una temporalidad particular que asocia necesariamente el tiempo y la materia, promoviendo un salto de lo transitorio (lo opuesto a lo permanente), a lo inestable (lo opuesto a lo seguro) (Fabião, 2019). Por otro lado, Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019), proponen una interpretación complementaria a la anterior señalando que un aspecto característico de las artes performativas es que se repiten y desaparecen

> *sobre todo sabiendo que esa repetición está rodeada de azar, al depender del tiempo, de personas vivas y mutables, por nombrar solo algunas de las cosas sujetas a la imposibilidad de una reproducción exacta"* (Hang y Muñoz, 2019: 19).

En este sentido, resulta preciso advertir que las autoras establecen una distinción entre lo que dan en llamar las artes performativas respecto del fenómeno de las performances como género -en tanto eventos únicos que desde las artes visuales se manifiestan como irrepetibles-. En este marco, reconocemos en las obras de Muñoz una constitutiva proximidad con las primeras, ya que si bien operan desde el campo de las artes visuales apelan a estrategias vinculadas a la lógica teatral.

2. *Aliento*: una manifestación persistente de lo precario

Consideramos a *Aliento* un caso apropiado para profundizar en estas indagaciones. Se trata de una instalación que involucra la experiencia del público como factor imprescindible para la concreción de la pieza. A primera vista, se compone de una serie de siete pequeños discos metálicos de 20 cm. de diámetro (figura 2), que actúan como espejos en los que el espectador es invitado a reconocer su propia imagen. Sin embargo la obra extiende su complejidad en un momento posterior, ya que cuando éste se aproxima y respira - inevitablemente-, su aliento revela por un breve instante una imagen oculta (figura. 3). Son retratos de personas fallecidas violentamente en el marco de conflictos políticos, recuperados de los obituarios de los periódicos colombianos, que han sido impresos sobre los discos de acero en fotoserigrafía con película grasa.

El proceso de inhalar y exhalar -una acción automática que garantiza la permanencia de la vida- se vuelve una actuación meditada e instrumentada por el

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

artista, y materializada por la acción del público participante- para "revivir" por un breve instante la imagen desdibujada de un desconocido. En la trama de esta experiencia que el espectador construye se confirma aquella dinámica teatral a la que refieren Hang y Muñoz, que mencionamos más arriba. Una acción que, persistente, se repite para desaparecer; y que en cada nueva ocasión se asume desde las contingencias del tiempo y los sujetos, transformándose en acontecimiento vivencial. En cada nueva oportunidad, cuando la persona se acerca para reconocer su propia imagen descubre en el ritmo de su respiración el mecanismo que pone en diálogo presencia y representación, memoria y olvido, la vida y la muerte.

> *Allí se encuentra él, vivo y lleno de aliento, con su representación, la fotografía del muerto como su reflejo. En el espejo confluyen como un oxímoron el vivo y el muerto [...] Es su potencial personal lo que actúa para que la aparición instantánea sea un acto creativo: sin el soplo no hay vida, sin mi aliento no hay imagen.* (Borja Gómez en Roca, 2011: 88).

El recurso de la disolución de la imagen (y en particular del retrato) que se transfigura ante los ojos del espectador ha sido profusamente explorado en la obra de Muñoz. Al igual que en *Aliento*, en su serie *Narcisos* (1995-2011) también trabaja con imágenes fotográficas fijas, autorretratos que se distorsionan a partir de una técnica inédita que le permite imprimir sobre el agua. Sobre la persistencia de este gesto en su obra, el artista señala que

> *trabajo la idea del autorretrato pensando que el que mira la obra se está mirando a sí mismo; es un espejo, la imagen mía pasa a ser la imagen del otro es un tema que me ha interesado: cómo nosotros nos miramos y miramos al otro, cómo nos vemos en el otro.* (Muñoz en Herzog, 2004: 239)

Consideraciones finales

La recurrente preocupación de Muñoz por la mirada pareciera ser el motor que activa estos complejos dispositivos. Las imágenes, siempre inestables, persisten e insisten en aparecer, pero lo hacen siempre como actos fallidos, construyendo una experiencia que en el mismo proceso de su construcción ya se manifiesta como ruina. Es en este devenir de vida y muerte que sus obras dan cuenta de una condición performativa constitutiva, y lo hacen paradójicamente actuando sobre sus condiciones materiales. Así lo explica el propio artista al reflexionar sobre las características de sus *Narcisos*, pero en una lectura que bien puede aplicarse a la obra que nos convoca: "La imagen se está yendo de los propios ojos y a la vez hay una presencia de la materia, del residuo, de lo que queda, de lo que se ha vuelto otra vez polvo. Hay el rastro, el movimiento quieto" (Muñoz en Malagón, 2010: 123).

En el marco que propone la performatividad toman relevancia la actuación y

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz.. Imagen de los espejos metálicos montados sobre la pared. Exposición DES MATERIALIZACIONES (2017 —2019). Fuente: Fundació Sorigué, Lleida, España. Imagen recuperada de https://twitter.com/fundaciosorigue/status/950289239891202048?lang=ga

Figura 3 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz. Exposición DES MATERIALIZACIONES (2017 —2019). Fuente: Fundació Sorigué, Lleida, España. Imagen recuperada de https://twitter.com/fundaciosorigue/status/950289239891202048?lang=ga

la acción redimensionando la noción de presente. En el caso que aquí se analiza ese presente no implica "meramente el instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa" (Sánchez, 2010: 19).

Por todo lo anterior nos animamos a afirmar que la obra seleccionada presenta una condición singular: durante este proceso no sólo la imagen, sino la obra misma cambia, muta, se destruye y reconstruye. Muere y renace. De esta manera, la presencia de los cuerpos y la acción como gesto significativo operan tensionando el concepto de representación, a la vez que la obra entendida como proceso extiende y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en instancias de recepción. Por eso en la obra de Muñoz el gesto enunciativo y el proceso configuran nuevas condiciones de producción, circulación y por lo tanto nuevos niveles de interpretación, aspectos que contribuyen a redefinir tanto la figura del artista en tanto creador de experiencias como también un nuevo rol para los objetos, sus materialidades y formas, desplegados como medios susceptibles de activar una trama compleja de contextos, circulaciones y recepciones, y -en consecuencia- nuevas injerencias para el espectador.

Referencias

Fabião, Eleonora (2019). "Performance y precariedad". En Hang, B. y Muñoz, A. (comps.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas.* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5: 25-50

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (omps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas.* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5.

Herzog, Hans-Michael (2004). *Cantos/ Cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo.* Zurich, Suiza: Daros Latinoamérica. ISBN 10: 3775714839 / ISBN 13: 9783775714839.

Malagón-Kurka, María Margarita (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatríz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.* Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes. ISBN 978-958-695-490-7.

Michaud, Yves (2000). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9789681679071.

Óscar Muñoz: Des/materializaciones. (2016). *En Revista Lupita. Arte de América Latina en el Mundo.* Disponible en URL https://revistalupita.art/expo/oscar-munoz-des-materializaciones/

Roca, José (2011). *Oscar Muñoz. Protografías.* Catálogo de la exposición. Bogotá, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República. ISBN 978-958-664-241-5.

Sánchez, José Antonio y Prieto, Zara. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección.* Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN 978-84-8026-431-0.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles

Adding absences in the air: on the performative condition in the art installations of Doris Salcedo and Teresa Margolles

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Argentina, Artista visual – Escenógrafa, Docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1900 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: silvinavalesini@gmail.com

Resumen: En este trabajo abordaremos dos obras transitables de las artistas Doris Salcedo y Teresa Margolles, que a través de recursos que ponen en acto y en imagen las tensiones entre presencia y ausencia, se proponen como estrategias de reparación simbólica. Operando mediante lo que entendemos con un giro performativo del arte, cada una de ellas conforma en el espacio vivencial del espectador un escenario propicio para dar cumplimiento a los duelos irresueltos y rituales fúnebres postergados en latinoamérica, vinculados a desapariciones y muertes violentas, para habilitar la puesta en acción de la memoria.
Palabras clave: Presencia / Ausencia / Instalación / Giro performativo / Obra transitable.

Abstract: *In this work we will address two traversable artworks by artists Doris Salcedo and Teresa Margolles which, through resources that put into action and into image the tensions between presence and absence, are proposed as symbolic reparation strategies. Operating through what we conceive as a performative turn of art, each of them conforms in the spectator's experiential space a propitious scenario to comply with unresolved duels and funeral rituals postponed in Latin America, linked to forced missings and violent deaths, to enable memory become action.*
Keywords: *Presence / Absence / Installation art / Performative turn / Traversable artwork.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Las representaciones de la violencia en el arte pueden asumir formas heterogéneas: la de alegoría o evocación del hecho violento, la de recuperación y exhibición de objetos-rastro (que funcionan como evidencia o vestigio de aquello a que hacen referencia), el montaje de documentos y la reconstrucción poética, entre muchas otras. En América Latina, la clausura de la posibilidad de dar cumplimiento a los rituales de transición vinculados a las desapariciones y las muertes violentas han hecho emerger escenarios "donde lo metonímico comienza a tener función de representación" (Diéguez, 2019: s/p). Así surgen prácticas artísticas que referenciando al cuerpo ausente se proponen como estrategia de reparación simbólica, en un contexto en el que

> *La ex/posición* [...] *como acto imprescindible en la vida social* [...], *ha sido abruptamente superada por la sustracción de los cuerpos, la realidad irreversible de la desaparición* [...] *Ex/puesto es también el pasado de una presencia que ha sido vulnerada, de un cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros.* (Diéguez, 2013: 32)

En este marco, "el duelo tendría que realizarse sin cuerpo, imponiendo la creación de un orden otro que permita inscribir la muerte de algún modo posible, poniendo ante los ojos algún objeto que mitigue la ausencia" (Diéguez, 2019:s/p). Por eso las prácticas artísticas transitables (reunidas habitualmente bajo el concepto paraguas de *instalación*) constituyen un objeto de estudio valioso para recomponer simbólicamente el lazo social comunitario que ha sido fracturado. Se trata de un corpus efímero, vinculado al proceso y al acontecimiento; prácticas que escapan a la objetualidad, que involucran la corporalidad, la acción y la vivencia íntima dando cuenta de un giro performativo en el que dialogan los modos de pensar la escena del arte desde un sentido subjetivo, pero a la vez indisociable del entramado social en que las obras cristalizan.

Desde esta perspectiva que permite revisar los alcances de la instalación como un dispositivo que propicia la concientización del espectador con su situación aquí y ahora, y por tanto con su manera de habitar el mundo, en este trabajo intentaremos problematizar cómo operan las poéticas del cuerpo ausente en estas prácticas que transfiguran en obra el tiempo y el espacio vital/vivencial del espectador, construyendo una atmósfera que implica su experiencia como un factor constitutivo. Abordaremos en ese marco las obras "Sumando ausencias" (2016), de Doris Salcedo y "En el aire" (2003), de Teresa Margolles, dos propuestas que operando en esa zona de densidad experiencial luctuosa activan en forma singular el estado performativo latente que subyace en las instalaciones.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. Sobre el giro performativo: algunos acuerdos iniciales

Es preciso señalar que el giro performativo al que aludimos no se circunscribe al arte de acción o performance propiamente dicho, que supone sin embargo un antecedente ineludible. Refiere más bien a concepciones próximas a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y su puesta en ejecución:

> *En este sentido, la performatividad* [...] *apunta a un tejido de diseminaciones que atraviesa las nociones disciplinares del teatro o performance art y se instala en un espacio de travesías e hibridaciones donde se cruzan e interrogan los recursos de representación y de lo político* (Diéguez, 2013:83).

Sabemos que *performance* es un término complejo que "connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un modo de intervenir el mundo" (Taylor, 2012:14). Como lugar privilegiado de experimentación, el saber que surge de las artes performativas "proviene de los cuerpos [...] y se expresa en y a través de ellos" (Hang y Muñoz, 2019:11), implicando a los receptores en el mismo momento de su producción y potenciando un diálogo capaz de dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento. Por eso Josefina Alcázar refiere a lo performativo como aquel gesto que no crea un espacio ni un tiempo paralelos, sino que interviene en el espacio temporal presente, contribuyendo a crear consciencia de uno mismo para así poder pensarnos a nosotros y a los otros (Alcázar, 2014:84).

Muchos de estos rasgos son compartidos por la práctica de la instalación, cuya particularidad respecto de otras manifestaciones interdisciplinarias radica en hacer coincidir el acto de la producción con el de presentación del arte, una característica que la convierte en "plataforma privilegiada para la discusión pública, la comunicación, la educación y la práctica democrática" (Sánchez Argilés, 2009:s/p). Y cuya condición de arte de la presencia tiende a desestimar la construcción de un espacio y un tiempo ficcionales-, para intervenir enfáticamente en el espacio temporal presente del espectador. Estos aspectos permiten reconocer en las instalaciones lo que mencionamos más arriba como un estado performativo latente, un potencial transformador del entorno que se activa al tener en cuenta desde la génesis de la obra el papel no sólo corporal sino vivencial del espectador. Comparten, por lo tanto, la condición de ser tanto arte vivo como efímero, no permanente, característica que las revela como un arte del presente y que propician su abordaje desde las lógicas del giro performativo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2. Unas cenizas, unos nombres, una acción urgente contra el olvido.

A comienzos de octubre de 2016 y dando por tierra con las estimaciones de los sondeos de opinión pública, más de seis millones de colombiano votaron por el NO en el plebiscito que refrendaría los acuerdos de paz firmados por el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). El No se impuso por un pequeño margen, ante la ausencia de participación de un amplio porcentaje de la ciudadanía, dando lugar a múltiples marchas de reclamo y manifestaciones que tomaron como marco el espacio público y especialmente la Plaza Bolívar, centro neurálgico y simbólico de la ciudad de Bogotá. En medio del conflicto, la artista Doris Salcedo concibe entonces lo que denomina como una acción de duelo, una propuesta que convoca a través de las redes sociales con carácter de acción urgente: la elaboración de un manto de siete kilómetros de tela blanca para cubrir la Plaza Bolívar, con los nombres de las víctimas del enfrentamiento armado impresos en ceniza. (Figura 4)

Mil novecientos nombres, apenas el siete por ciento de los asesinados o desaparecidos por las FARC, los grupos paramilitares y el Ejército fueron proporcionados en forma aleatoria por la Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas: una lista sin orden alfabético y sin especificaciones de edad o género, procedencia o sesgo político. Miles de voluntarios (artistas, estudiantes, sociedad civil y víctimas del conflicto) participaron en una acción que se extendió a lo largo de seis días y que incluyó el cortado de las telas en módulos de 2,5 x 1,3 metros; el dibujo de letras de molde y su posterior calado en planchas de cartón para construir plantillas (Figura 1); la composición de los nombres; el encolado de las letras; el cernido y esparcido de cenizas, la aplicación de fijador, el doblado de las telas para su traslado a la plaza (Figura 2) y por último la costura de los módulos con aguja e hilo, con prolijas puntadas de no más de tres centímetros de largo (Figura 3).

Las precisas instrucciones de la artista para la ejecución de las distintas tareas eran portadoras de un contenido que excedía sin dudas las especificaciones técnicas:

> *En algunas partes se va a caer, en otras partes se va a quedar. También está bien que cuando las empecemos a mover, las telas se unten y se mueva un poco la ceniza. Es ceniza, no pintura* [...]. *No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza, que se la lleva el viento, que está a punto de esfumarse* [...] *Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras* [...] *Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense.* (Salcedo en Malagón Llano, 2016:s/p)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Proceso de impresión. Fotografía: Emilia Cárdenas y Liliana Ramírez
Figura 2 · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Módulos de telas impresas. Fotografía: Carolina Rodríguez

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Costura de paños impresos. Fotografía: Emilia Cárdenas y Liliana Ramírez.
Figura 4 · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Intervención en plaza Bolívar de Bogotá. Fotografía: Sara Malagón.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Excede los alcances de este trabajo dar cuenta de polarización de las perspectivas que se tejieron en torno a la obra, y los encendidos debates que circularon en la prensa y las redes sociales, principalmente en relación a la discusión sobre el uso del espacio público, la autoría y los límites impuestos a la libre participación del público. Sin embargo resulta incontrastable la potencia de la acción comunitaria y la intensidad de la imagen de la plaza amortajada. Una asistente refirió que:

> *Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas* [...] *que tejieron también con el alma, tratando de remendar un país roto por la muerte* [...] *Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra* (Rubiano, 2017:115)

3. Poéticas radicales en escena

La producción de Teresa Margolles ha estado siempre atravesada por la simbología de la muerte, como respuesta a la violencia que asola a la sociedad de su país. Sus inicios en el campo artístico se vinculan con su trabajo como miembro del grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense), un colectivo que irrumpió en la escena artística mexicana a comienzos de los años 90 trabajando con cadáveres, fluidos corporales y otros materiales orgánicos, obtenidos -con o sin permiso- de la morgue, aprovechando las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa. Las producciones del colectivo desarrollaron perspectivas especialmente revulsivas, que derivaron en una serie de prácticas objetuales y en cierto modo obscenas que exhibían cuerpos en descomposición para hacer visible su transformación material, situándose en la delgada línea entre lo ético y lo repulsivo, lo legal y lo subversivo. La propia Margolles refiere: "A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, pero más sumidas en el silencio" (Margolles en Díaz Guardiola, 2007: 2)

La obra que nos ocupa forma parte de ese proceso creativo que la artista inicia tras la desaparición del grupo en 1998, que se materializa en la pérdida del régimen de objeto de las obras, en la eliminación del cuerpo físico y su sustitución por intervenciones activas en los espacios de exhibición. Estas intervenciones asumen la forma de impregnación de los espacios con los residuos de la muerte orgánica: grasa humana, fragmentos de cuerpo, agua utilizada en los lavatorios de la morgue, fluidos, etc., que en algunos casos son arrojados al visitante como elementos simbólicos, para indagar en la construcción de la concientización ciudadana y participativa.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 5 · Vista de la instalación *En el Aire* (2003), de Teresa Margolles, en MUAC México DF. Fuente: lebastart.com http://lebastart.com/2017/09/teresa-margolles-exhumar-el-miedo/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

En el aire (2003) (Figura 5) es una instalación austera y a la vez profundamente poética, en la que un aluvión iridiscente de pompas de jabón inunda el espacio de exhibición. La extraordinaria delgadez de las burbujas, la inestabilidad de su estructura, la fugacidad de su existencia (sea por rotura espontánea o por contacto con algún objeto), transforma al espacio de la instalación en espacio lúdico, de atractivo y sutil colorido, al que se suma cierta condición espectacular al momento del estallido de las pompas contra los cuerpos de quienes lo transitan. Sin embargo, el breve texto de sala nos informa, escuetamente, que esas burbujas están realizadas con agua residual usada en la morgue para el lavado de cadáveres antes de la autopsia; una información que redefine instantáneamente la experiencia del espectador. Cuauhtémoc Medina señala que con este gesto

> *Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de lo bello, (...) exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.* (Margolles y Medina, 2009:19)

De allí que podamos pensar este escenario bajo la perspectiva de una estética de lo extremo, formulada a partir de una variedad de recursos que sumergen al espectador en una experiencia desestabilizante. Un tipo de poética radical que tiende a producir un shock en la recepción, y que lo pone frente a una suerte de "progresión hiperbólica hacia el límite de lo aceptable" (Oliveras, 2013: 109), en la que conviven sutileza, fragilidad y horror. Una experiencia donde "Cada burbuja estallando al contacto es un cuerpo, [...] nos recuerda que todos somos testigos" (Margolles, 2017: s/p).

Reflexiones finales

Oscar Cornago señala que el giro performativo del arte responde al hecho de que "la obra nos habla de aquello que ha conducido a la obra, de la acción que la ha precedido y de la que es resultado" (Cornago, 2015: 146-7), y en ese marco las instalaciones abordadas citan a través de la acción y de los cuerpos puestos en acto en sus coordenadas espacio temporales, a aquellos complejos escenarios políticos y sociales preexistentes, donde otros cuerpos han sido violentados o desaparecidos, y donde tanto los rituales fúnebres como la propia justicia han quedado suspendidos.

Así, en la propuesta de Salcedo la obra no serían los lienzos con los nombres estampados en ceniza, sino la experiencia pública de reunirse y recordar,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a través del gesto simbólico de coser para remendar los dolores comunes, reivindicando la dimensión pública del duelo. Antes o después, la volatilidad del material hará que las cenizas se desprendan de la tela, en un proceso análogo al borramiento del recuerdo de las víctimas de nuestra memoria individual y colectiva. Pero el acontecimiento convivial en el que los espectadores "adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos" (Diéguez, 2007: 20) propicia la construcción de lazos comunitarios y afectivos que se perpetúan más allá de la temporalidad de la acción artística propiamente dicha.

Con su materialidad singular, su apariencia frágil y su condición efímera, la experiencia de las burbujas que se estrellan en nuestra piel que propone Margolles nos habla no sólo de la vida efímera de las pompas de jabón sino muy especialmente de la fragilidad de la condición humana, como recordatorio sensible de nuestra propia e irreversible finitud. Y al mismo tiempo devuelve lo residual al ciclo vital, reintegrando al ausente al cuerpo social, donde "cada burbuja simboliza un cuerpo, que se adhiere al espectador, humedece su ropa y se lo lleva a casa" (Adell, 2017:s/p).

Si las instalaciones encuentran su especificidad en la presencia concreta y multisensorial de un espectador corporeizado que las habita, y en la condición convivial del acontecimiento que esas presencias construyen, advertimos que en los casos considerados que priorizan la dimensión performativa, coexiste ese cuerpo presente con aquellas otras presencias negadas, en una interacción simbólica compleja que contribuye a la restauración del tejido social.

Referencias

Adell, Anna. (2017). "Teresa Margolles, exhumar el miedo". [Consult. 2018-11-18] Disponible en URL http://lebastart.com/2017/09/teresa-margolles-exhumar-el-miedo/

Alcázar, Josefina. (2014). *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad.* México: Siglo XXI Editores. ISBN 978-607-03-0613-6.

Cornago, Oscar. (2015) "Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas". En Albarrán ,J. y Estella, I. (ed) (2015) *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria. ISBN-13 978-8494400544.

Díaz Guardiola, Javier. (2007). "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mauseleo". En *ABCD de las Artes* n° 824.

Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Buenos Aires, Argentina: Atuel. ISBN 978-987-1155-40-8.

Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* Ediciones DocumentA/Escénicas. ISBN 978-987-21817-4-1.

Diéguez, Ileana (2019). "Cuerpos residuales, prácticas de duelo". [Consult. 2019-10-9] Disponible en URL https://www.erikadiettes.com/ensayos/2019/8/29/cuerpos-residuales-prcticas-de-duelo

Garbayo Maeztu, Maite. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni. ISBN 978-84-16205-16-5.

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (2019). El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5.

Margolles, Teresa. y Medina, Cuauhtémoc. (2009) ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Texto curatorial Pabellón de México en la 53 Edición de la Bienal de Venecia., Ed. RM.

Margolles, Teresa. (2017). "Mundos, Primera individual de Teresa Margolles en un museo de Norteamérica". [Consult. 2019-09-26] Disponible en URL https://artishockrevista.com/2017/05/02/mundos-primera-individual-teresa-margolles-museo-norteamerica/

Malagón Llano, Sara (2016) "Me he pasado toda la vida sumando ausencias". En *Revista Semana*, edición 10 de julio de 2016. [Consult. 2019-12-4] Disponible en URL https://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091

Oliveras, Elena (2013) (ed.) *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé. ISBN 978-950-04-3501-7.

Osorio, Isidora (2019). "Teresa Margolles y la violencia en Chile: "Creen que vale más un kilo de oro que un litro de sangre". Entrevista a Teresa Margolles. [Consult. 2020-01-3] Disponible en URL https://www.theclinic.cl/2019/09/03/teresa-margolles-sobre-la-responsabilidad-de-los-estados-en-la-violencia-creen-que-vale-mas-un-kilo-de-oro-que-un-litro-de-sangre/

Rubiano, Elkin. (2017) "Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo". En *Revista Análisis Político*. Portal de Revistas Universidad Nacional de Colombia. [Consult. 2019-12-4] Disponible en URL https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/68304/63017

Sánchez Argilés, Mónica (2009) "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España". En *Revista El Cultural*. [Consult. 2019-08-23] Disponible en URL https://elcultural.com/La-instalacion-como-y-por-que

Taylor, Diana. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso. ISBN 9789505330256.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A Pincelada Única de Shitao: Motivação e Efeitos na Pintura de Domènec Corbella

Shitao's Single Brushstroke: Motivation and Effects on the Painting of Domènec Corbella

SOFIA TORRES*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. E-mail: sofiatorres07@gmail.com

Resumo: A influência da arte Oriental no Ocidente é um fenómeno que remonta aos primeiros contactos entre estas diferentes culturas. No século XIX, com a abertura das fronteiras do Japão ao mundo, ficaram conhecidas no movimento impressionista as famosas estampas japonesas - ukiyo-e, que influenciaram em grande parte os artistas com a descoberta de novos horizontes plásticos. Mais tarde, a partir da segunda guerra mundial, houve também uma grande corrente de influencia filosófica/religiosa oriental (hinduista, budista e taoista) entre os artistas da Europa e dos Estados Unidos. O resultado, foi uma experimentação pictórica mais focada na espiritualidade e na essência do acto

Abstract: *The influence of Oriental art in the West is a phenomenon that goes back to the first contacts between these different cultures. In the 19th century, with the opening of Japan's borders to the world, the famous Japanese prints - ukiyo-e, became known in the Impressionist movement, which largely influenced artists with the discovery of new pictorical horizons. Later, after the Second World War, there was also a great current of Eastern philosophical / religious influence (Hindu, Buddhist and Taoist) among artists from Europe and the United States. The result was a pictorial experimentation more focused on spirituality and on the essence of the artistic act than on the technique itself, an element that was fundamental in the development of the new modernist*

artístico do que na técnica em si, elemento que foi fundamental no desenvolvimento das novas vanguardas modernistas surgidas no contexto da época. Na Península Ibérica, vários autores apreenderam também estas novas correntes, embora, no entanto, a partir dos anos 80 foram-se distanciado deste género de legado cultural e desenvolveram o seu trabalho noutras direcções, com excepção de alguns casos. Entre eles está Domènec Corbella Lloret (1946) artista, Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade (desde 1975) e investigador, cuja prática artística e teórica a partir dos anos 70 até à actualidade é desenvolvida em torno da procura de um caracter essencialista, onde se denota uma forte componente pictórica e conceptual de ascendência oriental. Esta apresentação, pretende desenvolver uma exegese acerca da presença da componente filosófica oriental no trabalho de Domènec Corbella. De modo mais especifico, sobre a influencia de Shitao (pintor, teórico e caligrafista chinês do século XVII) autor da teoria da Pincelada Única, onde defende a origem da pintura a partir do intelecto, na procura de uma síntese máxima entre corpo e espirito, corporificada na essência da pintura. Com base no princípio da Pincelada Única, é feito um estudo comparativo na obra de Corbella, abordando de forma cronológica e ao longo de um percurso artístico com mais de quatro décadas, os ideais da passagem e o dominio da regra para a não regra; da passagem do Múltiplo para o Uno; da integração formal de princípios em polaridade (terra/água, mar/montanha); e sobre o acto de simplificação continuo, na procura constante de uma arte que vai para além da representação mimética da realidade, numa busca do ritmo vital que anima os elementos a figurar, na indagação da passagem do espirito consubstanciada na criação artística.

Palavras chave: Domenec Corbella / Shitao / Pintura / Oriente/Ocidente.

vanguards that emerged in the context of the time. In the Iberian Peninsula, several authors have also grasped these new trends, although, since the 1980s, they have moved away from this type of cultural legacy and developed their work in other directions, with the exception of some cases. Among them is Domènec Corbella Lloret (1946) artist, Professor at the University's Faculty of Fine Arts (since 1975) and researcher, whose artistic and theoretical practice from the 1970s to the present is developed around the search for an essentialist character, where there is a strong pictorial and conceptual component of oriental descent. This presentation intends to develop an exegesis about the presence of the oriental philosophical component in Domènec Corbella's work. More specifically, on the influence of Shitao (17th century Chinese painter, theorist and calligraphist) author of the Single Brushstroke theory, where he defends the origin of painting from the intellect, in search of a maximum synthesis between body and spirit, embodied in the essence of painting. Based on the principle of the Single Brushstroke, a comparative study is carried out in Corbella's work, addressing, in a chronological way and along an artistic path with more than four decades, the ideals of the passage from the Multiple to the One; the formal integration of principles in polarity (land / water, sea / mountain); and about the act of continuous simplification, in the constant search for an art that goes beyond the mimetic representation of reality, in a search for the vital rhythm that animates the represented elements, in the quest for the passage of the spirit embodied in artistic creation.

Keywords: *Domenec Corbella / Shitao / Painting / East/West.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

As influencias da Arte Oriental dentro da Pintura Ocidental não são um fenómeno novo. Já no neo-post impressionismo ficou conhecida uma corrente denominada de Japonismo, onde autores como Manet, Gauguin, Degas, Van Gogh, entre vários outros, utilizavam elementos de gravuras japonesas nos seus trabalhos. Neste aspecto, foi uma adaptação e reenquadramento da cultura oriental em termos da morfologia da imagem: cores planas, assimetrias, ausência de profundidade, etc.

Mais tarde, pode-se falar de um novo movimento por volta dos anos 60/70/80, onde vários autores utilizaram características da arte Oriental nos seus trabalhos. Visualmente mais subtil, a apropriação já não era feita apenas em termos imagéticos ou estilísticos, mas, principalmente, em termos conceptuais, fazendo uma adaptação de uma metodologia mais espiritual em relação ao método e acto criativo/de pintar.

Toda a pintura ocidental até meados do século XIX (com o aparecimento da fotografia) subsistiu genericamente de uma tradição baseada na representação mimética em relação à realidade.

A pintura no contexto mais académico, desenvolvia-se por etapas e ensaios sucessivos procurando a verosimilhança máxima em relação ao real.

Ao contrário, a pintura oriental potencializou-se a partir de uma base contemplativa em relação ao real, onde posteriormente no espaço do atelier o pintor procurava traduzir a essência do motivo contemplado, numa relação mais interna e espiritual do que representacional.

Ou seja, de um modo generalista, pode ser dito que a tradição da pintura Ocidental consiste na procura da representação da forma, enquanto que a pintura Oriental procurou representar o espirito. (Watts, 1957, p. 174).

A partir do século XX, vários artistas ocidentais começaram a utilizar ideias de religiões orientais, principalmente hinduísmo, budismo e taoísmo, como um modo revolucionário para desenvolver uma identidade artística independente que definiria a era moderna - e uma nova etapa conceptual da modernidade - através de uma nova compreensão da existência, natureza e consciência.

Foi precisamente esta relação mais religiosa/contemplativa, ligada à arte, literatura e conceitos filosóficos orientais, que seduziu vários autores a desenvolverem investigações práticas, tais como: Cy Tombly, Mark Rothko, Brice Marden, Mark Tobey, Franz Kline ou Mira Schendel, chegando mesmo a cultura Zen a ser considerada como uma corrente transnacional na arte do pós-guerra. (Munro, 2015).

Na península ibérica, o processo foi semelhante. A partir da segunda guerra

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mundial, a filosofia budista e taoista transformou-se numa moda um pouco por toda a Europa, influenciando muitos pintores espanhóis residentes em Paris por volta dos anos 50 como Joan Miró, José Guerrero, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo e vários artistas do grupo El Paso. Em Portugal, destacam-se autores como Manuel Casal Aguiar, Vitor Pomar, Emerenciano Rodrigues, Eurico Gonçalves, Francisco Laranjo entre vários outros.

A influência da arte e cultura Oriental foi de fundamental importância nas diferentes variantes da abstração e do informalismo da península ibérica. No entanto, pouco a pouco alguns autores foram-se distanciado deste género de legado cultural e desenvolveram o seu trabalho noutras direcções.

Todavia, nos dias de hoje ainda se destacam alguns artistas entre os quais se denota a influência de uma certa corrente estética e ética do oriente, e é aqui que se destaca em Cataluña o trabalho de Domènec Corbella.

Ao contrário de outros artistas, onde por volta dos anos 70/80 se sentia uma forte ascendência oriental e que pouco a pouco se foi disseminando noutros caminhos (como por exemplo o conceptual), o trabalho de Corbella foi ganhando cada vez mais essa carga silenciosa e intimista, onde pouco a pouco a permanência da figuração humana e espacial se vai desvanecendo para uma linguagem cada vez mais sintética, sem no entanto perder um caracter cada vez mais gestual e informalista. A partir dos anos 90 até aos dias de hoje, elementos pictóricos como gesto, linha e cor vão progressivamente conquistando uma presença e carácter cada vez mais essencialista, onde se denota uma forte componente pictórica e de uma aura oriental, através dessa busca pela essência da pintura.

Essa influência, encontra-se claramente marcada quer na série de trabalhos intitulada Esperit Zen, realizada entre 2007 e 2012, quer na investigação que culminou na publicação El espíritu en la creatividad artística, publicada em 2010, consistindo na recolecção, reflexão e compilação de uma série de conceitos e pensamentos de mais de 150 autores relacionados com a noção do espiritual aplicada no âmbito da criatividade artística.

Actualmente, Doménec Corbella, apresenta mais de 48 anos dedicados à pintura, ao ensino e à investigação, construindo e contextualizando por isso um forte legado cultural de uma consusbtanciação pictórica e conceptual, não só do próprio trabalho, mas também ao nível de uma reflexão artística geral, da qual se pretende investigar acerca dos parâmetros da influência oriental no seu desenvolvimento.

Shitao (1642 - 1707) foi um pintor, teórico e caligrafista chinês, destacando-se não só pelas suas pinturas como pela sua obra literária, tornando-se famoso no Ocidente pelos seus tratados "Citações sobre a pintura" e "As Anotações

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga." A ideia principal e a novidade introduzida por Shitao foi acerca do do papel primordial da chamada "pincelada única," onde todos os elementos da pintura se depuram até ao âmago do gesto e no traço, traduzindo a génese do seu autor e onde a pintura existe em toda a sua quintessência.

É esse elemento da chamada «pincelada única" e da procura da essência da pintura que se pretende investigar dentro do trabalho teórico e prático de Domènec Corbella. De que forma e de que modo a presença dessa busca pela depuração da essência visual da pintura e do espírito do acto da pintura se manifesta e influencia o trabalho deste artista, professor e investigador espanhol.

1. Shitao

1.1. Breve nota biográfica e contexto filosófico

Shitao (1641-1720) foi um monge, pintor, poeta e filosofo que viveu entre o final da dinastia Ming (1368-1644) e principio da dinastia Quing (1644-1912).

O seu nome verdadeiro era Zhu Ruoji, mas ficou mais genéricamente conhecido por Shitao, sendo também identificado por vários outros apelidos, (entre os artistas da época era moda possuir vários nomes), tais como: o velho de Qingxiang, o Disciplino da Grande Pureza, Kugua Heshang - O Monje da Abobora Amarga, Xia Zunzhe - o Cego Venerável, Daoji, Yuan Ji, etc.

Talvez por ter vivido num contexto de mudança entre dinastias, propiciando um contexto de transformação histórico-cultural, Shitao destaca-se entre vários autores, pois sintetiza a essência de vários contextos e pensamentos da filosofia chinesa, tais como a cosmologia antiga, pensamento taoista, confuciano e budismo Chan, reunindo-os numa epitome que interioriza e reflecte o seu tempo e arte, explorado-se aqui o *Discurso Acerca da Pintura pelo Monje Abobora Amarga*, ou mais concretamente, a regra da *Pincelada Única*.

1.2. O Discurso acerca da Pintura — A Regra da Pincelada Única

No seu *Discurso Acerca da Pintura* Shitao apresenta a ideia da Pincelada Única, um conceito complexo que sintetiza diversas noções retiradas das correntes fundamentais da filosofia chinesa e aplicadas à pintura.

"A Pincelada Única é a origem de todas as coisas, a raiz de todos os fenómenos; a sua função é manifesta no espirito e está oculta no homem, mas o vulgar não sabe disso." (Shitao, 2012, p.27)

Aparentemente simples, o conceito da Pincelada Única abarca em si os princípios fundamentais da filosofia e cosmologia chinesa, pois o termo "único" não enquadra apenas uma componente técnica, mas sim refere-se "ao Único Absoluto" da cosmologia do *Livro das Mutações* e da filosófica Taoista.

O "Único" no taoísmo expressa o Absoluto no seu estado inefável, anterior a todos os fenómenos. (...) o "Único" é a origem do inumerável e o elemento essencial das criaturas."(Shitao, 2012, p. 35)

Ao contrario do que o nome aparentemente indica, A Pincelada Única não corresponde apenas ao gesto pelo qual qualquer pintura se inicia. Shitao utiliza este termo de aparente sobriedade precisamente como forma para servir de base a uma especulação filosófica que abrange um caracter universal, correspondendo precisamente ao paradoxo do pensamento taoísta segundo o qual, é precisamente o simples, o concreto, o pequeno e o humilde que constitui a base e a força do dominio universal dos fenómenos, da compreensão total do mais complexo e do mais abstracto.

Com o conceito da "Pincelada Única" Shitao apresenta um principio de sintetização da pintura ao seu elemento essencial - o traço de pincel que inicia um trabalho, o toque inicial e final do pincel num suporte - sendo este traço/pincelada interpretado como o começo e inicio de todas as coisas, no sentido em que a forma mais elementar da linguagem plástica, torna-se também "medida universal da infinidade das formas, denominador comum e chave de toda a criação."(Shitao, 2012, p. 36)

Por outras palavras, entendendo a pintura, assim como os símbolos do *Livro das Mutações*, como uma forma de criação do Universo, Shitao atribui à Pincelada Única as mesmas virtudes atribuídas às da noção do "Único" taoista.

Nesse sentido, o autor apresenta também a noção de que a pintura "é cosa mentale", sendo algo que emana do intelecto, referindo-se aqui uma chamada de atenção pois a palavra intelecto no contexto da filosofia chinesa significa coração, designando o lugar de toda a actividade espiritual e intelectual, assim como o inicio de receptáculo de todas as forças conscientes.

"A pintura emana do intelecto (...) não se poderão entender as razões nem esgotar os aspectos variados se não se possuir a medida imensa da Pincelada Única."(Shitao, 2012, p. 28)

Com esta afirmação, ao contrário de toda a corrente pictórica chinesa até então, Shitao faz depender a qualidade intrínseca da pintura, relativa não ao tema, mas sim ao domínio da Pincelada Única, realçando o caracter universal desta regra.

Toda a pintura, começa por um simples gesto, é sempre uma pincelada que inicia o quadro, que inicia o trabalho, sendo que essa pincelada antes de começar deve estar impregnada de uma ideia pré-definida daquilo que se pretende representar. Na pintura, quer na tradição oriental quer na tradição ocidental, o pensamento precede sempre a execução. Havendo um pensamento correcto

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Domenec Corbella, Esterniat, acrilico e tinta sobre tela, 116x178cm.
Figura 2 · Domenec Corbella, Guerrers papus. óleo e pigmentos sobre tela, 114x195 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Domenec Corbella, Desdejuni, óleo e pigmentos sobre tela, 81x130cm.
Figura 4 · Domenec Corbella, Pati de Tarongers, óleo sobre tela, 130x81 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

e concreto, a execução é consequentemente assertiva, e é nesse sentido que a Pincelada Única se integra.

Havendo domínio da "ideia", desse pensamento, o homem pode criar sem perda alguma de alma ou de essência numa escala reduzida - a pintura/microcosmos - uma nova realidade a partir do mundo que o rodeia/macrocosmos.

Shitao refere também a questão do cumprimento das regras e da consequente capacidade de adquirir a originalidade do pintor pela transformação e esquecimento das mesmas.

Para dominar o principio da Pincelada Única é necessário primeiramente o domino total das regras para que estas possam ser esquecidas e assim ultrapassadas, referindo-se aqui a uma proposição de caracter mais técnico, aludindo à regra universal de que apenas a prática e o domínio levam à perfeição. A única regra consiste na ausência de regras, adquirida através do absoluto domínio das mesmas:

> *"O fundamento da regra da Pincelada Única reside na ausência de regras que cria a regra, e a regra assim obtida abarca a multiplicidade das regras."*(Shitao, 2012, p. 27)

Contudo, Shitao aponta que para conhecer, é necessário anteriormente "venerar." O termo venerar, é aqui entendido como a capacidade de recepção face aos fenómenos do universo e da vida, sendo que essa receptividade é o que precede ao conhecimento.

Esta noção está ligada com a ideia da acção do pintor ser paralela à acção do Criador, pois tal como este une os princípios complementares que produzem todos os fenómenos, o pintor, através do pincel e da tinta, cria na sua pintura um universo tão multiforme e vivo em si mesmo como o da própria Natureza.

Para além da abrangência filosófica e abstracta do conceito da "Pincelada Única", Shitao refere também o ponto de partida corpóreo e concreto deste princípio, relativamente aos aspectos técnicos que iniciam "um traço de pincel," e que sucedem ao pensamento.

Nesse sentido, o pintor deve dominar tanto a tinta, o pincel, como o pulso que os controla.

O pincel proporciona a estrutura da composição, as formas, os elementos; a tinta proporciona os tons, a atmosfera e a profundidade, e o pulso, anima e traduz estas realidades abstractas em modelos concretos animados pelo "espirito" do pintor.

"A tinta, ao impregnar o pincel, deve dar-lhe soltura; o pincel, ao utilizar a tinta, deve dota-la de espirito. A soltura no emprego da tinta é questão de formação técnica; a espiritualidade do pincel é algo vital."(Shitao, 2012, p. 70)

A noção de Yin e Yang existem na pintura chinesa dentro da ideia das polaridades (céu-terra, montanha-água, longe-perto). Animada por estas ideias, a pintura não pretende nunca apenas ser um simples objecto estético de reprodução do visível, mas sim, entrar na procura e descoberta das linhas internas e das relações ocultas que os elementos mantém entre si, criando um novo microcosmos onde de igual forma ao macrocosmos a vida é um elemento possível e vital.

Pincel e tinta funcionam como mais uma destas polaridades, um microcosmos do macrocosmos entre o espirito e o pulso do pintor, que comanda e ordena a acção.

Quando é alcançada com sucesso o principio da Pincelada Única, mesmo um quadro aparentemente vazio em termos de espaços e formas representadas, pode conter uma carga intensa de significação. De chamar a atenção, o conceito do vazio, é também ele um elemento primordial dentro do discurso pictórico, e a seu correcto domínio e compreensão formam uma parte primordial dentro da linguagem estética e filosófica chinesa.

> *"O pintor hábil no manuseio da tinta e do pincel encerra um conteúdo denso sob uma aparência vazia; estar em posse da Pincelada Única pode enfrentar todos os problemas sem erro ou fraqueza."*(Shitao, 2012, p. 99)

Em termos imagéticos, o autor aborda ainda uma reflexão sobre regras para a distribuição de elementos, que se mantém dentro da tradição estética chinesa na distribuição de grupos de três ou cinco elementos (advinda da teoria elementar chinesa - Wu Xing - onde os cinco elementos representam as várias partes do mundo natural), e ainda acerca da presença e interpretação dos principais componentes integrantes na pintura de paisagem: arvores, bosques, montanha, mar e ondas, assim como acerca da importância da captação da atmosfera na pintura, através da percepção e observação da passagem do tempo entre as quatro estações do ano.

Shitao expõe ainda a relação do principio da Pincelada Única com a caligrafia, apresentando a pintura a a caligrafia como disciplinas distintas mas com uma mesma essência - pois nascem ambas da relação entre tinta, pincel, pulso e artista - considerando a Pincelada Única como o primeiro passo elemental na aprendizagem destas artes.

> *"A Pincelada Única é a raiz e a origem primitiva da caligrafia e da pintura. Ambos são a aplicação variável a posteriori do traçado da Pincelada Única. É por isso que minha teoria também abrange a caligrafia."*(Shitao, 2012, p.150)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No seu Discurso Sobre a Pintura do Monge Abóbora Amarga, Shitao termina enfatizando a noção de que se trata de um discurso sobre a filosofia da pintura e sobre o acto de pintar, onde o conceito da Pincelada Única se constrói como um principio unitário que permite abranger todos os aspectos da actividade do pintor e a todos os níveis: filosófico, ético, plástico e técnico.

2. Domènec Corbella

2.1. Breve apresentação

Pintor, investigador, catedrático e Professor Emérito da Universidade de Barcelona, nasceu em 1946 na pequena cidade de Vallfogona de Riucorb, no interior da Catalunha.

Estudou em Barcelona na Escola d' Arts Aplicades i Oficis Artistics e na Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, na Academia de Belas Artes e la Universidade Internationale del Arte de Florença e na Escola de Arte Statale Rafael em Urbino, realizando a sua primeira exposição individual no Palazzo Strozzi de Florença em 1970, com el comisario, professor y pintor toscano Gustavi Giulietti

Inicia o seu percurso como Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona em 1975, e em 1986, completa o seu Doutoramento com a tese "Entendre Miró", publicada pela Universidade de Barcelona em 1993, como aportación del Año Miró'93 e traduzida para chinês em 1997.

Dirigiu e participou em inúmeros projectos de investigação assim como foi responsável por vários

intercâmbios académicos com a Universidade de Sorbonne, em Paris, a Universidade de Toulouse, a Academia de Belas Artes de Florença e a Universidade de National Dong Hua de Hualien (Taiwán) ,Academia de Artes da Hanghzou (China), entre outras.

O seu interesse e preocupação pela estética oriental manifesta-se a partir de 1988, quando apresentou um projeto de investigação para concorrer ao lugar de Professor de Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, baseado na inter-relação e interculturalidade pictórica entre o Oriente e Ocidente.

A sua imersão na estética pictórica e na cultura oriental em geral ocorre depois de 2007, depois de participar na Casa Ásia em Barcelona, em vários cursos de cultura japonesa, em particular de caligrafia e poesia de haikus.

Na Faculdade de Belas Artes, lecionou diversos cursos de Doutoramento dedicados ao Espírito na pintura, com o objetivo de conscientizar sobre o fenómeno espiritual implícito na pintura.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 5 · Domenec Corbella, Oliveres de la vall del corb, óleo e pigmentos sobre tela, 81x100cm.
Figura 6 · Domenec Corbella, Castelnuovo Berardenga, óleo e pigmentos sobre tela, 89x116cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Desde 2011 e dentro do Mestrado de Criação Artística Contemporânea, criou o Laboratório de Pintura Cognitiva, onde liderou uma série de experiências cognitivas multidisciplinares, entre eles que algumas motivadas e fundamentadas na cultura e estética oriental, após a presença de estudantes da Ásia, e que apresentou em diferentes universidades na forma de cursos e congressos: Universidade de Granada (2013); National Chiao Tung University de Taiwan (2014), Institut Seni Indonesia Denpasar, Green School de Bali Indonesia (2015), assim como na Universidad do Porto e na Universidade de Sonora (México) (2017).

Toda esta série de atividades e experiências feitas ao longo dos últimos doze anos, tornou possível a sua reafirmação pelos princípios da estética da pintura chinesa de uma forma natural, e, por convicção, tem vindo a desenvolver e observando a sua presença no seu trabalho pictórico, até concretizar uma exposição individual em Liangzhu Center of Arts de Hangzhou em 2017.

Como investigador, é autor e responsável por inúmeras publicações, entre as quais se destacam aqui: *Corbella de la pintura existencial a l'essencial* (2006), *L'escultura sublimada* (2010), , *El espíritu en la creatividad artística* (2010/2011), *Des del cor de la pintura* (2012*), Arquitectura i patrimoni de la comanda de Vallfogona de Riucorb* (2012), *Non-finito* (2013); e o mais recente *Vallis fecunda* (2018), entre várias outras, assim como tutor e orientador de várias teses de Mestrado e Doutoramento. El livro *Pels camins mudables de la pintura* (2011*), recoje las presentaciones criticas más destacadas de su trayectoria pictórica, dedicadas por los más prestigiosos críticos nacionales.*

Ao longo de quase 50 décadas de trabalho, Corbella abordou uma grande variedade de universos temáticos, da reflexão ao corpo humano e à carne, ao erotismo de influencias greco-romanas, às natureza mortas, jardins, fontes, e por ultimo, à paisagem.

Como pintor, realizou mais de cinquenta exposições individuais em galerias nacionais e internacionais em Espanha, Andorra, França, Itália, Suécia, Suíça, Eslovénia, China, Japão e Coreia. O seu trabalho está presente em várias instituições publicas e privadas, entre as quais se destaca o Museo Español de Arte Contemporáneo, ora Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, o Museo de Arte Moderno de Tarragona, nos Museus de Guadalajara e La Rioja de Logroño, Palazzo del Governo de Arezzo (Italia), na Colección Testimonio de "La Caixa", no Mosteiro de Montserrat e no de Poblet, Banco de Sabadell nos museus das Universidades de Barcelona, Rovira, Virgili na Universidade Politécnica de Valencia, no Centro de Artes Liangzahu Hanhgzou, e muitos outros museus, fundos públicos, agências governamentais e coleções privadas.

2.2. A pintura do Espirito: do existencial ao essencial

Mais do que fazer um levantamento global da obra de Domenec Corbella, este trabalho pretende reflectir essencialmente sobre a presença do oriental na obra deste artista. Dentro de uma análise mais geral, existem já vários livros publicados sobre a obra deste autor, nos quais cada série e cada etapa são meticulosamente analisadas e alvo de reflexão. No entanto, esta apresentação pretende providenciar um olhar diferente dentro do percurso de Domenec Corbella, no sentido de perscrutar o caminho, desenvolvimento e afirmação de uma estética e filosofia de teor oriental dentro do seu trabalho.

No contexto de uma primeira observação, há que realçar a importância de que a maioria das fases pelas quais o percurso artístico de Corbella, são denominadas por Espirito. Espirito Existencial, Espirito Informalista, Expressionista, Mediterrâneo, Intimista, Essencial, e por fim, Espirito Zen e Tao. Apenas por esta nomenclatura, é visível a importância da componente espiritual dentro do seu trabalho, algo inédito no contexto da pintura europeia na década de 60/70 (altura em que inicia o período do Espirito existencialista) e que demonstra a importância de uma arte que vai para além da representação mimética da realidade, assim como para além da apresentação de uma ideia. O Espirito na pintura, vai para além da exposição da ideia, inicia-se no pensamento que antecede à pintura e na consequente projecção e passagem da ideia, para o punho, pincel, tinta e suporte. Impregna-se da presença individual do autor, não apenas a nível de pensamento, mas também paralelamente do "sopro vital", do princípio vital do artista, algo que é uma característica essencial na pintura oriental.

Tal como foi visto no capitulo anterior sobre a filosofia de Shitao:

> *"A tinta, ao impregnar o pincel, deve dar-lhe soltura; o pincel, ao usar a tinta, deve dotá-la de espírito. A soltura no emprego de tinta é uma questão de formação técnica; A espiritualidade do pincel é algo vital."*(Shitao, 2012, p. 70)

> *"Esta obra é certamente baseada no princípio da disciplina e da vida: com o Uno, dominar a multiplicidade; a partir da multiplicidade, dominar o Uno; a obra não recorre nem à montanha, nem à água, nem ao pincel, nem à tinta, nem aos Antigos, nem aos Modernos, nem aos Santos. Tal é a obra verdadeira, a que é baseada na sua própria substância "*(Shitao, 2012, p.159)

O conceito de Shitao apresenta-se aqui como uma noção que destila e sintetiza os princípios da filosofia estética chinesa, e que propõe um entendimento filosófico, ético, técnico e estético sobre a pintura e sobre a actividade do pintor.

Nesse sentido, é clara a importância da passagem do "espirito do pintor" para a pintura, como elemento vital para a produção da "obra verdadeira".

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · Domenec Corbella, Volterra, óleo sobre tela, 81x130cm.
Figura 8 · Domenec Corbella, Desert de Nabibia, óleo sobre tela, 60x130cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

No entanto, há também que ressalvar, que a pesar do conceito do "espirito" do pintor, ser algo vital na estética oriental, é também perceptível no contexto ocidental, pois já Kandinsky ou Paul Klee propunham essa projeção emocional e a questão do espírito na pintura.

No entanto, não se trata aqui de tentar afirmar uma presença do Oriente no trabalho de Corbella, mas sim, de realçar a ideia da importância que a noção do "espírito" do artista tem na sua obra, como é também visível nos seus ensaios: El espíritu en la creatividad artística (Llobet, 2011) e L'emozione del Creare (Llobet, 2012, p. 97)

Por motivos práticos, esta reflexão acerca da presença da filosófica oriental no trabalho do autor, será organizada dentro de uma ordem cronológica, tentando contextualizar sumariamente em termos genéricos cada fase, procurando no entanto particularizar um enfoque especial em relação à presença dos princípios da filosofia da Pincelada Única de Shitao em cada uma delas.

2.3. Espirito Existencial (1969-74) e Informal (1975-84)

Nestas duas primeiras fases do trabalho do autor é visível a presença da figura humana, possivelmente devido aos contextos e condicionantes impostas pela formação académica da época, mas onde é evidente uma presença de um gesto vigoroso, que anacrónicamente se transforma quer em mancha, quer em linha, numa simbiose entre forma e fundo, onde o corpo aparece numa exploração táctil sobre a amplitude do sofrimento, angustia e desconformidade da experiência humana, própria do movimento existencialista.

Na etapa Espirito Existencial encontra-se a série *Fisiologias anamòrfiques*, onde figuras monocromáticas são representadas de forma anónima em rosto e corpo, aludindo mais à sua própria existencia experiêncial do que à sua essência individual. Os corpos são fragmentados, amputados, torcidos e contorcionados, em enquadramentos que como tão bem contextualiza Joan Martí i Castell: fazem com que Corbella demonstre "(...)uma abstração que já é expressionista e descreve alucinações e destruição; personagens meio prontos (re) construidos) ou meio desfeitos (demolição)."(Castell, 2006, p. 134)

Relativamente a este periodo, Corbella observa:

> *"Tive uma formação 100% académica, mas tive um professor bastante liberal que nos deixava pintar de um modo subjectivo, seguindo as nossas próprias ideias. Quando terminei os meus estudos estava preso à figuração, por aquilo que via, pela figura humana, Então foi quando fui a Itália que produzi a ruptura com o académico e que surgiu a desconstrução da figuração e através do gesto, em sintonia com o movimento informalista."* (Torres, 2018)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

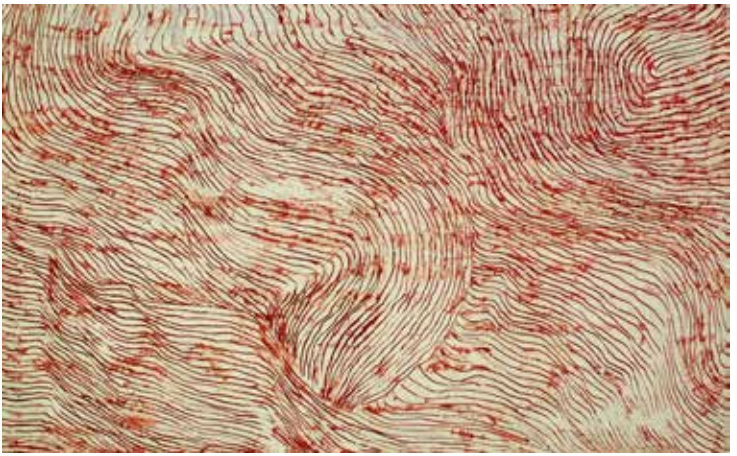




Figura 9 · Domenec Corbella, Aqua IV-Aigues braves, óleo e pigmentos sobre tela, 46 x 65 cm. 2012.
Figura 10 · Domenec Corbella, Aqua VIII-Aigues abismals, pigmentos, óleo e grafite sobre papel, 46x65 cm, 2012.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Assim, surge a *serie Firenze*, criada a partir de uma estadia de pós-graduação que o artista fez em Itália. As viagens denotam-se como uma influencia constante na obra do artista, como uma impressão indelével nos seus temas e paleta, e o contexto da paisagem e da tão particular luminosidade italiana encontra-se patente durante várias fases de trabalhos do autor.

Nesta série, a anterior paleta bicromática começa a dar aberturas a uma variação de matizes, mantendo no entanto um mesmo expressionismo muscular dos corpos, que transcende noções clássicas de género e narrativa, posicionando nova realidade estética que questiona a existência do ser.

Nesta fase observamos um promissor jovem artista, marcado pela "(...) inquietação e vontade impaciente de dar sentido ao mundo e àqueles que nele habitam."(Castell, 2006, p. 134)

No período Espirito Informal (1975-84) encontram-se três séries: *Antropomirfies Gestuals, Crucificacions, e Traces Corporales.*

O ser humano continua a corporificar a génese temática, desta vez abordado com maior diversidade cromática, mas onde corpo, carne, forma e fundo se fundem em composições de um dinamismo turbulento, expressivo, inquietante e visceral.

Em trabalhos como *Resistencia ou Esterniat* (Figura 1), através da paleta cromática e pelo contraste entre zonas de condensação lineal, e zonas de pausa pela mancha, recebemos indícios de corpos emergindo do emaranhado de pinceladas, que examinam uma tensão entre abstração e figuração, numa aplicação virtuosística e intensamente estratificada de tinta, chamando a atenção para sua materialidade e para os corpos que sugere.

Na série *Crucificacions,* encontra-se um Cristo representado em poses de assumida vulnerabilidade, sofrimento e angustia. O título dos trabalhos (*Victima Indefesa, Vitima Derrotada*), apelam a um escrutínio visual de um antagonismo entre cultura religiosa e sensualidade corporal, entre uma imagem de sofrimento mas simultaneamente de prazer visual, pela forma, pela cor, pela posição do corpo, pelos cromatismos e passagens lumínicas caravaggianas, que remetem para o dramatismo do momento da acção representada.

Segundo Joan Martí i Castell:

> *"Nas Crucificações, as impressões estão envolvidas pela injustiça social, pela violência, a maldade hegemônica. E obviamente a religião manifesta-se nelas: o Cristo como um símbolo positivo, sobretudo porque é redentor e salvador, numa simbiose de humanidade e divindade que fascina."*(Castell, 2006, p. 135)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Divindade, pois pela pose identificamos a personagem Cristíca representada, humanidade, pois através dos títulos somos remetidos para a humanidade da acção e da angustia do homem perante o sofrimento.

Em *Crucificació Memorial M. Grunewald*, é identificável a personagem, a pose do corpo, mas apesar da violência e sofrimento da acção representada, apesar da intensidade do movimento das pinceladas e linhas, é uma pintura que emana uma sensação de antagónica serenidade, pois a luz, do corpo e do fundo dominam a atmosfera do quadro.

No contexto especifico deste trabalho, esta é uma etapa que apesar de possivelmente ainda marcada por alguma condicionante temática de formação académica, se evidência o gesto e o movimento como essências vitais da obra, e onde a condição fundamental da mesma reside na passagem da essência destilada de uma ideia/sentimento, do que de uma representação figurativa da mesma.

Os movimentos são rápidos e incisivos, quase que agressivos, mas é nessa assertividade do gesto e do traço que se denota essa vontade de captar a essência, a presença do movimento como registo caligráfico que revela o âmago, a presença e a vontade do autor, elementos comuns à pintura oriental. A importância do gesto e da caligrafia (já referenciada no capitulo anterior sobre Shitao), para além da componente filosófica, é em termos mais prosaicos algo consequente das técnicas à base de água (a técnica principal na cultura oriental) nas quais a pincelada, ou o gesto - tem obrigatoriamente - que ficar correcto à primeira, pois uma correcção ou uma segunda passagem irá não só estragar a leveza da absorção da tinta sobre o suporte, como apagar a frescura do traço do seu autor.

Deste modo, sem se pretender fazer uma leitura direccionada sobre duas fases pictóricas altamente complexas, pode ser dito que se antevê na pintura do autor uma já predisposição em termos conceptuais: para uma captação e representação da essência dos temas e não da mera realidade formal, e em termos práticos, para a resolução pictórica incorporando maioritariamente a presença do gesto como condição primordial da construção formal.

2.4. Espirito Expressionista (1985-1990)

Neste período encontram-se as seguintes séries de trabalhos: *Paisajes Antrópicos, Lectores, Figuras Yacentes, Torsos, Damas, Deleites, Besos y Retratos Imaginários.*

Aqui, a presença da figura humana nasce de uma nova experiência criativa, onde a cor impera como elemento essencial, onde forma e fundo por vezes se contaminam, mas onde impera uma sensualidade latente.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Paralelamente à cor como elemento atmosférico, a linha assume um papel essencial como principio formal, quer como fronteira delimitadora e criadora do corpo, quer como forma constituinte do próprio corpo, como se pode ver em *Paris e Helena*, onde a pele e a carne se constroem por sucessivas e sobrepostas camadas de tinta, como se a tinta se consubstanciasse em carne, construída do interno para o externo da pintura.

É um período que fala sobre a humanidade e feito para a humanidade, fruto de um olhar observador e contemplativo face ao corpo, aos pequenos momentos, ao lazer e à cultura. No total, impera uma ambiência quente, não só através do calor cromático dos corpos, mas essencialmente pela languidez atmosférica dos elementos e fundo que os rodeia, como se observa em pinturas como *Guerrers Papús* (Figura 2) *ou Nu bru i gos blanc*.

Esta fase reflecte intensamente uma ideia já apresentada, mas que se torna vital no trabalho de Corbella: o principio de que a arte é antes de tudo uma projecção emocional e uma questão do espirito, e não meramente uma reprodução da realidade.

Segundo Shitao: "A Pintura emana do intelecto" (Shitao, 2012, p.27). A palavra intelecto, no caso concreto da filosofia chinesa designa também o termo coração, e com isto designa o lugar da actividade espiritual e intelectual do homem. "Os objectos nao devem ser meramente captados com a percepção dos sentidos: estão encerrados no habitáculo da alma; por isso a mão não faz mais que responder ao que o pintor captou no seu coração."(Shitao, 2012, p.39)

Embora este principio não seja unicamente oriental, pois já Aristoteles dizia que "A finalidade da arte é dar corpo à essência secreta das coisas, não é copiar sua aparência," é apesar de tudo um principio que foi deixado de parte no contexto da arte ocidental, onde a maioria dos movimentos (até ao aparecimento da fotografia) se desenvolveu sob o prisma do virtuosismo da verosimilhança da representação do real.

2.5. Espirito Mediterrâneo (1991-1996)

Espirito mediterrâneo é exactamente o pleonasmo que sintetiza da forma mais absoluta esta série de trabalhos. Todo o conjunto é uma ode ao espirito e à cultura greco-romana, assim como à ambiência das paisagens que compõe este lugar.

Ao longo das séries *Olimpia, Pescadors, Mitológica, Deeses, Vinyes, Composicions Florals e Fauna*, observa-se um deambular atento entre símbolos e iconografias provenientes do território greco-latino, onde nada é aleatório ou arbitral, e em que cada elemento interveniente é alvo de perspicaz reflexão e depuração conceptual.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 11 · Domenec Corbella, Aqua VII, 2012, pigmentos, óleo e grafite sobre papel, 45x65cm.
Figura 12 · Domenec Corbella, Cresta de Ola, 2015, técnica mista sobre papel.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Em *Espirito Mediterraneo* observa-se uma serie de pinturas temperadas em termos de agradibilidade e delicadeza. Encontramos um espirito mais sereno, mais tranquilo. Tudo invoca o lazer. A paleta de cores distribui-se em tons terra e azuis, como que numa dicotomia entre terra e água, onde a utilização de pigmentos juntamente com a pintura a óleo sugerem essa presente reminiscência.

São pinturas que evocam uma sensação de paz primaveril ou estival, que remetendo a uma celebração da fertilidade da terra.

"Nesta ultimas etapas, da etapa mediterrânica, e essencialista, há uma coisa muito oriental, mas que nasce de uma vontade e de uma disposição própria, que é o Wa, japonês, uma palavra que significa harmonia, que para a vida japonesa é fundamental, pois sem a harmonia nao se pode viver." (Torres, 2018)

A presença do oriente encontra-se manifesta não só através dessa harmonia e silêncio gerados pela aparente simplicidade compositiva, mas também pelo inicio da presença da distribuição de elementos em grupos de cinco ou de três, algo comum na estética da pintura chinesa, e que irá ser um recurso mais presente na obra do autor, como se irá analisar de seguida.

2.6. Espirito Intimista (1997-2002)

Esta fase, conta com as séries *Natures Mortes, Flora, Fonts, Jardins, Arbres, Barques, Terrasses, Piscines, Palmeres, Enrajolats, Conreus, La Vall del Corb.*

Este é um período de produtividade intensa e no qual dentro do contexto deste trabalho cada etapa merece uma reflexão particular.

Em *Natures Mortes* observa-se uma linha caligráfica solta e fluida que define parcialmente os objectos, umas vezes mais intensa, outras dando lugar à mancha como forma de construção formal. O registo do pincel, é límpido e pleno de subtis mas complexas variações que relembram o principio da complexidade do binómio entre mão e pincel, apresentado por Shitao:

> *"Há que trabalhar deixando "vazio" e solto o pulso, e o traço do pincel será capaz de buscar metamorfoses. Que o pincel seja incisivo nas suas acometidas e nos seus finais e a forma será correcta e nitida. (...) quando o pulso é armado pelo espírito, os rios e as montanhas doam a sua alma."*(Shitao, 2012, p. 78)

Em trabalhos como *Desdejuni* (Figura 3), vemos linhas que encerram variações densas de forma e conteúdo dentro de uma aparência aparentemente simples. O traço do pincel é claramente visível, não apenas desenhando os objectos, mas sintetizando a sua essência, sendo por vezes contorno, por vezes forma, em variações de densidade, intensidade, espessura, rapidez, e definição.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Acerca da *série Flora*, o espaço vazio tem mais uma vez uma presença fundamental na candência da composição, onde forma e fundo convivem em equilíbrio, elegância e proporção.

A linha tem mais uma vez presença incisiva; o pintar com a ponta do pincel é uma das constantes, que remete para essa fluidez caligráfica oriental. Nesse sentido, através do jogo do vazio cheio, forma e linha, aparecem também referencias a um conceito minimalista, dessa busca pela impressão do objecto, da representação da essência do elemento observado e não da sua mera reprodução.

O uso dos pigmentos juntamente com a tinta a óleo traduzem na pintura uma sensação de tempo, de um tempo de execução demorado, ponderado e contemplativo, algo que se revela apenas através do tempo dentro da observação da pintura, algo, que se impõe como principio e revela a colocação e distribuição sensata dos elementos florais dentro do espaço da tela. Tudo é fluido mas nada é aleatório.

Essa noção de tempo, advém também do facto de Corbella ter uma atitude profissional e oficinal fase a todo o processo de elaboração da pintura. Todo o processo que antecede ao acto da pintura em si, é feito por este. A escolha do tecido e a preparação do mesmo (imprimatura), a moagem e mistura dos pigmentos para fazer a tinta a óleo, são processos morosos e meticulosos cuja aura é transmitida para a tela:

> *"As telas preparo-as eu, a tinta, preparo-a eu, com pigmentos e óleo de linhaça, a pintura é toda artesanal. Isto requer muito tempo. Cada tela tem três ou cuatro demãos de imprimatura, (cola de coelho, sempre preparações clássicas, nada de sintético), tudo é artesanal. É muito trabalhoso, mas é a forma de conseguir que a cor tenha uma personalidade, e que tenha a "tensão" que te interessa"* (Torres, 2018)

Apesar de certamente não ser algo intencional, este lado oficinal contem em si já algo de postura oriental, o ritual, a repetição, o conhecimento e domínio de cada pequena etapa que antecede à acção, é algo profundamente enraizado na cultura oriental, basta observar por exemplo o cerne de qualquer arte marcial (Kung Fu, Vai Chi, Karate, etc), existe o principio da compreensão e domínio de cada pequeno gesto, cada pequena rotação de dedo, pulso, braço, e apenas pelo controle e conhecimento do micro (corpo e espirito) se chega à fluidez do macro (acção). No caso concreto da pintura, esse conhecimento de um métier que engloba e antecede ao acto da pintura, demonstra essa postura e posição contemplativa face ao acto de pintar, numa posição que não considera apenas a acção, mas tudo o que a antecede, tudo o que a prepara e condiciona. É um domínio total da regra para que se possa tornar não regra. É só através desse

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

conhecimento, que este se pode adquirir o domínio total sobre a obra. Esta é uma proposição não só de caracter mais técnico assim como filosófico, encerrando uma verdade universal dentro de todas as disciplinas e de quem as pratica, em que a libertação sobre as regras apenas surge ao fim de muito treino que conferirá o seu completo controle.

"O fundamento da regra da Pincelada Única reside na ausência de regras que cria a regra, e a regra assim obtida abarca a multiplicidade das regras."(Shitao, 2012, p. 27)

"A possessão da regra na sua plenitude equivale à ausência de regras (...) quem deseja prescindir delas, deve primeiramente possuir-las."(Shitao, 2012, p. 37)

Em Jardins e Arbres, são pinturas que emanam um calor estival, numa ode de fertilidade à Mãe Natureza.

Encontramos grupos elementos em que apesar de uma aparente simetria contêm um dinamismo intrínseco à sua elaboração em termos de detalhe, e disposição compositiva. São ligeiros desvios em relação aos eixos geométricos do enquadramento que proporcionam esse dinamismo, onde os elementos são sintetizados em forma mas nunca meramente simplificados. Cada arvore é tratada de forma especial, como se pode ver em *Pati de Tarongers* (Figura 4), onde a copa se transforma num rizoma onde pulsa a intensidade e pluralidade da vida, onde a fronde é simultaneamente ramo e raiz, numa dicotomia entre baixo/cima, terra/ar, entre árido e fecundo, entre Yin e Yang.

Em *Terrasses, Piscines e Enrajolats* vemos claramente retratada essa estação veraneia onde o calor, a calma e a leniência do calor estival imperam.

São paisagens urbanas, interiores e exteriores, onde se demarca com maestria uma passagem constante entre micro e macro escala, numa pintura que é reflexo de alguém que está atento ao mundo, aos detalhes, à compreensão e absorção dos mesmos.

"A capacidade de aproximação ou afastamento do que se observa é sumamente original. *Enrajolats* é justamente um exemplo dessa pericia para aproximação aos detalhes. De fato, em *Terrasses* já aparecem lado a lado, mas nesta série eles são objecto de uma tensão muito específica que lhes confere um protagonismo inusitado.

Os solos podem ser um universo, uma paisagem. E são sempre explicativos da noção cronológica."(Castell, 2006, p. 141)

Esta noção do micro e do macro é também ela um elemento essencial na cosmologia chinesa, e nesse sentido, também um elemento patente na pintura. Não só esta deve captar no micro-cosmos do espaço da tela uma nova realidade

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

a partir do macro-cosmos, como essa passagem do macro/micro, é também um binomio inerente à dualidade do Yin e Yan, o Uno e o Mútiplo, onde um não existe sem o outro, e embora distintos advém de uma mesma essência.

Na série intitulada *La Vall del Corb* observa-se um testemunho pictórico em plena homenagem à sua terra-natal, fruto vivido que quem nutre uma relação contemplativa e de fraternidade, apreço, cuidado e dedicação em relação ao seu local de origem.

Aqui, a pintura torna-se cada vez mais um acto de meditação, de contemplação face ao real, e de consubstanciação em pintura.

Há um recolhimento e consideração em relação ao vazio, e um essencialismo da forma, no binómio terra/ar, solo/arvore, numa espécie de observação e contemplação da paisagem em harmonia.

> *"Há cinquenta anos atrás, ainda não se tinha produzido o co-nascimento do meu "eu" com as Montanhas e os Rios, não porque fossem valores desdenháveis, mas porque eu os deixava apenas para existir por si mesmos. Mas agora as Montanhas e os Rios me encarregam que fale por eles; Nasceram em mim e eu neles. (...) Montanhas e Rios encontraram-se com o meu espírito e sua beleza metamorfoseou-se nele, de modo que finalmente, se tornaram em mim, em Dadi."* (Shitao, 2012, p. 91)

Em trabalhos como *Oliveres de la Vale del Corb* (Figura 5), *Oliveres solanes de la vale del Cor*b ou *Turó rostollat*, encontramos uma divisão clássica da composição em dois ou três planos, utilizando um primeiro plano para o chão, um segundo para as árvores e um terceiro para as montanhas ou para o horizonte. Esta divisão lineal e formal, é algo que Shitao refere no seu tratado, apesar de ser também esta uma regra elementar dentro da pintura oriental.

No entanto, a perspectiva atmosférica não é linear e varia de quadro para quadro. As distribuições dos limites entre planos alteram-se conforme o que a paisagem e seus elementos propõe, numa passagem idiossincrática entre ponto, linha e plano. As árvores são pontos que conferem ritmo, e simultaneamente formas representativas do seu próprio elemento. O solo trasmuta-se em linhas fluidas, aludindo não só à horizontalidade do mesmo como à presença indelével do homem através dos sulcos marcados nos terrenos. Os planos, são dados pela presença do vazio, do espaço, através do silencio das formas em zonas aparentemente de pausa, mas que num segundo olhar se revelam complexas na distribuição de matizes e de velaturas, que transferem a atmosfera soalheira à paisagem.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

2.7. Espirito Essencial (2003-2006)

Esta é uma etapa onde a paisagem se assume como elemento principal e primordial, onde se encontram as séries *Paesaggi Raffigurati, Paesaggi Toscani, Paesaggi Sereni e Paysages Essentiels.*

Essencial é o termo ideal para enquadrar os trabalhos desenvolvidos ao longo deste período. Tudo aquilo que é acessório, tudo aquilo que é um complemento ao cerne do tema a representar, é deixado de parte, e a génese pictórica assume-se em si, numa destilação de formas, fundo, cores e de tons. A paisagem transubstancia-se em signo e significado. A linha assume soberana numa epitome depurada dos elementos que compõe. Os fundos metamorfoseiam-se numa aparente monocromia, mas que de simples nada contém, pois na sua complexidade tonal que conferem à composição um estado de profundidade oculta, de silencio e meditação, numa pintura que transcendo os limites do espaço visual.

Em *Paesaggi Toscani,* é ainda visível uma delimitação do espaço, em trabalhos como *Castelnuovo Berardenga* (Figura 6), ou P*ieve a Presciano*, onde os sulcos da terra são formados por linhas - esgrafitadas ou desenhadas - deixando antever camadas inferiores do trabalho como se numa alegoria à própria terra - na sua composição por estratos - num registo multiforme e complexo, mas simultaneamente fluido e ondulante, remetendo para o binómio entre terra/água, montanha/mar.

Essa relação entre água/montanha, consiste num elo vital dentro da filosofia estética chinesa. A própria palavra "paisagem" em chinês expressa uma união dialéctica e não separável de dois complementos opostos: "montanhas e rios."

Em *Volterra* (Figura 7) observa-se claramente essa dualidade: duas árvores, verticais, erguem-se sobre uma ilha azul à volta de um mar de terra ocre. É a fluidez e direcção ondulante das linhas aliada ao seu valor cromático que induzem à latência do binómio entre Yin e Yang, a terra é água e a água é terra. O que observamos, é uma pintura cuja fonte de inspiração é a paisagem, mas cujo resultado é uma interpretação pessoal da imanência da mesma, onde o essencial não é a representação paisagística, mas sim a captação e exteriorização da sua essência:

> *"A Montanha é o Mar e o Mar é a Montanha. Montanha e Mar conhecem a verdade da minha percepção: tudo reside no homem pelo livre impulso do pincel e da tinta."* (Shitao, 2012, p.122)

Nesta fase, pode ser dito que apesar da temática ser claramente mediterrânica, o espirito que a compõe é oriental.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nada obstante da presença de uma paleta de cores quentes e luminosas, apesar da representação de vastos campos agrícolas, ciprestes e vinhas típicos de uma paisagem mediterrânea, o espirito que as anima é o de um silencio e contemplação meditativo de essência oriental.

Em trabalhos como *Castellina in Chianti,* árvores e ramos transformam-se em caractéres numa ténue indistinção entre símbolo e grafismo caligráfico, entre signo e significante.

A cor, sugere o tempo e o lugar; a linha sugere o pormenor; a disposição dos elementos, transforma a pintura em local de contemplação perante a imensidão e infinitude da natureza.

Quando Shitao apresenta a ideia da Pincelada Única, como "(...)a origem de todas as coisas, a raiz de todos os fenômenos (...)"não se refere apenas concretamente ao traço do pincel em si, mas sim a um sistema de ideias que procura reflectir sobre uma dimensão universal, numa espécie de paralelismo com os princípios do pensamento taoista, onde é o simples e o mais humilde que constitui a base e fonte de compreensão e domínio universal dos fenómenos.

Contemplando essa acepção numa união entre prática e conceito, entre fazer e resultado, o traço do pincel é a origem e principio de qualquer pintura, e no traço do pincel está consubstanciado o espirito do pintor, e é no mais simples, num simples traço, que pode estar contida a essência da reprodução de um lugar, de um pensamento, de um objecto ou de um elemento.

O principio da Pincelada Única não considera apenas o registo gráfico do pincel, e da sua união com a caligrafia, mas também o conteúdo da sua representação, o modo de depuração e transformação da essência da realidade para a realidade da pintura. É um principio de depuração do essencial: a essência do registo entre pulso, pincel, tinta e traço, e a essência do pensamento do pintor, na sua transformação e interpretação da realidade.

Nesta etapa do Espirito Essencial a paisagem é reduzida à sua substancia pura, as camadas sobrepostas de tinta como os estratos da terra, e a harmonia da cor aportam a atmosfera do local, enquanto que a linha que define os elementos é depurada ao nível do signo elementar dos mesmos, como que em caractéres aparentemente repetidos ao longo da imagem, mas onde cada um mantém a sua individualidade e essência, análoga ao ser vivo que representam.

2.8. Espirito Zen (2007-2012)

Como num encadeamento lógico desse animo de depuração e essencialismo do espirito da criação artística, os trabalhos realizados a partir de 2007 encontram-se intitulados de Espirito Zen.

Aqui, o interesse pela estética oriental é claramente assumido, em pinturas meditativas, e de contemplação face à paisagem, onde "(...)os resultados tornam evidentes os limites dessa interpretação, bem como os limites da imanência correlacionados com a transcendência." (Museu Virtual, Universitat de Barcelona, 2019).

É a partir desta altura até ao presente que a linha se assume como elemento soberano não apenas dentro da composição pictórica, mas também através das suas múltiplas variações como elemento formal, assim como principio vital da lógica construtiva da captação da paisagem.

Trabalhos como *Desert de Nabibia* (Figura 8) e *Desert del Sahara* demonstram precisamente esse caracter de uma consubstanciação total da linha enquanto elemento agregador de forma, composição, espaço e acção, sugerindo uma narrativa intrínseca à paisagem do deserto mais além da sua mera interpretação formal.

> *"A linha constitui um dos eixos fundamentais desta pintura. A linha é sagrada, como as letras; desenha glipticamente, como o buril na gravura, um sulco deixa entrever os estratos de cor inferiores. Sem linha, não haveria horizonte, nem cultivo, nem os perfis das montanhas. A linha delimita, modela e projeta, limita e propaga, constrói e deforma, modela e confere tipograficamente relevo e ritmo ao campo visual pictórico da paisagem."*(Llobet, 2012, p. 86)

Na estética oriental a linha apresenta-se sempre como um elemento unificador entre pintura e caligrafia. Shitao no seu tratado sobre a regra da Pincelada Única dedica um capitulo exclusivamente ao principio da união entre a pintura e a caligrafia, apresentando-as como disciplinas distintas, mas com uma mesma essência, e onde

> *"(...) A Pincelada Única é a raiz e a origem imaculada da caligrafia e da pintura. Ambos são a aplicação variável a posteriori da Pincelada Única. (...) É por isso que minha teoria abarca também a caligrafia."* (Shitao, 2012, p. 149)

Shitao também descreve com pormenor a variedade de efeitos que podem advir da complexidade do traço do pincel, e sobre o modo de como essa mesma complexidade quando aplicada com consciência e animada pelo "espirito do pintor" consegue traduzir a verdadeira natureza daquilo que se encontra a representar.

Em pinturas como *El vent,* múltiplos e distintos registos lineares recordam este tipo de deambulações sobre o traço do pincel, perambulações entre traços incisivos/suaves, entre movimentos rápidos/lentos, entre grosso/fino, vertical/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

horizontal - sugerindo as diferentes posições do pulso - e entre o espaço da forma e fundo, onde a linha aporta ambas as significações, onde "através das suas metamorfoses cria o imprevisto e o estranho" sugerindo vento, mas indiscernivel também das polaridades água e montanha, céu (vento) terra (sulcos).

Quando questionado acerca da importância da caligrafia no seu trabalho, Domenec Corbella refere que:

> *"Sempre me interessou a caligrafia, (...) em pequeno ensinavam-nos caligrafia, e tento sempre escrever com uma caneta estilográfica ou com um aparo ou penas, pois penso que o traço é rasto directo e o que recorre da pulsão do corpo e da alma, e por isso para mim passar do traço da caligrafia ao traço do pincel é o mesmo(...) Para mim linha caligráfica ou linha pictórica são praticamente o mesmo."*(Torres, 2018)

Mas para além da linha presente na caligrafia e na pintura partilharem o mesmo sentido, esta manifesta-se também como um principio do entorno mental que propicia e organiza o acto criativo do fazer-pintura, tal como é descrito pelo autor:

> *"Basicamente, existem como duas correntes, duas maneiras de fazer, de expressar, e, portanto, poderíamos dizer que existem duas tipologias de pintores: os que usam a linha, portanto pintores lineares, e logo os pintores que usam a mancha. Por exemplo Miró dizia que as manchas - as manchas da mesa de trabalho, do chão do estudio - o provocavam a entrar na pintura. Isto não quer dizer que Miró foi um pintor unicamente "de manchas", pois precisamente penso que Miró era um pintor que combinava muito bem a linha e a mancha. Mas por exemplo, o caso de Picasso em particular, penso que foi fundamentalmente um pintor de linha (...). Se Miró entra na pintura através da mancha, eu necessito de anotar, de esboçar de verificar sobre o papel onde me posso mover, portanto utilizar as linhas do desenho (...)."* (Torres, 2019)

Neste excerto de uma entrevista realizada no âmbito deste trabalho, é visível a importância da linha como ponto de partida para a criação e posterior construção dos elementos em pintura, onde nas ultimas fases do trabalho de Corbella se encontra como componente fundamental na passagem da ideia/espirito para a pintura. Não se quer com isto dizer que outros elementos pictóricos como cor, luz, forma, textura, sejam desvalorizados, pois encontram-se presentes nas suas pinturas de forma harmoniosa e sabiamente colocadas em uníssono com todo o trabalho.

Quer-se dizer sim, que num percurso artístico em que se denota progressivamente a procura de uma essência, de uma depuração dos elementos externos da paisagem aos elementos internos do espirito que a compõe, ao fazer um paralelismo com a estética oriental da busca do Uno - no qual são os elementos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mais simples que abarcam a essência do todo, onde a regra se faz na conquista da não regra - o "traço" é o elemento primordial que contem já em si um principio sumário e sinóptico a vários níveis, (considerando a acepção - ponto, linha, plano - onde o ponto é a origem, e a linha não passa de uma sucessão de pontos, mas que é o primeiro elemento definidor da forma).

De certo modo, a linha em si, é já uma abstracção da realidade, pois as formas - uma arvore, uma folha, um banco - não contem linhas. A linha, é uma formação cerebral e visual da delimitação de uma forma que se pretende representar e por isso: sintetizar. Um tronco, é circular, mas numa representação bidimensional é interpretado por linhas externas que interpretam a sua delimitação espacial. Assim, em relação a outros elementos pictóricos como mancha, cor, luz, ou textura, a linha pode ser entendida como um elemento de representação e interpretação visual da realidade com características de teor mais sincrético em relação aos demais.

Esta ideia, vai também de acordo com o principio da Pincelada Única, na qual esta "(...)é a origem de todas as coisas, a raiz de todos os fenómenos."(Shitao, 2012, p. 27) O "traço único" é entendido não só como elemento formal (o modo de como todas as pinturas se iniciam, o elemento que inicia a construção de uma forma, e a partir do qual todas as outras formas não são senão variantes e mutações desse traço), mas como a origem de todos os fenómenos, pois é através da sua tradução em linha - através da relação entre contemplação, espirito, pulso, pincel e tinta - que a essência da realidade se transforma numa nova realidade formal em pintura, na qual o Um, é simultaneamente o Absoluto, ou seja, o mais simples, contem em si a sintetização, a essência do todo.

No entanto, para além do desenvolvimento ascendente na procura do essencialismo da paisagem, o conjunto de trabalhos que incorpora o Espirito Zen, contem em si para além do formalismo do âmago da mesma, a projecção de um estado de espirito, onde "(...)a pintura se converte num acto de meditação. Num acto de silencio, de contemplação, e penso que não se pode entrar na pintura se não consegue criar este estado anímico em ti próprio."(Torres, 2018)

2.9. Espirito Tao (2013-2019)

A etapa do Espirito Tao é marcada por duas grandes séries, intituladas de *Aqua* (2013-2015) e *Mares* (2015-2019).

Os trabalhos da série Aqua surgem paralelamente ao momento em que estava a ser desenvolvido o projecto de investigação Água: Porto/Aigua: Barcelona uma parceria entre as Faculdades de Belas Artes do Porto e de Barcelona, coordenado por Domenec Corbella e Antonio Quadros Ferreira, onde a água consistia a matéria para a a investigação e criação artística.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Nos trabalhos deste período encontramos a água como um todo interpretada em fluidez, gesto e movimento através da linha.

Refere-se "água como um todo", pois em trabalhos como *Aqua III, Aqua IV* (Figura 9) *ou Aqua VIII* (Figura 10), encontramos a água representada não como elemento isolado na composição, (como se vê noutras pinturas em conjunto com outros elementos, como terra, ou rocha, anuindo assim a uma polaridade), mas sim, como elemento supremo em todo o enquadramento, onde a dinâmica transcorre através da linha na sugestão do movimento, do fluir da água. São micro-enquadramentos da água em macro-representações que exteriorizam em pintura a sua essência e particularidade.

Em trabalhos como *Aqua II,* encontramos novamente uma representação dual de elementos, entre terra/água, mas que simultaneamente se fundem, e se numa primeira leitura se evidencia a distinção ente água e terra, facilmente o olhar se perde nas possibilidades de fusão entre as diferentes representações texturais apresentadas, onde a água se transforma em terra e vice versa, aludindo de certo modo ao binomio Yin-Yan, baixo/cima, árido e fecundo, onde um não pode viver sem o outro.

Outros trabalhos, como *Aqua IX, Aqua VII* (Figura 11) *e Aqua V* encontram-se imbuídos de um espirito Zen numa reminiscência aos *karesansui,* centrados na dicotomia entre luz e sombra, alto e baixo, claro e escuro, e entre mar e terra/mar e montanha. Mais uma vez, a linha é o elemento modelador decisivo das formas e, através da sua pluralidade, também construtivo das manchas. Tal como num jardim Zen, a terra/areia organizada em linhas onduladas pretende simbolizar o mar, cujo objectivo máximo é a perfeição das linhas nessa simbiose entre dois elementos naturais opostos mas complementares.

A primeira série de trabalhos, inspirada no contexto do Mar Morto, é realizada em papel e num formato vertical, como que num antagonismo entre forma e significante, uma verticalidade de ascendência divina face à horizontalidade da desolação terrena, de um mar que em si contem igualmente esse antagonismo, pois é simultaneamente um mar e um deserto.

De algum modo, essa acepção binomial, para além do formato, é também perceptível através da união entre tinta e suporte: pois estamos perante a representação de um mar, mas que

é recriado em pastel seco. Este, é um médium pictórico no qual podemos ver o pigmento em estado puro, pigmento em pó, como um espécie de anmese da areia, depositado e desenhado, esculpido e esgrafitado sobre um dos mais delicados e milenares suportes clássicos da pintura: o papel.

Este, serve também de suporte a outra série de pinturas, em grandes formatos horizontais e elaboradas em aguarela.

Para além da novidade do suporte, é também pela primeira vez que o artista realiza uma incursão neste médium pictórico.

Mas a utilização da aguarela não nasce ao acaso. Esta, é em si a técnica *prima* do imediatismo e da essência, a técnica da leveza e espontaneidade, onde não existe o mínimo espaço para o erro. A tinta deve ser apenas colocada sobre o papel, e nunca imposta, e deve ir já na consistência e tonalidade correcta, pois após o contacto com a folha já não poderá ser corrigida, pois qualquer reparo fica imediatamente e irremediavelmente marcado no suporte, numa indelével imperfeição que se sobrepõe a todo o resto.

O pincel, deve ter um gesto preciso desde o primeiro momento, pois basta um pouco de pressão a mais e as fibras do papel levantam e mais uma vez expõem o erro.

Assim, como em qualquer técnica à base de água, deve existir uma pré-concepção exacta de todos os movimentos e etapas da pintura antes da própria pintura. Deve existir uma ideia fixa da pintura a representar antes da acção da pintura, e onde espirito, pulso, pincel e tinta devem agir em uníssono e harmonia numa fluidez sem erros, e só assim será possível a pintura nascer.

Devido a estas características, e aguarela ou mais precisamente as técnicas de tinta à base de água, nomeadamente a chamada tinta da china, é das metodologias pictóricas predilectas dentro da estética chinesa, pois pelo seu grau de dificuldade, é uma técnica que não havendo o seu total domínio, evidência imediatamente o mais pequeno erro. É uma técnica do espirito, da concentração e do mais alto estado de meditação "dentro da pintura."

Nesse sentido, é natural que num percurso artístico cujo caminho se direcciona na procura de uma essência - quer de conceito, quer de elementos, quer em meios - esta técnica à base de água seja um médium a utilizar.

Trabalhos como *Cresta de ola* (Figura 12), *Hielo i mar, Olas de traslación ou Olas Sísmicas,* são pinturas que demonstram precisamente esse domínio advindo apenas de alguém que procura seriamente a aquisição e passagem dessa essência através da pintura, da leveza e profundidade que vários anos de dedicação e rigor permitem adquirir, na passagem da regras para a não regra, onde espirito e criação se fundem naturalmente e sem esforço em papel, numa fusão de criatividade que consubstancia a essência do tema: o mar.

Numa fusão de manchas com diversas intensidades e variações de matizes, encontramos o principio básico da composição da Unidade na Variedade e da Variedade na Unidade, num equilíbrio perfeito entre silêncio e ritmo, entre vazio e forma, e entre o azul(sombra) e o branco (luz).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Encontramos a precisão e fluidez da linha em uníssono de pintura e caligrafia em pinturas como *Tsunami, Ripple*s ou *Olas de oscilación,* onde estas sugerem um movimento e cadência de reminiscências ao próprio mar, em gestos e padrões naturais de movimento desvendados e aplicados com fluidez e precisão delicadamente sobre as folhas de papel.

Li Yousong intitula Corbella de "taoísta barcelonés", pelo facto de ser um"taoísta" que viaja pelo continente da Eurásia, tal como na dinastía Ming, os chineses chamaram a Matteo Ricci de "confucionista occidental". (周末活动丨大屋顶美术馆展讯，你想和谁一起去看海, 2019)

O Espirito Tao é uma etapa marcada por uma incursão dentro da estética oriental cada vez mais evidente, onde, tal como o nome indica, estamos perante uma etapa imbuída num caracter e disposição de princípios da filosofia Taoista.

A partir da fase do Espirito Essencial, de algum modo pode ser um pouco complexo diferenciar claramente as diferentes etapas: Essencial, Zen e Tao. No entanto, para além de alguns aspectos formais que se vão depurando e da distribuição cronológica, tratam-se de fases cuja força matriz e principio mental está claramente diferenciado, tal como o artista elucida nas seguintes afirmações:

> *"(...) Na fase Essencial, ganho consciência do que é o essencial na pintura e depois há que desenvolver essas partes que me pareceram essenciais. Quando mais adiante surge a denominação Zen, é quando adquiro consciência que a pintura pode constituir um acto meditativo, e finalmente quando a pintura determina um caminho natural e próprio, de como um se sente bem, então utilizo o termo Tao, sinónimo de caminho, é algo que te vai induzido, é uma pintura que nasce implícita, é ela mesma."*

Assim, de um modo sumário, pode ser dito que a partir do Período Essencial se vai observando uma sintetização dos elementos vitais e fundamentais da paisagem, primeiro numa acepção em termos de essência, que na procura da sua total acepção conduz ao entendimento da pintura como acto meditativo, e que, por fim, naturalmente se encaminha e transforma numa forma de estar, num modo de ser, onde a pintura se forma espontaneamente a partir de uma regra que é uma não regra, nascida do domínio integral das regras, que simplesmente e flui num caminho inerente ao seu autor.

Este encadeamento, evoca de algum modo o principio do Wu Wei, (o não-fazer), eixo fundamental da filosofia Taoista apresentado em Tao Te Ching:

> *"Na busca do conhecimento, todos os dias algo é adquirido,*
> *Na busca do Tao, todos os dias algo é deixado para trás.*
> *E cada vez menos é feito*
> *até se atingir a perfeita não acção."*(Tse, 2011, cap. 48)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Na procura do conhecimento - a essência da paisagem - a génese não da representação externa dos elementos mas sim da sua construção interna - esse acto de "deixar algo para trás" pode ser entendido como um acto de simplificação contínua no caminho dessa procura. Cada vez existem menos elementos - a cor é simplificada (nesta etapa predomina o azul na paleta de cores) o suporte é simplificado (ao invés da tela Corbella utiliza nestes trabalhos o papel como suporte), os elementos são simplificados: a linha predomina em toda a pintura. Tudo é depurado para a apreensão do todo da paisagem.

Conclusão

No fundo, é esta procura da essência da pintura, a busca de uma génese não da representação externa dos elementos mas sim da sua construção interna, de uma captação e representação da essência dos temas e não da sua mera realidade formal, que se vê consubstanciada ao longo de um percurso artístico com mais de quatro décadas.

A presença ou os efeitos do Principio da Pincelada Única na obra de Corbella, são visíveis ao longo de todo o seu percurso, e, tal como no proprio ensaio, são manifestos: os ideais da passagem e o dominio *da regra para a não regra;* da passagem do Múltiplo para o Uno (em termos temáticos - vários temas culminam num só - e formais - vários elementos decompõem-se num só, a linha); de uma integração formal de principios de polaridades - terra/água, mar/montanha, quer em termos de composição, quer em termos conceptuais; é visível um acto de simplificação continuo, um acto de desenvolvimento contínuo no caminho da procura da essência e espirito vital dos elementos, numa procura constante de uma arte que vai para além da representação mimética da realidade, numa busca do ritmo vital que anima os elementos a figurar, na procura da passagem do espirito na criação artística.

Termina-se este trabalho, transcrevendo-se aqui o ultimo capitulo do tratado de Shitao, em modo de epitome dos principios que acompanham a obra do artista e Professor Domenec Corbella.

> "Os Antigos confiavam os seus impulsos internos ao pincel e à tinta, tomando o caminho da paisagem.
> Sem se transformar adaptavam-se a todas as transformações; sem agir agiam; vivendo ignorados, alcançaram a glória; Por terem culminado a sua formação e dominado a vida, registando tudo o que existe no Universo, foram investidos com a própria essência das montanhas e dos rios.
> O manuseio da tinta confere a formação técnica;
> O domínio do pincel confere vida;
> As montanhas e rios conferem a estrutura orgânica;
> as linhas e os traços conferem a capacidade de metamorfosear a tinta;

o oceano confere o sentimento do universo;
um simples charco confere a sensação de instantaneidade;
o não actuar confere a capacidade de actuar;
a Pincelada Única confere a infinidade das pinceladas;
a soltura do pulso confere a irresistível manifestação do talento."
(Shitao, 2012, p. 155)

Referências

Castell, Joan Martí, (2006). *Corbella - De la pintura existencial a l'essencial*. Diputació de Tarragona: Edicions Viena.

Llobet, Domènec Corbella (2012). *Des del cor de la pintura: assaigs d'art i de recerca estètica*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Llobet, Domènec Corbella (2011). *El espíritu en la creatividad artística*. Promociones y Publicaciones Universitarias S.A.

Llobet et al.(2011) *Pels camins mudables de la pintura. Assaigs sobre l'obra de Domènec Corbella*. Edicions Universitat Barcelona.

Munro, Majella (2015). Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel. Tate Papers. Retrieved from https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel

Shitao (2001). *A pincelada Única*. Guimarães: Pedra Formosa.

Shitao (2012). Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga. Granada: Universidad de Granada.

Torres, S. (2018). Entrevistas a Domenec Corbella [Audio]. Barcelona.

Torres, S. (2019). Entrevistas a Domenec Corbella [Audio]. Barcelona.

Tse, Lao (2011) *Tao Te Ching*. Rio de Janeiro: Mauad.

Watts, Alan. (1957) The Way of Zen. New York: Random House.

周末活动丨大屋顶美术馆展讯，你想和谁一起去看海？. (2019). Retrieved from https://zj.zjol.com.cn/hd/779961.html

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De la mancha a la masa: Encuentros performativos en la obra de Helena Almeida

From Stain to Mass: Performance Finds in Helena Almeida's Work

SONIA TOURÓN ESTÉVEZ*
& MARÍA COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES**

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Calle Maestranza, 2 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: stouron@uvigo.es

**Espanha, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVIGO); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura.Calle Maestranza, 2 36002 Pontevedra. España. Escola Superior Artística do Porto (ESAP); Departamento de Artes Visuais; Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Largo São Domingos 80, 4050-545 Porto, Portugal. E-mail: mabarreiro@uvigo.es

Resumen: Helena Almeida realizó un viaje transversal por diferentes disciplinas artísticas tanto tradicionales como actuales. Nos aproximaremos a su trabajo tomando el lenguaje performativo como eje principal, que servirá para señalar paralelismos con propuestas de otros artistas internacionales, incidiendo en su manera de relacionarse con el espacio de representación, desde la conformación de su cuerpo como una mancha pictórica hasta su materialización en masa escultórica, utilizando estrategias performativas para conseguirlo.
Palabras clave: cuerpo / performance / intermedia / proceso.

Abstract: *Helena Almeida made a transversal trip through different traditional and contemporary artistic disciplines. We will approach to her work taking the performative language as the main axis. This will help us to find parallels with proposals from other international artists. We will stress on her way of relating to the space of representation, from the conformation of her body as a pictorial stain to hers materialization in sculptural mass. And we will use performative strategies to achieve it.*
Keywords: *body / performance / intermedia / process.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Helena Almeida (Lisboa 1934-2018) es una de las artistas más reconocidas del arte portugués actual. Caracterizada por una manera única y personal de trabajar desde la fotografía, durante más de cuarenta años su proyecto artístico realizó un viaje transversal por disciplinas artísticas tradicionales como la escultura, la pintura, la fotografía o la arquitectura. Pero también lo hizo, de una manera más velada e íntima, por otras más innovadoras y actuales como la performance o el vídeo. A pesar de ello, Almeida no quiso relacionar su trabajo con esta disciplina de una manera directa, aunque compartiera con ella el interés por el cuerpo y por el proceso.

Proveniente de la pintura, la intención de Helena Almeida fue siempre la de buscar un lenguaje propio a partir de la percepción de que la pintura que desarrollaba hasta ese momento no podía alcanzar el grado de expansión de la representación que ella deseaba. Así, su cuerpo se vuelve mediador de acciones que tienen como objetivo apoderarse del espacio que ocupa y en volverse vehículo de reflexión.

El objetivo de esta comunicación es ahondar en su trabajo desde una perspectiva singular, tomando el lenguaje performativo como eje principal. Este nuevo punto de vista servirá para analizar los paralelismos con diferentes propuestas de otros artistas internacionales, incidiendo en su manera de relacionarse con el cuerpo y con la acción. Así estas estrategias comunes servirán como contexto para analizar desde una nueva perspectiva sus piezas. Entenderemos cómo, en sus piezas, Helena Almeida conforma su cuerpo protagonista como una mancha pictórica hasta su materialización en masa escultórica, utilizando estrategias performativas para conseguirlo.

1. De la mancha a la masa: Encuentros performativos en la obra de Helena Almeida

La obra más reconocible de Helena Almeida es aquella en la que la artista interviene en diferentes tiempos sobre la superficie fotográfica, Almeida realiza otras obras en las que su cuerpo, a veces inerte y otras en plena acción, se convierte en medio de expresión performativo que tiende hacia lo pictórico y lo escultórico. Su cuerpo se erige en objeto principal del soporte fotográfico o videográfico utilizado, que lucha por olvidar su corporalidad humana y se transforma en una mancha negra, de expresión convulsa y dramática dentro de un espacio que la acoge y la maneja.

En todos sus trabajos nos encontramos con una consciencia palpable de su necesidad de desplazarse de una disciplina a otra; un deseo permanente de

atravesar los distintos lenguajes artísticos y poseerlos desde su propio lenguaje intermedia. La *performance*, la danza, el vídeo, la fotografía, la arquitectura, la instalación, entre otros, serán medios abordados por la autora y modificados desde una tensión dramática que es única y personal. Isabel Carlos sostiene que la obra de Almeida trata de:

> *Trabajar todas las virtualidades del universo plástico, de experimentarlas más allá de su propia negación, revirtiéndolas en un abanico de usos post-adorniana. En definitiva, a un eventual límite absoluto de la "pintura" como género (la monocromía, por ejemplo), a un eventual límite absoluto del "dibujo" como género (la línea y sólo la línea), a un eventual límite absoluto del "cuerpo" en tanto que medio (la performance), al límite de la fotografía como registro de una ausencia (la presencia de su cuerpo)* (CARLOS, 2008:18).

En sus piezas transita de la pintura a la escultura utilizando su cuerpo como vehículo, como herramienta activa que se vuelve pintura, con manchas que se extienden por el espacio, sin forma humana, donde su cuerpo se convierte en apéndice que la agarra a la figuración en medio de manchas negras que la abstraen en ese espacio blanco. La falta de detalle y el grano en las fotografías ayudan crear esta sensación pictórica.

El paso crucial para hacer público su propósito de acabar con la pintura fue a finales de la década de los sesenta, cuando crea una serie de fotografías en las que la artista se enfunda en un lienzo modificado a modo de vestido, se convierte en obra y se pasea con este atuendo. Esta acción podremos verla ese mismo año, en 1975, en la artista francesa Louise Bourgeois, que se pasea en 1975 con la pieza *Avenza* (1968-69) consistente en una escultura que podía ponerse como una vestimenta. Peggy Phelan nos detalla cómo era dicho traje: "Compuesto de látex, el traje cubría la mayor parte de su cuerpo, y era, a un tiempo, camuflaje y aguda parodia de los pechos como representación de la mujer" (PHELAN, 2008:232). Si comparamos las dos imágenes, vemos a Bourgeois mirando al exterior de la imagen, a la calle, de manera desafiante, mientras que Almeida nos mira a nosotros, a su espectador que está dentro de su jardín, en su universo familiar.

El registro de las acciones mediante dibujos, fotografías o vídeos le permite a Almeida abocetar buscando la postura idónea que remarque la fuerza expresiva de la futura pieza. La fotografía final supone la concreción de una idea muy trabajada en los dibujos, que funcionan como ensayos que buscan la máxima expresividad con los mínimos elementos. En otras ocasiones la artista recurre al formato videográfico para realizar ese mismo proceder. En esta ocasión, el visionado de una composición determinada en movimiento facilita a Almeida

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

la oportunidad de encontrar el *still* exacto que condensa toda la expresividad que busca y poder trasladarlo a la toma fotográfica posterior. Esta capacidad es única en el vídeo y supera al dibujo en lo que se refiere a la diversificación de las variables, ayudando a la autora en su camino de encontrar la mayor intensidad en cada proyecto.

Almeida consideró las grabaciones en vídeo como mero registro previo a la obra, a excepción de alguna ocasión puntual dónde encuentra la necesidad conceptual de otorgar a estos registros la condición de obra final acabada. A lo largo de casi trece minutos, en *A experiencia do lugar* (2004), podemos ver a Almeida recorriendo de rodillas el espacio de su taller, realizando un camino circular. Su actitud recuerda, en un primer momento, un estado de penitencia y de introspección vivencial. Isabel Carlos nos detalla:

> *El sonido de las rodilla en contacto con el suelo del taller, el atravesarlo –de la sala a la pared del fondo– en un recorrido simultáneamente obsesivo y liberador, transforman este vídeo en una performance privada en que se ofrece la otra vertiente del trabajo cotidiano de la artista en su estudio, el de la relación entre cuerpo, espacio y objetos* (CARLOS, 2008:24).

Durante la acción, manipula una serie de objetos que le han seguido a lo largo de su carrera: un taburete, una lámpara, etc. Esta pieza muestra paralelismos con la vídeoperformance de Bruce Nauman, titulada *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68). En ella, el artista recluido en su estudio camina exageradamente en el contorno de una forma geométrica dibujada en el suelo, midiendo su próximo paso y siendo consciente del que acaba de dar. Al igual que Almeida, Nauman prepara el escenario en su estudio, ella un espacio limpio y él en un cuadrado hecho con cinta adhesiva; y ambos realizan una serie de ejercicios metódicos y repetitivos, como si de una coreografía se tratara. La relación de ambos con la danza experimental es notoria, siendo el de Nauman un ejercicio contextualizado en la época del nacimiento de nuevas corrientes de danza alternativa en Estados Unidos.

Manteniendo esta mirada coreografiada, las piezas de Almeida muestran nexos con la danza que se hacen visibles si las comparamos con alguna obra del coreógrafo francés Xavier Le Roy. Su obra *Self-Unfinished* (1998) muestra su visión inusual de los cuerpos dentro de la danza. Su modo de entender los movimientos corporales ha hecho que se aproxime a planteamientos escultóricos y que cree nuevos caminos para la danza contemporánea. Desplazándose boca abajo, el bailarín se convierte en una serie de aberraciones morfológicas que representan imágenes de un ente que se reconfigura a un ritmo inquietante e

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

inhumano. La obra supone una exploración del movimiento a través de la metamorfosis hacia diversas posibilidades. Similar en este desafío corporal, fotografías de Almeida como *Eu estou aquí nº 4* (2005) Almeida aparece cubierta con un vestido negro se convierte en un bloque compacto donde el peso se apodera de toda la imagen. La sensación matérica de bulto redondo es acentuado por su vestimenta austera, por la ocultación de su rostro y por la postura inerte y recogida.

En las piezas realizadas a partir de los años noventa, como *A Onda* (1997) o *Rodapé* (1999), su cuerpo se convierte en un bloque escultórico que dialoga con la arquitectura que lo acoge, introduciendo algunos elementos que antes se situaban fuera del encuadre. Esta inclusión ha sido un proceso paulatino en el que, desde la mancha más pictórica, ha pasado a la introducción de elementos volumétricos como palos, pelotas, cajas..., que han hecho que lo fotografiado fuese abarcando la tridimensionalidad del espacio. El taller se convierte en arquitectura corpórea que acoge a la artista y crea un cuerpo nuevo. Una simbiosis exacta, como el hueco hecho objeto de Bruce Nauman en su pieza *Mold of the space under my chair* (1966-68) o la obra *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-inch Intervals* (1966) que dejaban constancia de su materialidad inmaterial. Conformándose un espacio paradójico; y además, sugerente, que explica la presión del objeto que lo envuelve, éste es, su cuerpo.

En un proceso de conversión corporal dentro de la obra, Almeida llega a habitar el espacio de su estudio con la rotundidad de una escultura y utilizando una estrategia casi coreográfica. Se convierte en pura masa que inunda el espacio y lo hace suyo. *Dentro de mí* es el título de un conjunto de series realizadas en torno a la década de los noventa. En ellas trata su realidad física ante el espacio que la rodea. Su cuerpo vestido de negro se nos presenta casi inerte y vacío de su interior, pero que llena el lugar donde se sitúa. Cada pieza de estos años es una visión escultórica de la fotografía en la medida en que nos presenta un objeto tridimensional que permanece inerte mientras el espacio circundante la contiene. Ese espacio ahora arquitectónico es, según Delfín Sardo, el molde de un volumen, de su cuerpo, que se hace real gracias a ese contexto, que lo materializa y lo ubica en un contexto en el mundo (SARGO, 2004:29).

Almeida se convierte en figura inmóvil que es consciente de todo lo que la rodea. Estrategia similar a la del artista Bruce Nauman que en piezas como *Failing to Levitate in the Studio* (1966) aparece tumbado sobre unas sillas y se empeña en elevarse una y otra vez, consiguiendo solo caer y negándose a aceptar su incapacidad. Esta misma sensación la revive Almeida en su obra *Voar* (2001) siendo realizadas, ambas, en el espacio cotidiano de sus talleres. A lo largo de una secuencia de cuatro imágenes, la vemos encaramada a una silla, simulando

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

un intento de alzar el vuelo, aún sabiendo que su destino es el suelo. El desenlace de la acción se precipita, de forma irónica a la par que lúdica, con la artista por los suelos. Esta obra es una apuesta arriesgada de relación entre su cuerpo y el espacio que lo acoge; utilizan la aceptación de la contradicción y la exploración como forma de creación. Plantean abiertamente la posibilidad de realizar acciones en las que el proceso es desconocido e imprevisible y donde se muestra la vulnerabilidad de sus cuerpos que están dispuestos al fracaso. En estas piezas la gravedad en el cuerpo se convierte en protagonista. El peso, elemento característico de la escultura, marcará el destino de la acción, su fracaso.

La experiencia artística la puede vivir el propio autor, haciendo que el espectador empatice con él o siendo el propio autor quien despliegue un mecanismo determinado para que sea éste último el protagonista. Esto sucede cuando comparamos algunos trabajos de Almeida como *Dentro de min* (1998) con las *Esculturas de un minuto*, realizadas desde la década de los ochenta hasta la actualidad, por el austríaco Erwin Wurm. En ambas podemos observar a un personaje en un espacio neutro y realizando una determinada acción con un objeto. Almeida ha llegado a este punto recorriendo un largo camino desde la pintura, sintiendo una necesidad vital de incluirse en la propia obra. Wurm nos plantea un escenario diferente: él sólo mantiene en su cabeza la acción a desarrollar. Es el espectador, acompañado de las instrucciones del artista y un objeto determinado, quien provoca la formalización de la obra. En la propuesta de Wurm la pieza se completa en el momento que el espectador decide ejecutarla, mientras que en la de Almeida, es ella misma quien materializa su obra. Del gesto ha pasado a la contención y la fotografía le ha ayudado a mantener esta nueva intensidad. "Vivimos casi siempre fuera de nosotros, pero gracias al plano se consigue desdoblar, a través de un enfoque, lo que la mayor parte de las veces se desvanece en el transcurso"(OLIVEIRA, 2008:235). La fotografía permite mantener ese instante en ambas, que puede ser eterno o hecho para durar un sólo minuto.

Conclusión

Almeida ha sabido aunar, desde la fotografía, el lenguaje pictórico y el escultórico para generar una propuesta sólida basada en una búsqueda constante de los límites de cada disciplina. Ha manejado también diferentes fórmulas pertenecientes a otros lenguajes paralelos como la danza y la *performance*, para articular un discurso propio, particular y original, desde la periferia artística europea pero demostrando su gran conocimiento e interés por el arte que se desarrollaba en un contexto internacional.

Su investigación en cuanto a la inclusión del cuerpo como elemento central

en la obra y cómo éste dialoga con el espacio circundante a través de la acción, supone una apuesta única y personal que convive con otros proyectos que parten desde dentro del arte de acción y demuestra su idoneidad para situarla el la historia del arte de acción.

Los códigos performativos que comparte con otros artistas internacionales que son referentes en el arte de acción demuestran que su obra se iguala en inquietudes y conceptualizaciones a las de otros artistas coetáneos provenientes de centros artísticos como el norte de Europa o Estados Unidos.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

Carlos, Isabel (2008) "Emociones en estado fotográfico", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir. Madrid:* Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):11-27.

Carlos, Isabel (2008) "Emociones en estado fotográfico", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir. Madrid:* Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):11-27.

Phelan, Peggy (2008) "Helena Almeida: nuestro interior", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir. Madrid:* Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):224-233. Texto original en: Phelan, Peggy (2005) "Helena Almeida: nosso interior", en catálogo: Phelan, Peggy & Carlos, Isabel (2005) *Intus. Helena Almeida* Barcelos: Civilização Editora. 972-26-22951-97-8. Vol 1 (1).

Rosa Oliveira, Emidio (2008) "Las envolturas y los límites móviles del cuerpo", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir. Madrid:* Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8: 234-241. Texto original en: Rosa Oliveira, Emidio (1998) "Envoltórios e limites do corpo em movimiento." Revista: *Colóquio Arte*, nº 76. Lisboa: Fundação Calauste Gulbenkian.

Sardo, Delfim (2004) "Pes no chão, cabeça no céu", en catálogo: *Helena Almeida. Pes no chão, cabeça no céu*. Lisboa: Fundación Centro Cultural de Belem. ISBN: 972-90-71659-97-8. Vol 1(1): 20-37.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A impregnação da superfície: as imagens de Sani Guerra

The impregnation of the surface: the images of Sani Guerra

TATIANA DA COSTA MARTINS*

Artigo completo submetido a 05 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro 2020

*Brasil, museografia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ). Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, CEP 21941-901, Brasil. E-mail: tatianacm@oi.com.br

Resumo: O artigo circunscreve a experiência e trajetória da artista fluminense Sani Guerra. Somos orientados a pensar quais os pontos de contato entre a produção artística contemporânea e atuante e a compreensão histórica a partir da artista e sua década de prática e participação na dimensão pública do sistema artístico.

Palavras chave: arte brasileira / contemporâneo / Sani Guerra.

Abstract: *The article circumscribes the experience and trajectory of the Fluminense artist Sani Guerra. It guides us to think about the points of contact between active artistic production and historical understanding from the artist and her decade of practice and participation in the public dimension of the artistic system.*

Keywords: *Brazilian art / contemporary / Sani Guerra.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

> *(...) deslocar o centro de gravidade estimulando novos meios de abordagem; aliviar o aspecto formal conscientemente sobrecarregado, enfatizando o conteúdo. Uma tal comparação é o tipo de coisa que me interessaria, e que iria me aproximar de um questionamento conceitual e verbal* (KLEE, 2001:51)

Sani Guerra, artista fluminense de Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro, combina diversos meios artísticos: desenho, escultura, instalação e pintura. Podemos dizer, sem reservas, que sua inserção no sistema de arte contemporânea brasileira remonta ao ano de 2008, com participação no Primeiro Salão de Artes Plásticas de Petrópolis, Centro de Cultura Raul de Leoni, Petrópolis, RJ, em seguida, 2009, recebe o Prêmio Interações Estéticas/Funarte Projeto Construção. A institucionalização da arte, através de incentivos a visualidade da produção artística fora dos eixos centrais de recepção e divulgação, confere a Sani Guerra seu espaço no circuito brasileiro de arte contemporânea.

De sua prática podemos dizer, inicialmente, que a superfície dos objetos e dos elementos de arquitetura era provocada a partir de moldes que se alinham ao escultórico. O aspecto fragmentário da proposta resistia também na ambiência da imagem combinando memórias latentes da historicidade da arte, a saber, fustes, pedetais, faces esculpidas, etc. Por outro lado, a pesquisa da artista inclinava-se para registros pictóricos, sutis e potentes, da impermanência da imagem. Sem oferecer resistência ao corpo de artista, Guerra se move no fluxo dos acontecimentos e da vida e, assim, após uma década de significativa pesquisa e experimentação, cabe-nos compreender a poética da artista a partir da inteligibilidade da História da Arte.

O artigo indica e instiga a refletir sobre a inserção da artista no regime de visualidade contemporâneo considerando duas vertentes da sua produção: moldes/escultura e pintura. E, deste ponto, propomos acionar outra chave de leitura perspectivada da historia e teoria da arte já que dificilmente a produção dos artistas contemporâneos, como Sani Guerra, se revela a partir dos limites rígidos de um meio de arte. Sem insistir em processo único, a artista transmuta postulados da especificidade dos objetos de arte. Assim, obedecendo a esta premissa, as imagens que a artista cria transitam levemente entre os meios das artes visuais.

1. O caminho construtivista no Brasil — do vórtice da narrativa aos espaços atomizados de exposição

Considera-se, até certo ponto consensual, o desdobramento da narrativa da história da arte brasileira do ponto literal e metafórico – linha de moebius

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

contida na escultura de Max Bill Unidade Tripartida e premiada na I Bienal de São Paulo de 1951. Ronaldo Brito considera a torção da História da Arte a partir dos tópicos a seguir:

> *confronto com a noção modernista assimilada; linguagens que só se definem no choque com o circuito; desaparecimento da nitidez genealógica da História da Arte; amontoado de teorias coexistindo em tensão; hegemonia americana e não européia; raciocínio político com modalidade de trabalho crítico; raciocínio analítico para uma intervenção eficiente na materialidade da arte; arte como uma empresa do sistema.* (BRITO, 1980: 6)

Em breve exposição, situamos o sentido construtivista como vetor determinante de certa lógica narrativa que postula assimilar, a sua maneira, a inteligibilidade universal e sua desviante experimentação. No Brasil, alinham-se premissas construtivistas aos marcadores concreto e neoconcreto e aos marcadores moderno e contemporâneo, concentrando especialmente nesse dispositivo o constructo de recente historicidade da arte, brasileira e contemporânea. Da perspectiva teórica e historiográfica, passamos a instigar a pregnação da lógica da linguagem consolidada a partir das experiências construtivas também da virada neoconreta no circuito braileiro de arte.

De modo seguro, perguntamos pela sistemática oriunda da formulação desse objeto/prática? Dos eventos representativos como exposições e bienais como modelo de produção de arte, atentamos para certos regimentos necessários para incentivo e difusão das práticas artísticas de menor visibilidade e menor em escala. Os editais de fomento e premiações institucionais, cujos sistemas de organização e parâmetros podem ser excludentes, devem ser problematizados e ao mesmo tempo assimilados como lugar estabelecido pelo sistema de Artes que lida sobretudo como modos de circulação da produção artística. Considerando esse aspecto, o sistema de Artes está coadunado a políticas públicas consolidadas na forma de projetos de incentivo.

A premiação em Interações Estéticas/Funarte Projeto Construção de 2009 insere a artista no circuito artístico, caracterizando a efetividade do Prêmio que autoriza regiões distantes do centro da cidade do Rio de Janeiro a disponibilizar espaços de cultura.

> *Sani Guerra iniciou o projeto Construção em 2008, moldando determinados pontos, em locais como o Parque Lage, o antigo Cassino da Urca, o MAM, no Rio, e Colégio Anchieta, um dos locais trabalhados em Nova Friburgo. A artista friburguense participou de exposições em Nova Friburgo, no Teatro Municipal de Nova Friburgo, do I Salão de Artes Plásticas de Petrópolis e no Centro de Cultura Raul de Leoni (também em Petrópolis), e no Clube Naval, no Rio.* (A VOZ DA SERRA, 2010: s/p)







Figura 1 · Projeto Construção, papel, cola, tinta acrílica, Clube Naval, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Fonte: Sani Guerra.

Figura 2 · Projeto Construção, papel, cola, tinta acrílica, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil, 2010. Fonte: O Globo. 25 jul. 2008, , Rio de Janeiro. Fonte: http://acervo.oglobo.com.br/noticias/projeto-construcao

Figura 3 · Projeto Construção, papel, cola, tinta acrílica, Clube Naval, Praça Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Fonte: A Voz da Serra. 19 de fev. 2010, Nova Friburgo, Rio de Janeiro. http://acervo.avozdaserra.com.br/noticias/projeto-construcao-artista-plastica-reproduzira-parte-do-predio-da-antiga-camara-municipal-e-vai-expor-em-plena-praca-getulio-vargas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Sua proposição, em acordo com os critérios do concurso, reposicionava marcadores da História da Arte ao evidenciar a superfície de elementos ou fragmentos devolvendo certa leitura das práticas e experiência com espacialidades de outras épocas.

Do projeto Construção, há de se destacar o momento do encontro da artista com a arquitetura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, significativo emblema moderno - alinhada ao Projeto Construtivo Brasileiro nosso marcador histórico - que traduz o específico ponto de articulação entre a linguagem da arte postulada como geometria universal e, no caso brasileiro, sensível também. A aventura da artista para conquistar o espaço do Museu envolveu contato com o diretor à época, o crítico Reinaldo Roels, e a pronta aceitação da proposta, acrescentando aí seu ingresso definitivo na dimensão pública das Artes. De acordo com o jornalista André Miranda:

> *A artista plástica [...] está trabalhando no Projeto Construção. Nele, Sani literalmente emoldura parte da arquitetura de centros culturais para, depois, transformar o material em peças que remontam ao local de onde as molduras saíram.* (OGLOBO, 2008, s/p).

A fragilidade e potência da produção escultórica de Sani Guerra permite delicada conversa com a arquitetura, como por exemplo, a série Construção que envolveu partes de colunas e de esculturas de locais públicos e que depois foi exposta como objeto em "Superfícies" do Sesc de Nova Friburgo, em 2010.

Na escultura, a artista pratica a moldegem porque assim a estruturada e vigorosa arquitetura vira superfície e comporta-se como fragmento. Suas esculturas são provisórias e decididas a partir de elementos da arquitetura ou de algum repertório da cidade, ação que compete à imersão da artista. As peças remetem o espectador ao fazer arcaico e tradicional da escultura e ao mesmo tempo lançam-no para a visualidade entrecortada e veloz da nossa época. Por serem frágeis, as esculturas – que em geral são garantia de permanência - não são capazes de se fixar e atuam no registro do efêmero. São resquíscios da nossa historicidade em Arte que presentifica a reversibilidade construtivista em vários modos e a partir das tensões.

2. As superfíceis: da arquitetura para a tela

A imersão na superfície do objeto tela decorre de episódio extremo no município de Nova Friburgo e adjacências. Em 2011, um trágico fenômeno geológico redefine a paisagem da região serrana do Estado do Rio de Janeiro e com ele a vida da artista.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · Superfícies, instalação, papel, cola, tinta acrílica, Clube Naval, SESC Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 2010. Fonte: Sani Guerra

Figura 5 · Sani Guerra. *Floresta*, 2013, oleo sobre tela, 175x135cm cm. Fonte: Sani Guerra

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A partir da análise de xxxx de três telas, percebemos certo indício do modo como o revolver da terra afeta profundamente o sentido e recepção das superfícies. No trecho a seguir:

> *Em Floresta, a artista põe em circulação efigies das quais inferimos autorretratos. Em jogo, também colocam-se indícios de uma quase mitologia: a figura que ocupa verticalmente quase o quadro todo está sobre um globo, o pedestal e a talvez sobre uma serpente. Elementos não totalmente estranhos ao nosso imaginário primeiro e lendário. As imagens pintadas são tremeluzentes e se destacam do preenchimento de superfície bem luxuriante: folhagem rica e voluptuosa. Nas telas, residem situações remissivas que indicam tempos passados. São imagens que fazem despontar o que em nós é apenas rastro. Através delas, situamos nossas ausências.*(devolver para o autor)

E ainda:

Família e Os Irmãos: nele, fica a impressão do instantâneo fotográfico com aquela luminosidade tributária à superexposição. Quando tratamos da instantaneidade é porque, em alguma medida, lidamos com situações. Só que, neste ambiente, a ações das figuras não são homólogas. A estranheza das cenas se revela por dissensos evocados por gestos não coincidentes, por visadas oblíquas, por ângulos improváveis e por exageradas estamparias. A padronização das superfícies dessas duas telas se rebela à conformação: são pequenos detalhes, breves rastros.(devolver para o autor)

De modo mais amplo, observamos que suas pinturas são realizadas com a sofisticada técnica a óleo - que exalta a qualidade do desenho – deixando-se expressarem por uma vivaz e exuberante combinação de cores. A temática da produção pictórica da artista provoca no espectador certo atrito na relação espácio-temporal porque as figuras – bem estruturadas do ponto de vista do desenho – não são organizadas seguindo o princípio do cubo, assemelhando-se ao processo escultórico dos moldes. Uma imaginária exuberante apresentada por fragmentos de cenas, de situações. A organização das figuras é estritamente visual e mnemônica, nesse caso, não se realiza pela forma. A artista empresta ao espectador seu universo particular, suas visadas ocasionais, o tempo passado, a alegoria...

A tela Outono compreende vários processos poéticos de Sani Guerra. A artista experimenta reunir pesquisas de sua trajetória. Identificamos aspectos da série de pinturas "Florestas" na qual o espaço é construído através da disputa entre a estrutura quadrangular do quadro e o trabalho de superfície; encontra-se ainda a pesquisa do "Projeto Construções" que destacava o espaço arquitetônico a partir de moldes precários que acentuavam os planos construtivos, isto é, outra abordagem da relação espaço e superfície. Na tela Outono, percebemos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 6 · Sani Guerra. *Familia*, 2013, oleo sobre tela, 100x150cm. Fonte: Sani Guerra
Figura 7 · Sani Guerra. *Os irmãos*, 2013, oleo sobre tela, 100x100cm. Fonte: Sani Guerra
Figura 8 · *Outono*, óleo sobre tela, 180x150cm, Nova Friburgo, Brasil, 2016. Fonte: Sani Guerra

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

o entendimento do espaço plano do suporte conquistado pela prática da artista. Sani Guerra combina rigor espacial com pura aparência da imagem, resultando em estranha mistura. O trabalho com ortogonais – realizado nas colunas composta por milimétricos azulejos recobrindo as árvores desfolhadas - surpreende pelo arranjo assimétrico em superfície com a regularidade da forma-tela. Algumas referências imagéticas dão o tom fantasmático ao quadro indicando problemático tema. Anjos e animal não convivem usualmente no mesmo ambiente.

Fragmentária e permanente, a produção de Sani Guerra ajusta a visualidade elaborada da pintura à impermanente e arejada escultura.

Cabe também compreender a trajetória da artista pela sua consubistanciação na História da Arte que lhe confere – incluindo o *detour* na vida da artista – recursos para constiuir sua poética.

Referências

A Voz da Serra, Projeto Construção: artista plástica reproduzirá parte do prédio da antiga Câmara Municipal e vai expor em plena Praça Getúlio Vargas, 19 de fev. 2010, Nova Friburgo, Rio de Janeiro. [Consult. 2019-12-27] Disponível em URL: http://acervo.avozdaserra.com.br/noticias/projeto-construcao-artista-plastica-reproduzira-parte-do-predio-da-antiga-camara-municipal-e-vai-expor-em-plena-praca-getulio-vargas

Brito, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)* In: Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1,Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

KLEE, Paul. *Sobre a modernidade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Miranda, André. Oglobo, Molduras de instalações culturais se tornam arte: Sani Guerra cria objetos a partir da arquitetura dos prédios. 25 de jul. 2008, Rio de Janeiro. [Consult. 2020-01-03] Disponível em URL: http://acervo.oglobo.com.br/noticias/projeto-construcao

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

María Roldán: luz, forma e atuação numa escolha de material

María Roldán: light, shape and performance in a material choice

TERESA ALMEIDA*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. E-mail: talmeida@fba.up.pt

Resumo: Este artigo visa apresentar a artista Colombiana, María Roldán, e o seu percurso artístico com obras compreendidas entre o período de 2013-2018, onde o vidro existe em muitas delas como um elemento integrante e em outras como constituinte principal. Luz e forma são utilizadas na manipulação do olhar do espetador. Os seus trabalhos possuem um simbolismo forte.

Palavras chave: vidro / forma.

Abstract: *This article aims to present the Colombian artist, María Roldán, and her artistic career with works comprised between the period 2013-2018, where glass exists in many of them as an integral element and in others as the main constituent. Light and form are used in the spectator's gaze manipulation. Her works have a strong symbolism.*

Keywords: *glass / shape.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

A artista Colombiana María Roldán nasceu em Bogotá em 1987 e vem desenvolvendo um trabalho artístico onde integra o vidro como expressão artística. Professora na Universidad El Bosque da Faculdad de Creación y Comunicacíon em Bogotá, expões regularmente desde 2011. No que refere a exposições coletivas, refere-se 2014 - '*Arte e Ciência no museu*', Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa; 2015- '*muro de la vergüenza*', artecámara na feria internacional de arte artbo, Bogotá e '*estudio con vistas*', open studio, Madrid; 2019 '*premio arte joven*', galería nueveochenta, colsanitas y embajada de España, Bogotá. Como individuais 2011, '*trampa de polvo*', galería D21, Santiago de Chile; 2017 '*ante-ojo*', espacio odeón, Bogotá; 2018 '*transparent borders*', HAWK, hildesheim, Alemanha.

Concilia o seu trabalho de docente, onde leciona unidades curriculares da área da escultura com a sua formação artística. Possuidora de vários prémios e residências artísticas realiza em Portugal o Mestrado em Arte e Ciência do vidro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL) e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBA/UL), e aqui descobre o fascínio de trabalhar com o vidro. De volta à terra natal, continua a desenvolver trabalho artístico não descurando o vidro como elemento integrante das suas obras.

1. Um País a beira mar plantado

María veio para Portugal em 2013 e inscreve-se no Mestrado Arte e Ciência onde a maioria das aulas eram na altura lecionadas no Campus da Caparica no espaço confinado à Unidade de Investigação Vicarte, Vidro e Cerâmica para as Artes.

Dois dos primeiros trabalhos desenvolvidos enquanto estudante do Mestrado foram: *'Distorced'* e *'Frecuencia Etérea'*, ambos estiveram patentes na exposição individual de 2014 realizada na biblioteca da FCT/UNL. Esta exposição fazia parte do currículo do mestrado, onde os estudantes no primeiro ano apresentavam o(s) trabalho(s) desenvolvido(s) em curso.

'Distorced' (Figura 1) carateriza-se por um conjunto de peças de 30x16x6cm que nos rementem para óculos e lunetas, onde emprega o vidro soprado e a cerâmica cuja função não é ser um auxiliar de visão uma vez que os vidros colocados distorciam, desfocavam o olhar. María chega a deixar um vidro fosco e no caso da peça que possuía um elemento cerâmico, esta apenas tinha um pequeno orifício de milímetros de espessura no centro.

'Frecuencia Etérea' uma instalação suspensa de 600x300x150cm, caracteriza-se por várias peças de *slumping* onde a ideia de flexão do espaço-tempo é



Figura 1 · '*Distorced*', biblioteca da FCT/UNL, 2014. Fonte: artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

abordada. A técnica do *slumping* caracteriza-se por realizar moldes de gesso e sílica onde o vidro float (conhecido como vidro de janela) é moldado. A peça detinha um movimento espacial atribuído pelas formas que possuía, e a sua relação luminosidade/escuridade era enfatizada através das sombras projetadas na parede que para María faziam parte integrante da obra (Lam, 2016).

Em 2016 apresenta a dissertação intitulada *'translating the invisible language of light'* sob a orientação do professor catedrático Fernando Pina. Aqui, María direcionou a sua investigação para explorar a relação científica da natureza da luz através da utilização e criação de objetos em vidro. A artista refere que o seu trabalho funciona como um microscópio para examinar e considerar as probabilidades quânticas relativas ao comportamento do que ela considera como "bactérias leves". Procurou dimensionar as suas principais propriedades para em seguida formular uma compreensão do mundo invisível que se encontra em seu redor (Lam, 2016). Na exposição realizada em 2016 no Espaço Santa Catarina, Palácio Cabral, Lisboa intitulada 'Evidência intangível de uma ação recíproca', expõe um conjunto de obras, '*Seven*', '*Gravity Mirror*', '*Invisible Spectrum*',' *Void*'.

O período em Portugal de três anos permite um aprofundamento no manuseamento do vidro, onde o seu desígnio traspassa a técnica e foca a conceptualidade e materialidade.

2. Obras e influências

Das muitas obras da artista optou-se por enfatizar as seguintes: '*Desequilibrio y Movilidad*' (2013), '*Desfocado*' (2015), *'O muro de la vergueza'* (2015), '*Resistencia Flotante' (2018)*.

'*Desfocado*' (Figura 2), caracteriza-se por uma instalação de 5 elementos moveis apresentada no jardim botânico de Lisboa, onde cada peça possui 89x80x166cm e engloba vários materiais como aço, espelho e o vidro nas mais variadas técnicas: soprado, fundido e ainda em *pâte-de-verre*. De facto, os cientistas referem o vidro como o material que se cateteriza pelo 4 estado da matéria, uma vez que é amorfo e possuiu uma caraterística sólida e líquida (Cummings, 1997), o que permite que este seja manuseado de inúmeras maneiras.

Em '*Desfocado*', María procura abordar o modo como a cegueira é encarada. Segundo a artista, esta não é um defeito ou uma doença, e devemos analisá-la como uma alternativa de perceção (Roldán, 2015). Composta por 5 elementos, cada um constituiu uma referência em si. Ainda que se pense que o vidro é um material transparente, este pode adquirir a forma de translucides e opacidade, e foi o que aconteceu nesta obra. Pretendia-se circundar o olhar do espectador

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 2 · '*Desfocado*', jardim Botânico de Lisboa, 2015. Fonte: artista
Figura 3 · '*Desfocado*', pormenor, 2015. Fonte: artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

criando umas lentes de dimensões fora do usual, onde o seu funcionamento diferisse também do fim para o qual as lentes são produzidas, pretendendo assim, com este efeito, criar uma inter-relação entre todos os sentidos. As lentes mais não são do que um vidro curvo, cuja finalidade é auxiliar a visão de quem as utiliza, no entanto, '*Desfocado*' visa criar um momento de reflexão onde o espetador está a visualizar algo que não consegue na realidade ver (Figura 3). Herbert Read referiu que a obra de arte é perpetuamente uma surpresa, opera o seu efeito sem que o espetador se tenha conscientemente apercebido da sua presença (Read, 1968).

Parte desta obra esteve patente na exposição '*Laboratoire Expérimental*' no Museu de História Natural e da Ciência em 2016, juntamente com a artista Annabelle Moreau. Na instalação do átrio do museu intitulada 'Reflexão Reversível', ambas as artistas trabalharam com o conceito de lentes, que segundo Fernando Baptista Pereira:

> *Invertem o papel da lente, tornando-a, nas suas manipuladas transparências, factor de desfocagem e de deformação, com o objetivo de fazer emergir outras imagens, laboriosamente desconstruídas e inesperadas, de um mundo em permanente metamorfose* (Pereira, 2016:22).

Em 2015, María desenvolveu em Bogotá uma obra de grandes dimensões 210x 360x 5 cm, o *muro de la vergueza* (Figura 4). Aqui vários materiais são utilizados, uma malha metálica, vidro reciclado, vidro borosilicato soprado e pedras do rio. Uma parede divide um lugar, impede uma passagem. María utilizou pedras que recolheu no rio e, no aglomerado que constituiu a parede, ela introduziu um elemento transparente – uma pedra de vidro. Ao inserir estes elementos, ela pretende criar uma dupla sensação na visualização da obra. Por serem de vidro e transparentes, surge um "falso vazio" (Roldán, 2015) (Figura 5), na medida em que, ao observador parece nada existir nesse espaço. Pela transparência, ela pretende ver para além de... conseguimos visualizar o interior da obra, ainda que em pequenas partes. A pedra do rio tem um carater simbólico com o vidro, uma vez que este possuiu areia na sua composição, e as pedras com a erosão e o passar do tempo, transformam-se em areia.

A simbologia do muro pode ser entendida como uma sensação de falsa proteção, como os muros edificados à volta de um edifício, ou a muralha mandada contruir por Adriano. No entanto o muro é uma barreira que impede uma passagem....

María volta a esta temática do muro quando realiza uma residência artística na Alemanha em 2018, intitulada *transparente bordens*. Num país onde um muro dividiu uma nação por muitas décadas, um muro que "apartou famílias,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 4 · *Muro de la vergueza*, Bogotá 2015. Fonte: artista
Figura 5 · *Muro de la vergueza* (detalhe), Bogotá 2015. Fonte: artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

estilhaçou vidas, des- truiu trajectórias pessoais, penetrou nos pormenores mais ínfimos do quotidiano de gerações inteiras" (Araújo, 2008:161). Os trabalhos realizados por esta artista caraterizam-se por um conjunto de fractais (Madero, 2019), objetos cujas partes possuem a mesma estrutura que o todo, o seu trabalho funciona como um conjunto de elementos agregados entre si, resultando da sua união a obra final.

Muitos são os artistas onde a temática do muro esta representada, O artista Chinês Shan Shan Sheng, que vive nos EUA, realiza em 2009 uma instalação de vidro soprado incolor que se carateriza por 228 tijolos de vidro com 2200x 200x80cm, intitulada *'Open Wall'*. Com inspiração na muralha da China, este artista realiza para a Glasstress, um evento dentro da programação da Bienal de Veneza esta magnifica obra. Glasstress tem por objetivo apresentar obras realizadas com vidro (quer na sua totalidade, quer em parcial), por artistas que usualmente não utilizam este material (Barovier, 2009), no entanto artistas cognominados de "glass artists" também são convidados a participar, como foi o caso de Shan Shan Sheng. A sua obra possui um colorido exuberante, mas em *'Open Wall'* reina a monocromia incolor. Kazushi Nakada, um artista japonês que vive na Finlândia, realizou o trabalho '*Wall X'* em 2005 com 2200x170x-170cm, constitui-se por ser uma peça de vidro soprado, onde através do jogo de espelhos cria uma ilusão de que a obra é infinita, recriando no real algo irreal, a que o artista refere como 'physically dangerous sensation'. Para Dan Klein o trabalho de Kazushi é sobre descobrir e tentar definir limites entre o real e o imaginado, sobre capturar a magia da luz em forma sólida, onde o importante é a experiência, e os resultados são apenas indicadores de princípios (Klein, 2006).

Para María, também a experiência é importante. Importa que o espetador observe a obra e visualize fragmentos da mesma. A visualização não fica completa e o observador não consegue deslumbrar o que se encontra totalmente no interior da obra e no espaço em que os objetos habitam. Esta sensação é já transmitida anteriormente na obra *desequilibrio y movilidad* de 2013 (Figura 6), uma instalação composta por 4 elementos onde a madeira, veludo e o vidro soprado são os materiais utilizados. Esta obra foi apresentada na exposição '*Nuevos Nombres'* no Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, onde participaram também os artistas: Ana Belén Cantoni, José Olano, Juliana Góngora, Margaret Mariño, Maria Clara Figueroa, Santiago Reyes e Verónica Lehner. Numa primeira estância esta obra pré intitulada de '*atajos para el ojo*', adquiriu em seguida o nome de '*desequilibrio y movilidad*'. O primeiro nome deve-se ao fato de María pretender criar um caminho para o espetador através dos vários materiais utilizados, desenhos e cortes. Esta obra possui diferentes níveis de

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · '*desequilibrio y movilidad*', Bogotá 2013. Fonte: artista
Figura 7 · '*muro celosía*', Bogotá 2013. Fonte: artista

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 8 · 'Resistencia flotante', Bogotá 2018. Fonte: artista

transparência. Cada uma das peças é cognominada de '*terciopelo celosía*', '*silla celosía*', '*muro celosía*' e '*cubo madera-celosía*'. María refere que esta obra é uma sequência de multiplicidade de olhares, intimidades e estados silenciosos, uma relação analógica entre as redes e o funcionamento dos olhos (Roldán, 2013). Em '*muro celosía*' (Figura 7) a obra possui pequenos orifícios onde são colocados cones de vidro que funcionam como um visor.

Em 2018, a artista realiza a obra '*resistencia flotante*' (Figura 8) na galeria Galería Instituto de Visión, Bogotá. Uma instalação com 330x360x30cm apresenta vidro borosilicato soprado envolto em tecido que se encontra suspensa no espaço da galeria. Num interlaçar de fios coloridos que agregam elementos transparentes, como que protegendo, sustentando para que não caiam no vazio, este trabalho transforma-se num muro suspenso. Volta a temática do muro que para María tem uma resistência flutuante, surge como uma extensão da ideia do que entendemos como 'muro', no entanto esta obra já não se encontra ancorada para a terra e abandona seu caráter estático (Roldán, 2018). As peças flutuem no espaço, parecendo moverem-se ao andar do espetador.

A obra *'The Veil'* de Lawrence Ko e Mark Enberg produzida para a exposição Betweenness em EUA, realizada na Bullseye Company apresenta também uma analogia a um muro suspenso, que para Ko funcionaria como uma 'cortina', um divisor simples, das condições ambientais e estados dos desejos humanos (Ko, 2003). Mas ao contrario do muro, uma cortina pode ser movida e transpassada com muita mais facilidade...

Considerações Finais

Este artigo visou apresentar a artista Colombiana, María Roldán, e o seu percurso artístico com obras compreendidas entre o período de 2013-2018, onde o vidro existe em muitas delas como um elemento integrante.

Para quem conhece a Maria pessoalmente, arrisco a apresentá-la como uma pessoa calma, mas com uma força interior enorme em realizar um excelente trabalho, comprometida com o rigor e qualidade. Para quem a vê pela primeira vez, poderá dizer que possui uma aparência frágil, mas mais não será uma analogia ao vidro, material que tanto gosta de trabalhar. Aparentemente frágil e quebradiço, mas perdurável no espaço e no tempo.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Araújo, António (2008) "Muro de Vergonha" *in relações internacionais*, Março 2008, (157-162)

Barovier, Rosa (2009) "Glass at the Venice Biennale 2009". *News Glass/Neus Glas*. Fall 3/09.K.O.P German Language Publications Inc:10-19

Cummings, Keith (1997) "Techniques of kiln- formed glass". Londres: A&C Black Publishers Limited. ISBN:0-8122-3402-2

Klein, Dan (2006) "Kazushi Nakada and the Shape of Light". *News Glass/Neus Glas*. Fall 3/06.K.O.P German Language Publications Inc:12-19

Ko, Lawrence (2003) "Glass Curtin". Turner, Wendy; Elliott, Kit (prod). *Betweenness. A collaboration between design and industry*. Bullseye Glass Co.: 42-45

Lam, Maria (2016) "Translating the invisible language of light". Mestrado em Arte e Ciência do Vidro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Madero, Maria Angélica (2019) "Bricks of text". *Transparent Borders*. University of Applied Science and Arts Hidldesheim/ Holzminden/Gottinger

Pereira, Fernando António Baptitsa (2016) "Lentes, Metamofoses e vestigios e, torno do laboratorio Experimental de María Roldán e Annabelle Moreau". Neves, José Manuel, Moreau, Annabelle, Roldán, María, (ed). *Laboratoire expérimentale*. Uzina Books. ISBN: 978-989-8456-90-8: 22-25.

Read, Herbert (1968) "O significado da arte". Editorial Ulisseia

Roldán, María (2015) "Muro de la verguenza" *Revista Matera - Especial Artecámara* 2015, *SSN: 2145-9746*: *104-107*

Roldán, María (2018) [consult. 26.12.19] disponível em http://www.mariaroldan.info/resistencia-flotante

Roldán, María (2015) [consult. 05.12.19] disponível em http://www.mariaroldan.info

Roldán, María (2013) [consult. 26.12.19] disponível em http://www.mariaroldan.info/atajos-para-el-ojo

Ativismo, transitoriedade e feminismo na obra de Karen Dolorez

Activism, transience and feminism in Karen Dolorez's work

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo submetido a 30 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica e professora.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal, e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: Este texto pretende estabelecer uma abordagem à obra da artista brasileira Karen Dolorez considerando o seu processo criativo enquanto forma de posicionamento social e ideológico. A utilização das técnicas têxteis como o crochet ou a imagética do corpo feminino assume um sentido político que coloca o seu trabalho no contexto de uma estética feminista, ampliada à escala do espaço urbano ou do espaço desterritorializado das redes sociais e plataformas digitais na internet.
Palavras chave: Feminismo / Artes Visuais / Street Art / Textile Art.

Abstract: *This text intends to establish an approach to Brazilian artist Karen Dolorez's work, considering her creative process as a form of social and ideological positioning. The use of textile techniques such as crochet or a female body imagery assumes a political meaning. Her work, placed in a feminist aesthetic context is expanded to the urban scale or deterritorialized space of digital networks and platforms on the Internet.*
Keywords: *Feminism / Visual Arts / Street Art / Textile Art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Karen Dolorez reside e trabalha em S. Paulo, Brasil. Designer de formação, desenvolve um percurso de intervenção artística que transpõe o espaço do atelier e conquista o espaço público. Embora recente, o seu percurso enquanto artista plástica conta com algumas exposições, realizadas sobretudo no Brasil e intervenções que do espaço urbano, transitam para o espaço ubíquo, globalizado, da internet, através das redes sociais, ampliando exponencialmente o conceito de espaço público e conhecendo outras vias de circulação/disseminação no contexto daquilo que Lev Manovich designa como "aesthetic society" (Manovich, 2017).

Utilizando a linguagem do têxtil como suporte multidimensional, a artista desenvolve processos de trabalho que assumem, simultaneamente, um resgate do fazer artesanal, um questionamento político e intervenção social. O Têxtil assume-se como plano plurissignificante que permite a apropriação de técnicas convencionais como o *crochet,* com vista ao desenvolvimento de um discurso estético-artístico, disseminado através de práticas como a *street art* ou a vídeo-performance. A artista desenvolve, assim, um conjunto de intervenções no em espaço urbano que integram um ativismo social e político mais amplo e que transpõe para o espaço público os debates acerca da condição e convenções sociais que pesam sobre a imagem da mulher.

Pretende-se com este texto desenvolver uma abordagem à obra de Karen Dolorez considerando alguns momentos e peças chave do seu percurso. Através do cruzamento entre o posicionamento crítico feminista (acerca de questões como a corporeidade, o espaço de atuação cívica) e a materialidade do fazer artístico (que envolve processos criativos, opções técnicas e estéticas, referências poéticas/visuais ou as ligações com o espaço e com o público) procurar-se-á estabelecer uma leitura que contribua para uma discussão mais ampla acerca do papel das artes visuais enquanto espaço crítico de se posicionar face às narrativas dominantes de poder que atravessam transversalmente a esfera individual e coletiva.

1. Estética, Politica e Resistência

A contemporaneidade veio abrir um espaço de reflexão, discussão e, sobretudo ação que encontrou na crítica feminista um interface privilegiado não só para abordar questões de género mas igualmente as diferenças culturais, geracionais, étnicas ou de classe. No domínio das artes visuais reclamou a presença das mulheres artistas enquanto sujeitos de uma narrativa histórica e subjetividade próprias que incorporam, ética, estética, politica e resistência. O confronto entre as narrativas autobiográficas e as narrativas de repressão ou a exposição

de processos culturais e sociais de opressão da sexualidade, do corpo, da originalidade, constituem-se alguns dos tópicos que definem poéticas e percursos artísticos tanto individuais como coletivos. Neste contexto, o corpo assume-se enquanto espaço intersubjetivo de inscrição de outras modalidades discursivas que exprimem a contestação de códigos culturais dominantes, relacionados com sexualidade, amor, beleza, mas também racismo, misoginia ou classe social. Em particular a emancipação e protagonismo do corpo nas suas diferentes dimensões (social, individual, identitária, ...) propõe um feixe de ligações entre estética, poder e sexualidade. Através das práticas artísticas são questionadas políticas sexuais (Rose, 1999), expondo por diversas vezes o papel desempenhado pela sexualidade enquanto motor de contestação social face à repressão, controle biopolítico, antifeminismo, patrocinadas por diferentes instâncias desde o estado, organizações religiosas até à esfera familiar (Jones, 2015).

A esta desconstrução de narrativas dominantes associa-se a mobilização de atividades e técnicas tradicionalmente associadas ao labor feminino como a costura, o bordado, o crochet, a tecelagem ou elementos de um quotidiano condenado à domesticidade e invisibilidade cívica e social que muitas vezes lhes estão associadas. Trata-se de estabelecer uma clara ligação entre a arte, experiência vivencial individual e social, como eixo central de práticas geradoras e/ou problematizadoras de subjetividades partilhadas e que segundo Roberta Stubs "reforçam o entendimento de que a arte pode ser tanto um espaço de tensionamento e resistência social e política, quanto um espaço de produção de um outro *ethos* com a vida" (Stubs, 2018).

A estética e a prática artística sustentam um posicionamento simultaneamente crítico e criativo que integra, deste modo, uma dimensão ética, capaz de forjar formas de resistência política, contestação cívica, mas também enunciar outros modos de encarar o corpos, desejos, sexualidade, género, identidades individuais e coletivas (Stubs, 2018).

O trânsito entre o espaço de produção (atelier) e os espaços de exposição/disseminação como a galeria, o espaço urbano e o espaço virtual contribui para ampliar as problemáticas evocadas no trabalho de Karen Dolorez a outras esferas de discussão e problematização para além dos convencionais circuitos de circulação artística. Na verdade, através da intervenção em espaço público, os artistas, os *writers*, contribuem para a construção de uma cultura visual urbana que estetiza de forma indelével a experiência do individuo no espaço da cidade e possibilita, simultaneamente, trazer para a esfera quotidiana, problemáticas sociais ou culturais que encontram no transeunte um interlocutor por excelência.

A intervenção em espaço público e a disseminação de imagens das obras

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

através de plataformas digitais na internet, permite igualmente repensar o papel do observador enquanto fruidor, capaz de contribuir ativamente para a construção de sentidos. Deste modo, a interação que cada peça estabelece, *in loco*, com o transeunte supõe desde logo uma dimensão performática que integra diferentes modalidades, designadamente i) a composição visual em si mesma e a relação com espaço urbano (incluindo questões de natureza técnica, formal, plástica, conceptual/discursiva e estética); ii) a apropriação que cada individuo realiza (através de meios de registo visual) e o iii) modo como a dissemina por exemplo através de redes sociais e plataformas digitais.

Esta dimensão performática integra, finalmente, um campo mais alargado que Ricardo Campos designa por "dramaturgias do quotidiano" (Campos, 2011:20), mediatizadas pelos dispositivos de registo e reprodução visual como câmaras fotográficas, *smartphones*, *webcams* e ampliadas pelas plataformas e redes digitais sociais como o Pinterest, Tumbrl, Youtube, Instagram, Facebook, whatsapp, entre outras.

2. "Isto não é artesanato"

"*Ceci n'est pas un artisanat*" surge como expressão associada à imagem de um cachimbo e integra uma composição de *street art* realizada na técnica do *crochet* (Figura 1). A advertência, apropriando uma obra de Magritte, confronta ironicamente o transeunte com uma visão dominante, dicotómica que se encontra na base da distinção entre "artes maiores" e "artes menores" associando as primeiras ao campo da arte erudita e as segundas ao artesanato. A peça estabelece um curto-circuito entre estes dois polos e remete para um conjunto de práticas artísticas contemporâneas que promovem o resgate de técnicas associadas ao artesanato e/ou ao trabalho feminino enquanto modelos de um posicionamento politico-criativo. A utilização do têxtil, designadamente o crochet, por parte da artista não se restringe, contudo à reclamação de um estatuto artístico para uma técnica comumente associada ao artesanato, à ocupação doméstica ou às artes decorativas. Na verdade, o uso do crochet assume um sentido mais amplo que permite abordar um conjunto de problemáticas associadas à condição feminina, expressado, segundo Dolorez, um diálogo entre a mulher artista na contemporaneidade com a mulher enquanto sujeito histórico. Neste sentido destacam-se obras como *Mil Lábios* de 2017 ou *Girls Gathering* de 2018 que ao representarem, respetivamente, a vagina e um conjunto de seios, evocam um corpo feminino, erótico (ainda alvo de tabus). Relembram igualmente a resistência e a intervenção feminista enquanto espaços de contestação dos poderes dominantes, afirmação de subjetividades e experiências partilhadas, numa

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Karen Dolorez. *Isso não é um artesanato.* 2016. Crochet/ Street Art. S. Paulo. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/rua
Figura 2 · Karen Dolorez. *Queen of Hearts* 2017. Crochet. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/produtos
Figura 3 · Karen Dolorez. *Elo* 2017. Crochet. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/rua

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

alusão direta da segunda peça ao título do álbum de estreia da banda Dominatrix em 1997.

A estas obras juntam-se outras peças como *Queen of Hearts* de 2017 (Figura 2) ou *Elo* (Figura 3). A primeira, mimetizando a carta da rainha de copas, apresenta ao centro uma vagina e os corações remetem para uma figuração mais orgânica e próxima do órgão humano. Esta representação será retomada em outras obras nomeadamente *Elos* que se associa a excertos do livro de Marina Colasanti (1938) *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento.* Os dois corações, simétricos, estão ligados por fios e numa das várias apresentações eram complementados pela frase "ao lado dele sentiu-se apaixonada e feliz". O texto de Colasanti, um conto de fadas contemporâneo, tem como personagem principal uma tecedeira que, sentindo-se só, tece o próprio marido. Este depressa a submete a um trabalho cada vez mais exigente até que ela decide desfazer o tecido e assim libertar-se do jugo de uma relação matrimonial opressiva. A peça instalativa de Dolorez assume assim um sentido duplo que, além da mera visualidade, confere um papel principal à mulher quando urdideira da própria vida atribuindo-lhe visibilidade.

A artista propõe, sobretudo nas peças de *street art*, um olhar sobre as ligações entre os conceitos de visualidade e de visibilidade. Por um lado elas atuam no contexto de determinados *regimes de visualidade* que articulam a dimensão sensível com o reconhecimento dos seus códigos estéticos e discursivos. Por outro, prefiguram uma postura atuante com vista a produzir um efeito social, através do campo relacional que envolve a intervenção artística em espaço urbano/público.

As peças *Visceral* de 2015 (Figura 4), *Ventre Livre* de 2016 (Figura 5) e *#precisamos falar sobre aborto* de 2018 (Figura 6) representam diversos planos de visibilidade das ligações entre arte, género e política. A primeira mostra um coração que é interrompido pela pergunta "Onde é q teu medo dói?", a segunda representa um útero do qual brotam flores e inclui a frase de Simone de Beauvoir "Que a liberdade seja a nossa própria substância", finalmente a terceira um texto/imagem com a inscrição que lhe dá título.

Nestas, a ligação entre a imagem e o texto permitem interpelar o transeunte e convocar uma experiência que é simultaneamente háptica e reflexiva, material e politica que ultrapassa a mera aparência visível. A fruição estética assume uma complexidade que vai além da mera receção presencial e do contacto direto, na medida em que esta é apenas o princípio de uma desterritorialização e imaterialização da obra produzida. Se considerarmos que estas obras, apresentadas em espaço público, são alvo de seleção, registo fotográfico, edição,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 4 · Karen Dolorez. *Visceral* 2015. Crochet/Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/rua
Figura 5 · Karen Dolorez. *Ventre Livre* 2016. Crochet/Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/rua
Figura 6 · Karen Dolorez. *#precisamos falar sobre aborto.* 2018. Crochet/Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/rua

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

publicação, partilha e comentário, então estamos perante um discurso paralelo que gradualmente irá integrar a própria estrutura discursiva da obra - agora transformada em conteúdo digital, ubíquo e imaterial.

Na verdade, a artista refere precisamente estas modalidades de fruição e disseminação a propósito de *Visceral,* ao lembrar que os transeuntes colocavam as suas fotografias da obra nas redes sociais respondendo à pergunta e "marcando" a autora. Este processo de desmaterialização, ao mesmo tempo que integra uma "dramaturgia do quotidiano" (Campos, 2011), acompanha de forma paralela a existência efémera das obras, sujeitas à ação do tempo e fatores ambientais.

3. Corpo e Poder

A presença do corpo na obra de Karen Dolorez assume uma polissemia que ultrapassa a mera figuração e transporta para múltiplas ligações entre visualidade e visibilidade, entre a pele e o têxtil ou o papel da mulher enquanto artesã que atravessa transversalmente a história e encontra na arte contemporânea um espaço de convergências, apropriações e inquietações.

O projeto *#asfloresdapele* de 2016 é um projeto de *street art* desenvolvido em colaboração com o fotógrafo Lucas Hirai. O projeto que inclui ainda oito mulheres, teve inicio, segundo a artista, num "encontro despretensioso" entre mulheres que partilhavam um conjunto de interesses relacionados com questões tais como o "feminino, ativismo e o poder da mulher no mundo e na arte contemporânea" (Dolorez apud. Morés, 2016). As imagens fotográficas mostram corpos femininos sobre os quais são integradas flores e formas vegetais realizadas em crochet (Figuras 7 e 8). As imagens impressas são coladas em espaços urbanos, dialogando, por vezes com outras intervenções da mesma natureza (Figura 9). A associação entre a técnica da colagem (*poster bomber,* ou *lambe-lambe*) e o título das intervenções, a evocar a expressão " à flor da pele", possibilita estabelecer um contraponto com as imagens publicitárias (muitas vezes disseminadas através do outdoor e do cartaz) nas quais a individualidade da mulher é subordinada *à objetualização* e/ou erotização do corpo feminino. As imagens fotográficas, a preto e branco representam corpos reais e assumem-se, nas palavras da artista como "expressões de liberdade feminina e do seu poder criativo" (Dolorez, apud Morés, 2016). À crueza da monocromia da fotografia justapõe-se a peça têxtil que, evocando uma certa ideia de labor feminino/decorativo e acrescentando à imagem um sentido táctil, resulta numa combinação de sentidos simultaneamente irónica e provocatória.

Na performance *Tempo* (Figura 10) de 2019, um coração vermelho, em crochet, fixado na parede, é remendado com fios que se desprendem da camisola/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 7 · Karen Dolorez. *#asfloresdapele*. 2016. Crochet/ Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/aflordapele
Figura 8 · Karen Dolorez. *#asfloresdapele*. 2016. Crochet/ Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/aflordapele

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · Karen Dolorez. *#asfloresdapele*. 2016 Crochet/Street Art. Fonte: http://dolorez.com.br/projetos#/aflordapele

Figura 10 · Karen Dolorez. *Tempo*. (Performance).2019. Video. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=FxmBXIoERRc

pele envergada pela artista. Vários fios ligam a peça têxtil do coração ao seu corpo e o processo de destruição/reconstrução assume um sentido cíclico que metaforiza a própria transitoriedade da vida humana. Ao mesmo tempo, não deixa de evocar uma certa mitografia clássica que associa a prática da tecelagem ao feminino, à esfera doméstica e à fidelidade conjuga da qual a figura de Penélope é um exemplo. Aqui a protagonista e alguém que é responsável pela construção e reconfiguração da própria existência, na construção de vínculos mas também capaz do desprendimento, numa síntese que associa história e contemporaneidade. O seu corpo integra a obra. É um corpo que se posiciona face à transitoriedade e se empenha na criação de uma trama que, mais do que uma pele, metaforiza os ciclos da vida individual enquanto parte de um tecido social mais amplo. O tempo é finalmente, materializado no ato de tecer, de construir, desfazer, refazer, assume uma dimensão tangível e torna-se cenário de fundo para "uma forma de expressão e militância" (Dolorez Apud Ferrari, 2017)

Nota Final

O trabalho de Karen Dolorez integra-se numa linha da arte ideologicamente comprometida, da "militância" que, da expressão poética de um conteúdo ou tema politico, passa a intervir de forma direta na sociedade. A materialidade da obra, determinada pela textura do crochet, incute uma dimensão háptica e convoca à sensorialidade, ao toque, ao contacto direto com a mão, com a pele. A interação com o observador/transeunte não se limita ao olhar. Propõe um posicionamento crítico-inventivo, ampliado pelas expressões textuais a que recorre, as quais, integram códigos partilhados e reconhecíveis (excertos de canções, poemas, contos, entre outros).

A dialética entre visualidade e visibilidade assume no seu trabalho uma dimensão ontológica ao integrar uma poética que se afirma como expressão de uma intersubjetividade partilhada com outras mulheres, uma co-construção simbólica do espaço público, urbano, um território relacional. A obra vem deste modo questionar a relevância e, sobretudo a eficácia social da intervenção artística com a conquista do espaço da rua como lugar de encontros, de questionamento, de resistência, de transformação ou mudança que se desterritorializa e alarga à ubiquidade do espaço virtual e das redes sociais

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Campos, Ricardo, Brighenti, Andrea & Spineli, Luciano (Org.) (2011) *Uma Cidade de Imagens. Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Mundos Sociais

Ferrari, Ninni (2017) "Karen Dolorez". Projeto Curadoria. {Consultado em 14 de setembro de 2019[. Disponível em https://projetocuradoria.com/karen-dolorez/

Jones, Amelia (Ed) (2015) Sexuality. *Documents of Contemporary Art*. London|Cambridge|Massashusetts: Whitechapel|MIT Press

Manovich, Lev (2017) *Instagram and Contemporary Image*. [Consultado em 15 de maio de 2018]. Disponível em http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image

Moré, Carol T. (2016) Projeto #asfloresdapele une fotografia, lambe-lambe e crochê e traz para as ruas um ensaio que mostra o poder da mulher. *FTC- Follow The Colours*. [Consultado em 12 de agosto de 2019]. Disponível em https://followthecolours.com.br/art-attack/projeto-asfloresdapele/

Moré, Carol T. (2016) Ao Invés de tinta, Designer usa Croché para criar artes inspiradoras nas ruas de S. Paulo. *FTC-Follow The Colours*. [Consultado em 12 de agosto de 2019]. Disponível em https://followthecolours.com.br/art-attack/ao-inves-de-tinta-designer-usa-croche-para-criar-artes-inspiradoras-nas-ruas-de-sao-paulo/

Rose Jacqueline (1999) "sexuality in the field of vision" in Harrison, Charles &Wood, Paul (Eds). *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford and Cambridge: Blackwel. p.1105-1109

Stubs, Roberta (2018) "Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo". *Revista de Estudos Feministas*. ISSN 1806-9584 vol.26 no.1 Florianópolis 2018 Epub 15-Jan-2018 [Consultado em 20 de dezembro 2019] Disponível em : http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n150693

Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine

Duplicity, Irony and Palimpsest in Yonamine's Work

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo submetido a 20 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica e professora.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal, e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, (n.1975). A sua prática criativa convoca inúmeros recursos técnicos como a pintura, serigrafia, desenho, vídeo, grafitti, para criar instalações onde se entrecruzam múltiplas temporalidades dos processos históricos e vivenciais, culturas urbanas, ícones dos mass media. A acumulação palimpséstica de referências, matérias e imagens é, finalmente, assinalada por um olhar irónico sobre a história e sobre o presente.

Palavras chave: Ironia / Intervisualidade / pós-colonialidade.

Abstract: *The text proposes an approach to the work of the artist Yonamine, (n.1975). His creative practice involves numerous technical resources such as painting, screen printing, drawing, video, graffiti, which dialogue in installations where multiple historical and experiential temporalities, urban cultures, mass media intersect. The palimpsestic accumulation of references, materials and images is finally marked by an ironic perspective on history and the present.*

Keywords: *Irony / Intervisuality / Postcoloniality.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, nascido em Luanda em 1975. As suas vivências passam por Angola, Zaire (atual República Democrática do Congo), Reino Unido e Brasil. A participação em seminários, conferências e sobretudo workshops realizados no âmbito da Trienal de Luanda, possibilitou-lhe consolidar conhecimentos de natureza estético-artística. O seu percurso integra inúmeras exposições internacionais em países como o Brasil, Cuba, Espanha, Portugal, Zimbabwe ou nas Bienais de Veneza (2007), Havana (2009), Sharjah nos Emirados Árabes Unidos (2009), S. Paulo (2010, 2014) ou Istambul (2017).

Desenvolve uma prática criativa que convoca inumeros recursos técnicos tais como a pintura, serigrafia, vídeo, grafitti, ou desenho, na criação de instalações nas quais se entrecruzam as múltiplas temporalidades inscritas nos processos históricos e vivenciais. A emigração, as referências a culturas urbanas e os trânsitos (vivenciais e estéticos) integram um processo pontuado pela acumulação e pela sobreposição palimpséstica de referências, matérias e imagens.

1. Apropriação e Ironia

A intertextualidade e intervisualidade são dois mecanismos que travessam transversalmente a obra de Yonamine e a tornam um corpo composto por variadas camadas de sentido. Aberta a múltiplas leituras exteriores, comporta, na estrutura interna, uma dimensão crítica, forjada num discurso visual marcado pela apropriação, pela duplicidade e pela ironia. Mobilizando referências que atravessam a memória e a vivência do presente, o artista propõe uma visão cruzada entre experiência autobiográfica, narrativa histórica, política e social no âmbito da qual Angola se assume como eixo para uma reflexão mais alargada à escala das dinâmicas da globalização económica e cultural. Este aspeto é destacado por Yonamine quando considera que a prática artística enquanto uma construção multireferencial, rizomática que anula pretensas leituras identitárias, unívocas e essencialistas. Nas suas palavras:

> *Quero fazer um trabalho sem identidade. Sinto-me cidadão cósmico, cosmopolita. Estou a seguir a minha vivência, os caminhos por onde passei. O meu trabalho podia ser feito por um japonês, um português, um alemão, um africano.* (Yonamine, 2012)

As estratégias de apropriação a que recorre constituem-se como base de uma prática palimpséstica que mistura signos da cultura de massas, *street art*, páginas da imprensa (angolana, chinesa, ...), imagens que remetem para episódios de natureza histórico-politica, *slogans* ou anúncios comerciais, aos quais

imprime uma ação transformadora que lhes confere, intencionalmente, uma espessura irónica.

Na verdade muitos artistas contemporâneos adotam como prática criativa a apropriação de imagens ou formas artísticas de outrem, herdando uma atuação que conhece extenso historial no contexto da arte moderna ocidental. Como sabemos, o ato de apropriação assume um primeiro protagonismo no campo das artes visuais durante vanguardas do início do século XX com colagens cubistas ou os *ready made* e *objets trouvés* de dadaístas e surrealistas, prolongando-se mais tarde, na segunda metade, com a integração das linguagens de uma cultura de consumo massificado. Aqui a apropriação apresenta-se como modalidade crítica de uma superabundância e superprodução de imagens pelos *mass media*, na senda da teoria do simulacro desenvolvida por Jean Baudrillard, ao afirmar que "estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido" (Baudrillard, 1991:102).

A contestação, paródia, simulação, ironia, hibridação, *remix*, recombinação são, deste modo, algumas das estratégias plásticas/visuais e discursivas utilizadas por diversos artistas contemporâneos cuja obra integra um espetro mais alargado da crítica pós-moderna (Evans, 2009), pós-colonial, pós-socialista com inúmeras reconfigurações atuais, no contexto daquilo a que Ralph Keyes designou em 2004 como "era da pós-verdade".

A apropriação de ideias, objetos, imagens, textos, sons e elementos culturais que se constituem como referências à obra de outros artistas ou de outros contextos exteriores à esfera artística, problematiza, por um lado, o estatuto da obra de arte ao estabelecer planos de rutura com as noções de autenticidade, originalidade e autoria; por outro, abre espaços de reflexão crítica acerca de questões transversais à cultura, arte, sociedade, interligando a esfera individual do artista à esfera do coletivo social.

Esta problematização incorpora, por vezes, a ironia como dispositivo discursivo, numa ligação de reciprocidade. Na verdade a imitação, a apropriação e a inversão são eixos fundamentais da ironia que, segundo Linda Hutcheon compreende dois níveis: um nível superficial e um nível secundário, implícito. O primeiro atua através da forma, da configuração externa, visível, enquanto o segundo, inclui simultaneamente o conteúdo e o contexto (Hutcheon, 1989). Deste modo poderemos dizer que a ironia transporta uma dimensão pragmática que observa as propriedades formais da obra, o reconhecimento dos códigos discursivos e a interpretação de duplos sentidos – muitas vezes reforçada pelo(s) contexto(s) de enunciação e receção. Elege igualmente uma dinâmica discursiva de natureza relacional que coloca o discurso na fronteira entre duas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

realidades ao compreender um conjunto de aproximações entre ideias, conceitos e formas de pensamento por vezes afastados, propondo linhas de tensão entre a imediatez do que é visível e a leitura do sentido dissimulado - entre o dito e não dito. Deste modo, a ironia, entendida enquanto modalidade discursiva no âmbito das práticas artísticas, tem concretizado, sobretudo ao longo do último século, propósitos de uma auto reflexibilidade através de estratégias de apropriação, desocultação, "desfamiliarização", "transcontextualização" ou de fuga " às normas estabelecidas pelo uso" (Hutcheon, 1989: 52), capazes de fixar um olhar crítico acerca das próprias construções de enunciação, receção e disseminação.

2. "Lusofobia"

No percurso de Yonamine a multirreferencialidade e a escrita palimpséstica cruzam-se com a ironia marcando indelevelmente a sua obra desde o início da década de 2000. À apropriação de páginas de jornal/revistas, imagens e marcas publicitárias vêm juntar-se, entre outros, logotipos de diferentes organizações (politicas, culturais, ...) *slogans* e fotografias de líderes políticos, em peças onde dialogam de forma orgânica a colagem, assemblagem, graffiti, impressão, desenho, a pintura, o vídeo e a instalação. Estas, caracterizadas pela ação sucessiva de acumular, sobrepor, acrescentar, retirar, apagar/rasurar, ocultar, descultar, assumem-se como o suporte de múltiplas escritas que ampliam significados e proporcionam, simultaneamente, um espaço aberto a diferentes leituras. Este facto é bem visível na série de serigrafias de 2008, que integraram a exposição *Tuga Suave*. Aqui, a imagem dos maços de cigarros Português Suave é alvo de apropriação e suporte de uma intervenção nas inscrições que alertam para os malefícios do tabaco. Através da rasura precisa da mensagem inicial são propostas outras leituras através das expressões remanescentes tais como "Português prejudica gravemente a sua saúde e a dos que o rodeiam" ou "Português bloqueia as artérias e provoca ataques cardíacos e enfartes" (Figura 1). De uma forma despojada Yonamine propõe uma "transcontextualização" de objetos de uso comum sugerindo um duplo sentido: por um lado, não deixam de ser identificados como imagens de maços de cigarro e, por outro remetem para o passado colonial entre Portugal e Angola. Uma história colonial que o lusotropicalismo, apropriado pelo discurso propagandístico do Estado Novo, descreve igualmente como sendo uma colonização baseada na mestiçagem, na disseminação da fé cristã e portanto mais "suave" dos que os regimes coloniais congéneres (inglês, francês, ...). O que Yonamine propõe, antes, uma "lusofobia" que inverte o mito lusotropical (Salles, 2014). A duplicidade e a inversão







Figura 1 · Yonamine *Tuga Suave*. 2008 Serigrafia. Fonte: https://www.yona-mine.com/
Figura 2 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:55". Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=flQmcbnxxYI&feature=emb_logo
Figura 3 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



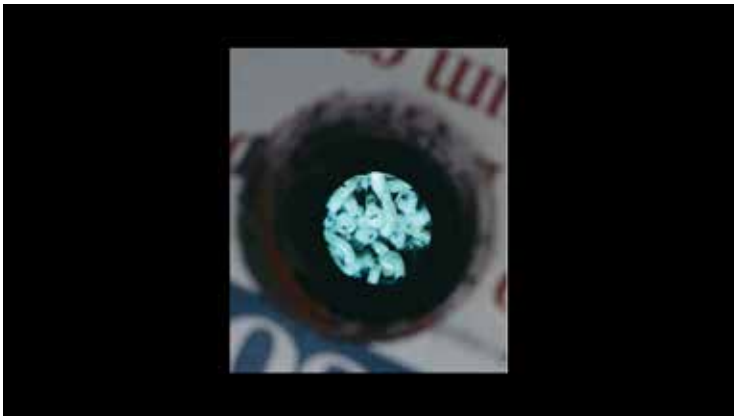


Figura 4 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo
Figura 5 · Yonamine. Micro Life (detalhe). Videoinstalação. Fonte: https://www.yona-mine.com/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

constituem-se assim como eixos centrais de uma abordagem irónica à memória histórica que se estende ao próprio título da exposição, no qual prefigura a alcunha depreciativa dos portugueses, popularizada durante a guerra colonial na década de 1960 ("tuga").

Os atos de rasurar, apagar, desvanecer e/ou limpar constituem-se como peças chave para descodificar um conjunto de outras obras que integraram esta primeira exposição individual do artista em Portugal. Neste sentido destacam-se outras duas peças *Wash* e *Microlife*. A primeira integra um vídeo que é projetado simetricamente nas duas faces de uma tela. Numa das faces, sobre uma página de jornal na qual se destaca uma notícia sobre a imigração clandestina por via marítima, é projetado um vídeo que mostra uma mão com uma luva de borracha preta que lava incessantemente uma superfície translucida de cor branca (Figura 2). Na face oposta, o vídeo mostra o próprio artista a atear fogo a um plano/parede formado por jornais (Figura 3) deixando, finalmente, um espaço vazio (Figura 4). Ambas as sequências prefiguram dois gestos simétricos de apagamento, através da limpeza e do fogo. Transformam-se em gestos simbólicos que remetem para uma metáfora mais ampla da própria história de Angola no último século, composta por sucessivas camadas sedimentares que se acumulam sob a forma de presenças, rasuras, memórias e supressão (colonialismo, guerra colonial, independência nacional, guerra civil, presenças portuguesa, russa, cubana, chinesa....).

Uma segunda obra dialoga com este dois vídeos. Trata-se uma videoinstalação composta por uma pilha de jornais no centro da qual se abre um orifício com um vídeo que mostra vermes a devorar uma (suposta) carcaça, cujo título é *Micro Life* (Figura 5). Remetendo para a uma imagem captada por microscópio, revela contudo, outras possibilidades de leitura se pensarmos que estes vermes consomem a substância que se encontra sob a pele observável, formada pelas páginas dos jornais. Aqui não se trata já de uma rasura imediata das camadas visíveis, provocada por uma ação exterior, mas de uma corrosão mais ou menos lenta consubstanciada a partir do próprio interior do complexo histórico-temporal. As páginas de jornal que se acumulam, sobrepõem ou justapõem como suportes plásticos, surgem como metáforas de um tempo autofágico que sobrevém à voracidade da informação, da notícia do momento que, paradoxalmente, assume a condição de memória quando a temporalidade confronta o limite que separa a presença do esquecimento.

A metáfora do desvanecimento, do branqueamento e da corrupção da tessitura histórica e social, é recorrentemente evocada através da inscrição de logotipos de marcas de detergente de limpeza (OMO, CIF, Neo Blanc) que se

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

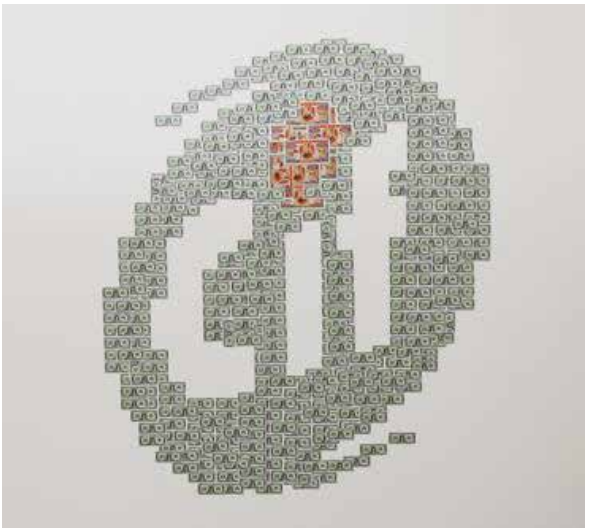






Figura 6 · Yonamine. *China International Foundation*. 2012.
Fonte: https://www.yona-mine.com/
Figura 7 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.
Fonte: https://www.yona-mine.com/
Figura 8 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.
Fonte: https://www.yona-mine.com/

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 9 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia*. 2016. Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

Figura 10 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia* (detalhe) 2016. Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

inscrevem sobre suportes compostos por páginas de jornal e revistas, numa linguagem que lembra a fugacidade do graffiti urbano, da urgência da imagem transposta através de *stencil* e das múltiplas camadas de cartazes, inscrições, vestígios de uma arqueologia do quotidiano - balizado pelo caos e pelo ruído.

3. Iconografias do Poder

A instalação *China International Foundation* de 2012 (Figura 6) mostra o logotipo de uma marca comercial de detergente (CIF), composto por notas falsas de dólar. A crescente preponderância mundial da China coloca-a no patamar de uma superpotência que disputa o protagonismo e influência global com os Estados Unidos e a sua omnipresença no quotidiano das sociedades globalizadas (através da imitação de marcas internacionais e da miríade de produtos de consumo) constitui uma face visível da expansão económica mais ampla que se estende à presença nos vários setores estratégicos de várias economias nacionais de que Portugal e Angola são um exemplo. Deste modo, à semelhança das obras anteriormente mencionadas também a peça CIF assume uma dupla leitura: por um lado ironiza a sociedade de consumo e a ascensão do poder da China como superpotência que poderá substituir a influência global americana e por outro, alude à nova camada que integra a história social e politica de Angola, onde se reflectem, novamente, à escala regional, as dinâmicas globais, facto que é sublinhado pelo artista ao afirmar que:

> *Sou da geração Coca-Cola. Estou à procura de um nome para a geração nova que vem. A que passou era a do poder da América, agora é a do poder da China. Não só em Angola. Em todo o mundo: na Austrália há mais chineses do que aborígenes.* (Yonamine, 2012)

A exposição onde Yonamine apresenta *CIF*, intitulada justamente *Só China,* apresenta uma outra obra intitulada *A Vitória é Certa !* (Figura 7 e Figura 8). A composição integra a reprodução de uma imagem retirada do Jornal de Angola de 1976 que representa as equipas do MPLA e das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) num jogo de futebol que assinala a independência, concretizada no ano anterior. Os rostos dos jogadores foram substituídos pela figura de José Eduardo dos Santos e o título da obra o título de um disco com canções de guerrilha, tornado *slogan* do MPLA. O artista transporta a vivência em Angola no período pós independência, do qual lhe ficou na memória estas palavras, para uma crítica acutilante à omnipresença da figura de Eduardo dos Santos enquanto líder do MPLA e presidente da república. Este assume-se assim como protagonista de um outro jogo que não o futebol a que se refere a imagem original - o jogo poder político angolano. Nas suas palavras:

Esta personagem estava lá. Foi o meu modelo, o modelo que escolhi para trabalhar. Desde que eu existo como angolano, o partido no poder é o MPLA, está sempre a ganhar. É um partido que sabe jogar. Não sei se o árbitro foi comprado. Mas são bons futebolistas. Jogam de maneira a ganhar. (Yonamine, 2012)

A figura de José Eduardo dos Santos será novamente convocada numa obra de 2016 intitulada *Pão Nosso de Cada Dia* (Figura 9 e Figura 10). Trata-se de um painel com 3,5x 8 metros, composto por fatias de pão de forma torradas, nas quais estão gravados um retrato de José Eduardo dos Santos (representado de frente e em 3/4) e predominam os algarismos 0, 1e 8.

O pão enquanto elemento simultaneamente plástico e simbólico evoca um feixe de significações. Como alimento universal, presente num quotidiano global; como fundamento da luta política (pelo "pão", contra a fome); como elemento simbólico no contexto da religião cristã. Os algarismos acrescentam uma outra camada de sentido já que o número 1 remete precisamente para a prevalência e estatuto do presidente da república, no poder desde 1979, o zero como símbolo de nulidade, de vazio e o 8 enquanto símbolo de poder, de totalidade da ligação entre o céu e a terra. Finalmente, remete igualmente para a rotina quotidiana, (aqui evocada através do titulo) que se entrecruza com a persistência de uma figura no poder durante três décadas e que marca indelevelmente o espaço público e privado em Angola.

Nota Final

As páginas de jornal que se amontoam no chão de espaços expositivos de forma mais ou menos caótica, ou que assumem o papel de suporte plástico para sucessivas ações de colagem, descolagem, ocultação, desocultação, impressão, pintura e inscrições de natureza variada protagonizam uma metáfora da passagem do tempo que oscila entre a voragem e a reminiscência. A autofagia com que a informação é consumida, é transportada, na obra de Yonamine para uma perceção mais alargada da própria historicidade e das memórias que afloram sob outras capas de sentido. As diversas camadas de tempo que marcam a história de Angola cruzam-se com a perceção individual, autobiográfica do artista sob um olhar irónico e sarcástico acerca do passado e do presente. As ligações coloniais entre Portugal e Angola, a guerra civil, a ocupação económica da China ou a figura de José Eduardo dos Santos como figura de uma liturgia politica nacional são algumas das múltiplas faces da obra de Yonamine da qual sobressai uma impressão de processo inacabado que, apesar de evocar múltiplas temporalidades, propõe uma leitura em aberto para a um tempo ainda por vir.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água

Cordeiro, Ana Dias (2012) "Yonamine confessional". Público| *Ipsilon*. 28 de março [consultado a 10 de outubro de 2019]. Disponível em: https://www.publico.pt/2012/03/28/culturaipsilon/noticia/yonamine-confessional–302663

Evans, David (Ed.) (2009) *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. London|Cambridge|Massashusetts: Whitechapel|MIT Press

Hutcheon, Linda (1989) *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70

Michelle Sales (2014) "Fronteiras Estéticas. A "lusofobia" nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda". *Rede Angola*. 26-3-2014. [consultado em 25- 10-2018] Disponível em http://www.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/

Mixinge, Adriano (2016) "Arte Angolana Contemporânea (2006-2016), é possível falar em revolução artística?. *Buala*. 7 Julho 2016 [Consultado em 13 de setembro de 2019]. Disponível em: https://www.buala.org/pt/mukanda/arte-angolana-contemporanea-2006-2016-7

Forma y memoria: la necesidad del proceso en la obra de Pablo Barreiro

Form and memory: the need for the process in the work of Pablo Barreiro

UXÍA FERNÁNDEZ PIÑEIRO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista, docente e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (FCSH). Calle Ciudad Escolar, S/N, 44003 Teruel, Espanha. E-mail: uxiafpinheiro@unizar.es

Resumen: El trabajo de este artista se construye de una forma seriada, como la naturaleza de cada una de sus piezas; planteando cuestiones permanentes sobre la funcionalidad, la escala, la forma, la duración o la memoria. El presente artículo se propone reflexionar sobre la importancia capital del proceso en la construcción de una obra que surge del propio desarrollo cerámico.

Palavraschave: modelo/cópia/ritmo/técnica.

Abstract: *The work of this artist is built in a serial way, as the real nature of his pieces; asking permanent questions about functionality, scale, form, duration or memory. This article aims to reflect on the critical importance of the process in the construction of a work that arises from the ceramic development itself.*

Keywords: *form / copy / rhythm / technique.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El original, la copia y el error, sintetizan tres importantes ejes vertebradores en torno a los cuales gira la obra de este artista. Los procesos de reproducción aplicados a una escultura integrada en la arquitectura o a la arquitectura como modelo, conforman algunas de las series más interesantes de su trabajo. Hay una mirada hacia los elementos estructurales, que recuperan el espacio para ser vistos, para actualizarse ahora como memoria; y es que quizá, en el fin último de reproducir estas piezas, de hacer "copias de la memoria", está el deseo intrínseco de que en algún momento el objeto se vuelva eterno, como una especie de renacimiento de los cimientos en otra materia.

El fenómeno de la industrialización en el campo de la cerámica y los moldes en general, alteró el carácter progresivo de algunos procesos, especialmente en estas disciplinas que históricamente – y aún en la actualidad-, continuaban aferrándose a lo manufacturado, reservando de una manera muy consciente, un espacio para los procedimientos más manuales. Pablo Barreiro encuentra en la tradición cerámica gallega esa proximidad con sus intereses investigadores entre el arte y la artesanía. Un contexto minoritario pero natural, tanto por proximidad geográfica en un primer momento, como por el interés explícito, a partir de la realización de diversas residencias artísticas por Europa.

En la búsqueda de una expansión hacia nuevas líneas de trabajo que se comuniquen con estos primeros intereses, tiene un papel absolutamente relevante el proceso seriado, así como el desarrollo procesual posterior. De este modo, modelos, formas y objetos cerámicos derivados del proceso industrial, construyen las series y proyectos que conforman su obra más reciente: *Emplilhamentos* (2012-15), *Columnas* (2015), *COPY//ERROR* (2015- 17) o *Binómios* y *Moldes* (2019)

1. Proceso: el tiempo en el taller

En el espacio del taller la intuición fluye de manera favorable a este artista; las cosas se van construyendo por sí mismas, en ocasiones sin pretenderlo, como una suerte de descubrimientos relevantes a favor del proyecto. Esto sucede gracias al ingrediente de la temporalidad. La cotidianidad y continuidad de la vida en el taller, es fructífera para el pensar, y esto en el campo de la producción artística, se traduce en el *hacer*: en el modo en que el tiempo entre el pensamiento y la materialización de la obra sucede. En las dinámicas del taller confluyen a la vez el trabajo y el juego, es decir, aquellas que tienen que ver con la curiosidad. Cada nuevo proyecto surge de la mirada atenta a lo más próximo, como en el caso de este artista, cuyas dinámicas de trabajo se construyen en paralelo a la vida; a penas hay distancia, a penas separación entre una cosa y otra.

La producción artística habita en el proceso, en el espacio del estudio, donde tan naturalmente conviven la inmovilidad a veces física del pensar y la acción del trabajo más manual:

> *La voluptuosidad del pensamiento exige un cierto ocio, pero no toleraría un proceso largo. Gracias a la alternativa del trabajo y del juego, gracias al ocio, o mejor dicho, a la recíproca compenetración de estos dos estados, los pensamientos pueden llegar a ser tan amables como las canciones...*(d´Ors, 1995:53).

En su libro *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, Eugenio d´Ors subraya la importancia del tiempo para la curiosidad en el proceso de trabajo ¿Cómo sino podrían haber surgido las primeras piezas? A través de los procesos industriales y su observación, el artista rescata las copias defectuosas y los residuos para transformarlos un instante antes de desaparecer. Estas obras con cierta presencia antropomórfica son reconstruidas y presentadas como elementos recobrados del anonimato y convertidos en ejemplares únicos. A medio camino entre la naturaleza muerta y la composición abstracta, los *Empilhamentos* flotan sobre el muro, que a veces se confunde con ellos, otras, destacan con su rotunda corporalidad sobre él.

El material cerámico y sus diferentes pastas y acabados construyen una serie llena de matices. *Empilhamentos* está formada por un conjunto de obras realizadas en porcelana esmaltada que viene realizando desde el año 2013 hasta la actualidad.

2. La forma

La repetición genera conflictos entre los objetos u elementos arquitectónicos reales, ya que son a la vez original y copia. Estos trabajos hacen visibles estos conflictos, utilizando como metodología los procesos de reproducción escultóricos para dialogar con el espacio arquitectónico y su memoria. Las piezas dejan con frecuencia a la vista las huellas de esos procesos: elementos de unión y refuerzo, marcas del molde e incluso el gesto de lo manufacturado.

Hay algo incómodo en el desorden, en un mundo en el que se educa la mirada desde lo *cartesiano*, las imágenes "indisciplinadas" generan confusión. En esta serie ya no se trata de lo bello o lo decorativo, sino de subrayar el error ,mediante un proceso de "ordenación del desorden". En este conjunto de trabajos, el proceso meticuloso del molde muestra sus quiebros, sus errores, dando lugar a una colección de piezas cuyo núcleo es la construcción a partir del desecho.

Reverbera en esos *Emplihamentos* el gesto de todo proceso, la mano, la huella. El desorden disgrega y así difumina el reglamento en lo cotidiano. Una

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Pablo Barreiro, *S/ T (serie Empilhamentos)*, porcelana vidriada, 74x45x43 cm, 2013. Fuente: https://www.galerianordes.com/es/artistas/pablo-barreiro
Figura 2 · Pablo Barreiro, *S/ T (serie Empilhamentos)*, porcelana esmaltada, 31x31x21 cm, 2018. Fuente: https://www.galerianordes.com/es/artistas/pablo-barreiro

sobre otra las formas se disponen en un amalgama de forma "sin forma", en una especie de colmena que se vincula irremediablemente con el proceso del taller.

3. La memoria

En el espacio arquitectónico, la escultura: el objeto, renace, vuelve a ocupar una superficie y busca su ritmo; se reconstruye en diferentes intervalos temporales a través de los procesos de copia, seriación o apilamiento, que activan la memoria individual o colectiva de algunas arquitecturas. Estas se fragmentan, se adhieren a otras señalando el nuevo lugar, se reconstruyen a partir de algunos de sus elementos, etc. Como en la serie *Columnas* o el proyecto *COPY//ERROR*, realizado durante la Residencia NUOVE, en Italia en 2015, donde el objeto es despojado de su función original para hacerse visible a partir de su nueva realidad. Un juego que se establece entre el elemento – una vez despojado de su función original- y la posibilidad.

La columna, un elemento bien definido y bien calculado, que constituye un símbolo de precisión, juega ahora con los matices del espacio y las leyes de la improvisación. No interesa aquí preguntarse por el origen del objeto seleccionado, sino por sus posibilidades. La escultura contrarresta de nuevo aquí la expansión del automatismo en los procesos de copia y seriación, nivelando el objeto en sus formas más genéricas y anónimas para diluir su significado original. Imágenes-espejo, de nuevo objetos-espejo, que nos conectan con la memoria que habita el espacio a través de estas piezas, cuya nueva disposición replantea la idea de recorrido.

Pareciera que hay algo en el elemento arquitectónico poderoso e hipnótico, algo que nos hace partícipes – aún sin quererlo-, del recorrido de los fragmentos y sus sombras, que se extienden por el espacio. Una mirada guiada también por los matices de la luz en el objeto y su entorno al suprimir las gamas tonales a lo más austero. Esta misma sobriedad la encontramos en uno de sus últimos proyectos, donde recrea a gran escala, algunos de los elementos del Barroco compostelano para descontextualizarlos.

Fragmentos de arquitecturas que nos devuelven de algún modo la mirada, dejan de ser en sí mismas para revelarnos lo vacío, lo que falta, creando en ese nuevo espacio la plenitud de lo que ha sido y perdura en sus infinitas formas. Partiendo de nuevo de la reproducción de un modelo histórico, se reproducen motivos de las fachadas con marcada carga iconográfica de la ciudad de Santiago de Compostela – detalles de las fachadas de la Casa do Cabido, el Convento de Santa Clara y diferentes ornamentos de San Martiño Pinario y la Catedral-, imitados a escala 1:1 para dialogar con el pasado en clave contemporanea.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 3 · Pablo Barreiro, proyecto *COPY//ERROR*, 2015. Vista exposición en Chiesetta di Santa Romagna. Residencia NUOVE, Nove, Bassano del Grappa, Italia. Fuente:https://www.galerianordes.com/es/noticias/2018/pablo-barreiro
Figura 4 · Pablo Barreiro, S/ T (*serie Columnas*), Rakú, gres esmaltado, 45x16x15cm c/u, 2015. Fuente: https://www.galerianordes.com/es/artistas/pablo-barreiro



Figura 5 · Pablo Barreiro, *(Re)producciones (entre el error y la verdad)*, escala1:1, 2019. Vista instalación en Cidade da Cultura, Santiago de Compostela. Fuente: https://www.cidadedacultura.gal/gl/evento/rebveladas-na-paisaxe-ii-programacion-xacobeo-21

Conclusión

En primer lugar, cabe señalar, que aún dentro de los más rigurosos procesos de seriación, como hemos mencionado, existe el lugar para el error. Aunque en apariencia el proceso de copia tiene una finalidad específica: reproducir el objeto de manera idéntica, en la esfera de la realidad, hay un momento donde el método se vuelve experimental–, esto sucede constantemente en el *hacer* artístico, que se vuelve inestable. La copia que surge, es entonces tan solo una aproximación al original, uno de los conceptos con los que Pablo Barreiro trabaja en sus series.

En segundo lugar, cabe reseñar que cuando se trata de una reproducción, la huella tiene una visibilidad absoluta en las piezas, ya no como como secuela del procedimiento escultórico, sino como encuentro con los límites de cada elemento. Ya sea en las piezas donde la forma es más clara o en los amalgamas cerámicos que contiene cada uno de los *Empilhamentos* presentados al comienzo de este artículo.

La civilización urbana, es testigo de como se suceden a ritmo acelerado, una innumerable colección de objetos y elementos susceptibles de ser reproducidos

en cuestión de segundos. Sin embargo, existe en la raíz del proceso de este artista, una extraordinaria fuerza hacia lo particularmente inestable, que sostiene la obra en el fino equilibrio del deseo de búsqueda y continuidad, más allá de lo práctico y lo técnico. Mientras nuevas máquinas para elaborar copias cada vez más exactas proliferan, las necesidades de lo que se considera útil se multiplican, haciendo que el nacimiento y muerte de los objetos sea cada vez más próximo, más inmediato. El arte permanece atento a cualquier hecho, pero también tiene un lugar inherente en el margen, ahí donde es necesario nombrar el gesto para no desaparecer.

Referencias

Acervo - Arte Contemporânea [Consult. 2019-12-28] Disponible en URL: https://www.acervo.com.pt/portuguese/artistas-representados/pablobarreiro.html/

Baudrillard, Jean (1968) *El sistema de los objetos*. [Consult. 2019-12-20] Disponible en URL: https://monoskop.org/images/1/18/Baudrillard_Jean_El_sistema_de_los_objetos_1969.pdf

d´Ors, Eugenio (1995) *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*. Madrid: Libretarias Prodhufi. ISBN: 9788479542580.

Galería Nordés [Consult. 2019-12-20] Disponible en URL: https://www.galerianordes.com/es/artistas/pablo-barreiro

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Poéticas y estéticas del cartón: prácticas de editoriales cartoneras latinoamericanas como activaciones artísticas dentro y fuera del mundo del arte

Poetics and aesthetics of cardboard: practices of Latin American cardboard publishers as artistic activations inside and outside the art world

VALERIA LEPRA TERZAGHI*

Artigo submetido a 4 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Uruguay, artista visual, docente.

AFILIAÇÃO: Universidad de la República (UDELAR); Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA); Departamento de las Estéticas. José Martí 3328, 11300 Montevideo, Departamento de Montevideo, Uruguai. E-mail: vlepra@gmail.com

Resumen: Este texto propone una aproximación a las prácticas de las editoriales cartoneras como colectivos de creación y acción social. Se divulgan resultados de um proceso de investigación haciendofoco en las formas de producción de estos colectivos, a través de las voces de sus protagonistas. Se discute la posibilidad de una estética cartonera así como la noción de poética como poiesis para abordar este tipo de prácticas. Se recuperan algunas de estas experiencias y se comparten atendiendo a su diversidad pero también a sus puntos de encuentro.

Palabras clave: editoriales cartoneras / poéticas de acción social / arte político.

Abstract: *This text proposes an approach to the practices of cardboard publishers as collective creation and social action. Results of a research process are disclosed by focusing on the forms of production of these groups, through the voices of their protagonists. The possibility of a cardboard aesthetic is discussed as well as the notion of poetics as poiesis to address these types of practices. Some of these experiences are recovered and shared based on their diversity but also on their meeting points.*

Keywords: *cardboard publishers / social action poetics / political art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

El interés que ha orientado la investigación radica en que se trata de prácticas en los márgenes, heterogéneas y de difícil definición, si bien pueden delinearse algunos de los elementos que las componen.

Las editoriales cartoneras nacen con posterioridad a la crisis que en al año 2001 afrontara Argentina y que dejara a miles de personas en situación de extrema vulnerabilidad. En el año 2003 el escritor Washington Cucurto y el artista Javier Barilaro iniciaron un proyecto de edición económica al que bautizaron "Eloísa Cartonera". Esta editorial se caracterizó porque sus libros eran impresos y fotocopiados y sus tapas se realizaban con cartón reciclado, comprado a recolectores y clasificadores urbanos o "cartoneros".

Las editoriales cartoneras se expandieron por América Latina y existen algunas experiencias cartoneras en Europa y África.

En el año 2006, "Eloísa Cartonera" participó en la 26 Bienal de San Pablo "Cómo vivir juntos" curada por Lisette Lagnado con muestras de sus libros y un taller de confección cartonera que permitía al público asistente a la bienal confeccionar sus libros cartoneros.

Además de su participación en instancias institucionalizadas del mundo del arte, o al producto libro importa aquí las formas que asumen los procesos de creación de comunidad de estos colectivos y el acto de hacer, de crear algo que no existía rescatándose la noción de poética en el sentido dado por los griegos. Así la interpretación valéryana (Valéry, 1990) que se aleja de la noción de "poética" asociada a prescripciones "molestas y caducas" encarnado por un sistema de reglas y usa en su lugar "poiética" de poiein, hacer, es la que interesa aquí. También la noción de estética, en tanto consideran que algunos elementos de su producción asumen un cierto "aire de familia" que permite reconocer las prácticas de estos colectivos como afines, a pesar de las diferencias que emergen de sus conformaciones, formas de organización e intereses editoriales.

Se coloca el foco en el acto de encuentro, las experiencias compartidas y un "estar en situación", que se configura en las diversas instancias de reunión de las editoriales cartoneras, desde la confección de los libros en talleres, las presentaciones de libros, así como la realización de instalaciones o intervenciones en el espacio urbano.

Para comprender el fenómeno de las editoriales cartoneras y reconocer su hacer como una práctica artística contemporánea es fundamental leerla a la luz de los aportes de Grant Kester o Reinaldo Laddaga al arte comunitario o emergente. Estos autores han puesto su atención en tipos de proyectos que favorecen formas de organización que se distancian de lo que podría denominarse la concepción moderna del arte en pos de la emergencia de una nueva cultura de las

artes (Laddaga, 2006). Estas nuevas modalidades harían visible una disminución de la distancia entre creadores y receptores, estos incluso pueden asumir el lugar de creadores desdibujando la figura del artista como alguien que produce en recogimiento y ofrece una obra acabada para su recepción. Estas formas parecen más asociadas a la idea de intervenciones socio-técnicas que promueven modificaciones en lo cotidiano (Laddaga, 2006; Kester, 2011).

En ese sentido las prácticas de las editoriales cartoneras están orientadas no sólo al acceso sino también a la producción de cultura, en tanto posibilita el ejercicio de la creación en muchos casos para quienes por su lugar en la comunidad les estaba negado.

1. Poéticas

La proposición del término poéticas para abordar la actividad de las editoriales cartoneras supone comprenderla en el antiguo sentido de "poiesis" como acto creador. Se aparta aquí del uso de "poética" adoptado por Aristóteles y que se podría convenir como sistema de reglas u operaciones que dan lugar a un resultado exitoso, aplicado en ese caso a la tragedia. En ese sentido la interpretación valéryana (Valéry, 1990) usa en su lugar "poiética" de poiein, hacer, ese germen de idea es el que se pretende conservar.

Aquí las formas de lo poético no se separan de lo estético sino que constituyen un régimen que se comprende como modos del mostrarse, asociados a modos de abordar el acto creador, que no se espera asuma una única forma. Esta preocupación se orientad hacia el lugar que asumen como creadores y catalizadores de emergencias culturales las editoriales cartoneras. El lugar del acto creador se subdivide en tres dimensiones que conducen a los procesos, las formas en que abordan el acto creativo, cómo este acto da lugar a un tipo particular de productos y el ámbito en que estas experiencias tienen lugar (Figura 1).

Cómo asumen su lugar de productores y en qué espacios se desarrollan estas instancias de creación da una pista de cómo se producen esos intercambios y cómo el espacio reservado para esas experiencias favorece instancias de intercambio de saberes entre los participantes. Eso sucede también con la presentación de los libros, es un espacio de difusión a la vez que posibilita una serie de intercambios entre los participantes, aunque de carácter diferente a la horizontalidad de los talleres.

2. Por una estética cartonera

Proponer una estética propia del hacer cartonero, o más bien en la que se reconoce el hacer cartonero parece ligarla a una estética de la precariedad. Se ofrece

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Editorial Vento Norte Cartonero. Taller cartonero realizado por invitación del Pro-Rectorado de Extensión de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil). Recuperado de: https://www.facebook.com/ventonortecartonero/photos/a.1355746574476742.1073741916.84191331586 0073/1355752827809450/?type=3&theater

Figura 2 · Capas de libros de la editorial Vento Norte Cartonero. Imagen recuperada de: https://scontent.fmvd3-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/28577595_1814237378627657_5669566900552060323_n.jpg?_nc_cat=107&_nc_oc=AQlEEkSl83JMayvUdfdZTol9Uo_gEJzhUQb4Lh_uiO9lAHn25xYV9jQjWWk0bCZXA0o&_nc_ht=scontent.fmvd3-1.fna&oh=59026b52cafc8444c70f71d19cdf73e4&oe=5E5B50A3

una distancia en la forma en que se usa estética de la precariedad, acercándola a una pretensión marginal, alejada de las lógicas del mercado editorial y negociando su participación en el mundo del arte. Esto se distingue y distancia de una "estetización de la miseria" como refiere Eloísa Cartonera en el fragmento que se cita a continuación.

> *A principio del 2003, cuando comenzamos con Eloísa Cartonera, no podíamos imaginar un presente m[á]s lindo. Comenzamos con la crisis de esos años, como algunos dicen* somos un producto de la crisis*, o, estetizamos* la miseria*, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo, el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser. Nacimos en esta é poca loca que nos tocó y nos toca vivir, como muchas cooperativas y microemprendimientos, asambleas, agrupaciones barriales, movimientos sociales, que surgieron por aquellos años por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores, acá estamos.* (Fragmento recuperado de su página web: http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html, última consulta 05/01/2018)

Es claramente visible un uso del cartón desechado, que es recuperado para darle una nueva vida. Siguiendo el manifiesto de Yiyi Jambo "Desde Paraguaylandia al kulo del mondo: impulsionar culturas del cartón: transformar basura em objetos de valor estético-cultural..." (Yiyi Jambo en Bilbija y Carbajal , 2009, 161). El texto fue escrito en portuñol salvaje, una invención que integra español, portugués y guaraní en una nueva lingua franca. Pero también aparece manifiesto en algunas decisiones editoriales que ponen en circulación una escritura de los márgenes, que proponen una recuperación en algunos casos de autores como expresa una integrante de Dadaif sobre una de sus líneas editoriales "que en su época no tuvieron mucho movimiento, que no fueron publicados o no fueron reconocidos, pero que tienen una propuesta que vale la pena rescatar." (Comunicación personal. Entrevista a Dadaif Cartonera, febrero 26, 2016).

O en el manifiesto de Dulcinéia Catadora una referencia concreta a su predilección por materiales desechados, "[t]rabalhar com materiais disponíveis, com o descartado, é fundamental para o coletivo. Além do papelão, usa-se no miolo das impressões o papel reciclado industrialmente. O descartado tem uma história. É refugo da sociedade industrial." (Dulcinéia Catadora en Bilbija y Carbajal, 2009:146)

En esta línea se recupera un fragmento del manifiesto de Yerba Mala Cartonera y de Sarita que se encuentran y se separan sobre el lugar del cartón. Ese cartón que protege el alimento doblemente, del que permite la reproducción de la vida y uno "más duradero e intenso" como expresaba Sarita Cartonera en

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

su manifiesto. Volviendo al margen, Yerba Mala propone una oposición entre la apertura, la indeterminación que ofrece el cartón y la edición convencional. "La estética cartonera se acerca más a lo inacabado que a lo certero, más al instante que a lo eterno, a la apertura más que a la edición/lujo/final/tapa/dura." (Yerba Mala Cartonera en Bilbija y Carbajal, 2009, 126). En esa dirección también se ubica Dulcinéia que en su manifiesto informan:

> *Nossos livros são totalmente diferentes do produto "livro" industrializado, editado da maneira convencional. Nada de gráficas, nada de esquemas distribuidoras. Nao temos o objetivo empresrial de lucrar.* (Dulcinéia Catadora en Bilbija y Carbajal, 2009:147)

Como se anunciaba más arriba la posición que manifestaba Sarita Cartonera daba lugar al cartón y su función protectora:

> *El uso del material, de alguna forma, implica invertir el rol cíclico que cumple el cartón: de ser utilizado, generalmente, para proteger y envolver alimentos o licores, vuelve nuevamente al libro cargado de otra valoración semántica, de un alimento, sí, pero de uno nuevo, tal vez más duradero e intenso* (...) (Sarita Cartonera en Bilbija y Carbajal, 2009:69)

Eloísa Cartonera propone un enunciado más determinante "¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón!" (Eloísa Cartonera en Bilbija y Carbajal, 2009, 58). Pero el cartón sigue siendo protector, envase, con el que recupera al que ya no está, o trae a la existencia la posibilidad de nuevos encuentros.

Un aspecto que ha estado presente en todo este texto es el hacer colectivo, para Dulcinéia Catadora es a través de este acto que cobra sentido la experiencia estética. "Acreditamos que a experiência estética seja um ato coletivo, que gera o prazer no encontro e na participação." (Dulcinéia Catadora en Bilbija y Carbajal, 2009:147) Esto ubica el hacer cartonero en el campo de la producción y la acción, y reconcilia poética y estética. Sus exhibiciones se nutren de la participación activa de quienes allí se encuentren, sus intervenciones en el espacio urbano cuentan con la participación de los transeúntes. Y eso si se está pensando en formas más convencionales de la práctica artística. Se trata más bien de "formaciones" como lo propone Bourriaud (2006), aunque sus ejemplos parecen mostrar tan sólo las formas más apegadas a la convención institucional. Sobre la noción de formaciones, se trata de:

> (...)*lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.* (Bourriaud, 2006, 22)



Figura 3 · Editorial La Cartonera. Imagen recuperada de: https://scontent.fmvd3-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/49021021_1466697133464860_7892135662055325696_n.jpg?_nc_cat=109&_nc_oc=AQl2sB_BfglLcjBXkwZrl3LlSQ5xleQ_lNFAtpUkQzJygtcmxoV6knkBeUTi8JkXo7w&_nc_ht=scontent.fmvd3-1.fna&oh=6da5b2f7bfc61503e302eefa0101cf88&oe=5E4FAA8D

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Se recuperan algunas de estas intervenciones que podrían ser eco de esta noción de "formaciones" a continuación. La intervención de La Cartonera o de Dadaif llevan a una forma de lo colectivo que desborda la participación en la propia editorial y que encamina hacia acciones de intercambio y colaboración con otros proyectos.

Como manifiestan estas editoriales, la comunidad editorial se sostiene en base a sus colaboradores: "La motivación es porque está la gente ahí, la motivación es porque siempre se acercan, eh, gente nueva, porque existe esta dinámica colectiva que nutre el proyecto." (Comunicación personal. La Cartonera, noviembre, 27, 2017). O porque:

"más que nada de eso se trata ¿no? De compartir, o como esa cuestión siempre de la comunidad (...) así hacemos el proyecto con los elementos externos que salen y entran." (Comunicación personal. Entrevista a Dadaif Cartonera, febrero 26, 2016). Esta apertura a otras formas de organización, de pensarse, de discurrir en relación a un hacer, ha aparecido en varias ocasiones en las voces de los entrevistados, abrir vínculos, establecer contactos, compartir materiales, entrar en comunicación, intercambiar libros, hacer encuentros, publicar en conjunto, sostener relaciones.

Conclusión

Este texto se propuso delinear algunos aspectos de las prácticas de estos colectivos editoriales, no buscó ofrecer un panorama completo sino ofrecer algunas posibilidades de abordaje.

Estas experiencias colectivas, de construcción de comunidad a la vez que espacios abiertos a la creación dinamizan y expanden los límites ya borrosos de las prácticas artísticas contemporáneas y favorecen una mirada crítica al mundo del arte. Una aproximación exhaustiva a estas "nuevas" modalidades enriquece el campo de acción y estudio y permite problematizar entre otras cosas quiénes están habilitados a crear, a formar parte tanto como los espacios de circulación de estas producciones.

Referencias

Bilbija Ksenija y Paloma Celis Carbajal Eds. (2009) Akademia cartonera: Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina. Madison: Parallel Press. University of Wisconsin-Madison.

Bourriaud, Nicolas (2006) Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Eloísa Cartonera Recuperado de: http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html. Última consulta 05/01/2018

Kester, Grant (2011) The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context. Durham y Londres: Duke University Press. (Edición Kindle).

Laddaga, Reinaldo (2006) Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Valéry, Paul (1990) Teoría poética y estética. Madrid: Visor.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Obra-experiência e o espaço mimetizado: notas sobre os trabalhos de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti

Work-experience and simulated space: notes on the works of Rejane Cantoni and Leonardo Crescenti

VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, produção e pesquisa poética com imagem, vídeo, design e tecnologia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará (UFPA); Faculdade de Artes Visuais (FAV).R. Igarapé Tucunduba, 794-882 - Guamá, Belém - PA, 66075-110, Brasil. E-mail: valsampaio@gmail.com

Resumo: As instalações e outras formas de arte interativa levaram à desmontagem da tradição estética, a desmaterialização da obra de arte. Algumas delas manisfestam-se como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente. A produção de Rejane Cantoni e suas diversas parcerias com Leonardo Crescenti, brasileiros, propagam obras que são como ferramentas de experimentação multissensorial.

Palavras chave: instalação / arte e tecnologia / obra-experiência / percepção / multissensorial.

Abstract: *The installations and other forms of interactive art led to the dismantling of the aesthetic tradition, the dematerialization of the artwork. Some of them are speak up as a living system where the public physically dialogues with an event that is happening in the environment. The production of the Brazilians Rejane Cantoni and its various partnerships with Leonardo Crescenti spread works that are as multi-sensory testing tools.*

Keywords: *installation / art and technology / work-experience / perception / multisensory.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Mudanças perceptivas: Os dispositivos e os fruidores

Criar objetos a fim de evocar experiências estéticas é uma característica daquilo que chamamos arte, e as mudanças culturais, sociais e transformações tecnológicas em todas as esferas da vida possibilitaram outras formas de produzi-la e experienciá-la provocando reavaliações na sua relação com o público. O conceitualismo e as disciplinas artísticas relacionadas às performances, às instalações e às formas de arte interativa contribuíram à desmontagem da tradição estética, e à *desformalização* e à *desmaterialização* da obra de arte e, finalmente, a indefinição das fronteiras entre disciplinas artísticas individuais.

As relações espaciais internas e externas de certas trabalhos interativos tomam como referência as interligações entre as partes individuais e as referências entre o espaço e a estrutura do dispositivo técnico/tecnológico que as constituem, algumas produções imersivas se apresentam como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente, e que se modifica de acordo com as interações dessa audiência.

A resposta ao que tem sido a emergência da arte impermanente, desmembrada e descentralizada, multiplica as perspectivas e pontos de vista, rompendo com o modelo de renascimento, estes artifícios consideram não haver um lugar ideal para ser apreciada. Um dos princípios aplicados pelos criadores de instalações é a de provocar no espectador uma ação, a partir da definição de procedimentos, que convoquem a presença do fruidor através da interação com o trabalho, e esse tipo de postura pode ser anotada, por exemplo, desde os dadaístas.

A presença ativa do espectador no espaço e a influência de seus sentidos e percepção do fruidor é a especificidade das instalações artísticas, como mecanismos que organizam o fenômeno sensório e perceptivo de forma diversa de outros modos de ser da arte - assim como em grande parte de outras correntes da arte moderna. A percepção do espectador não é tratada como uma reflexão sobre o objeto, mas como um *pertencer* à obra, como uma *presença* inseparável, sendo, portanto, a experiência subjetiva do espectador e a sua percepção um dos fatores mais utilizados pelos artistas e suas instalações.

As questões instauradas se referem às mudanças que ocorrem na esfera ontológica no processo e na recepção da obra artística, um outro objeto é produzido a cada nova situação que o artista cria, que é complementada pela interação do fruidor e constituída na sua experiência. O papel do fruidor é tão importante que pode ser considerado uma parte complementar, e às vezes este é convidado a interagir com a obra de uma forma específica, por exemplo, quando se entra

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

fisicamente em uma instalação o seu espaço-tempo passa por uma combinação de experiências sensoriais, estéticas e psicológicas diversas. Os produtos analisados nesse artigo foram criadas entre 2007 e 2018 e montadas sempre individualmente, em diversos espaços e países Alemanha, Áustria, Brasil, Bélgica, Canadá, Colômbia, Coréia do Sul, Dinamarca, Espanha, Holanda e Rússia.

Obra-experiência e o espaço mimetizado

A fruição do trabalho como um processo de experiência exige do participante uma outra postura diante da realidade buscando atravessar as fronteiras do conhecido ou do pré-concebido. A noção de experiência é parte do processo de das obras aqui analisadas, nestes casos, o ato do fruidor, ativa um novo campo artístico e altera as variáveis tempo e espaço da *obra artística* deslocando-a para a dimensão da própria experiência.

Tomando como material de análise a produção artística de Rejane Cantoni em parceria com Leonardo Crescenti deslinda projetos que se apresentam também como ferramentas de "experimentação multisensorial de conceitos de espaço como uma investigação artístico-científica", como Cantoni define algumas de suas produções. Considerando esta produção a partir da definição do artista-pesquisador Milton Sogabe, "uma instalação interativa é como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente, e que se modifica de acordo com as interações do público." (Sogabe, 2011: 62.)

Estas características aparecem em várias produções que Cantoni desenvolve com Crescenti, como por exemplo: *Infinito ao Cubo* (2007), instala na Pinacoteca de São Paulo um cubo espelhado de 3 x 3 x 3 metros suspenso a 25 centímetros do chão apoiado numa cruzeta no centro de sua base e em quatro molas, uma em cada canto. O dispositivo permite que duas das suas faces girem em seu eixo central - uma bascula e outra pivota, a pivotante age também como uma porta de acesso ao seu interior.

Esse projeto traz conexões formais com a produção artística minimalista de Donald Judd, que na década de 1970 produziu diversas instalações com cubos espelhados que mimetizavam o espaço expositivo nos seus objetos. Alguns teóricos definem o trabalho de arte, nessa perspectiva, como o resultado de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

Infinito ao Cubo potencializa as relações perceptivas do fruidor quando possibilita a imersão total no espaço-tempo da arquitetura proposta, nesse sentido, o público é quem define os vários pontos de vista que o seu ato vai definir, na busca do seu *cubo infinito*. O cubo é espelhado por fora e reflete o espaço à sua

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · *Infinito ao Cubo* – 2007/ Cantoni e Crescenti — Projeto Octógono de Arte Contemporânea – Pinacoteca de São Paulo. Fonte: acervo dos artistas
Figura 2 · *Infinito ao Cubo* – 2007/ Cantoni e Crescenti — Projeto Octógono de Arte Contemporânea – Pinacoteca de São Paulo. Fonte: acervo dos artistas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

volta, e também, espelhado por dentro provoca reflexões infinitas em todas as direções. A peça foi projetada com paredes que se deslocam e não se tocam, e ao mover-se graças a ação fruidor, deixa visível o exterior através dos espaços de 3 centímetros entre as paredes, formando internamente linhas, que guardam a cor, a luz e o movimento da cena exterior, que em reflexões múltiplas geram um efeito caleidoscópico.

O que caracteriza este mecanismo interativo é sua mediação pela tecnologia que possibilita uma relação perceptiva com o objeto a partir do caminhar sobre a estrutura que se move e se inclina a partir do eixo central, desse modo é possível desenhar as linhas internas do cubo interferindo na sua angulação distorcendo o espaço refletido no seu interior, utilizando a massa do seu corpo como recurso de deslocamento no seu interior, a movimentação potencializa a experiência da percepção do espaço mimetizado pela obra, construindo a sua relação espaço-temporal a partir do dispositivo criado pelos artistas.

Em 2010 a dupla desenvolveu o projeto *Solo*, mais uma vez construindo um dispositivo interativo "uma superfície plana, metálica e polida. Formada por chapas de 1 x 1 m de alumínio náutico, cada chapa está apoiada em seu centro e todas estão conectadas entre si.

Segundo Cantoni, "Ao caminhar sobre este *Solo*, o peso do seu corpo gera efeitos semelhantes ao de uma pedra que cai sobre a superfície da água parada: as chapas se inclinam e como gangorras interconectadas provocam ondas que se propagam radialmente. O movimento do metal contra metal gera sons e a superfície metálica em movimento propaga reflexos de luz pelo ambiente." (Cantoni, 2019).

Na instalação Água integrante do projeto Água na Oca (2010) em São Paulo tem a colaboração Raquel Kogan, os autores recriam a superfície da água a partir do metal em movimento que é percebido como elemento líquido, resultado de intensa pesquisa em torno da percepção sinestésica da textura da água por intermédio da tecnologia, essa invenção projetada pelos artistas reage à presença de um ou vários interatores simultâneos e reproduz um jogo entre forças e equilíbrio.

O projeto Água cria um dispositivo que consiste num jogo de luzes e espelhos que reproduzem uma superfície aquática refletida nas paredes e no teto, a interação ocorre quando o visitante sobe em grandes tapetes espelhados instalados no chão que permitem ao interator sentir os reflexos dos movimentos criando a percepção de quem está imerso em um oceano como se estivesse andando sob a água.

Segundo os autores para a instalação Água foi criado um sistema de sensoriamento tátil-mecânico composto de mantas de espuma e fitas adesivas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

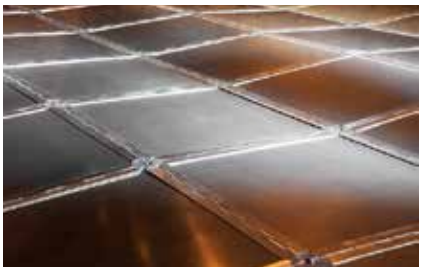






Figura 3 · *Solo* – 2010-2011- Cantoni e Crescenti.
Fonte: acervo dos artistas
Figura 4 · *Solo* – 2010-2011- Cantoni e Crescenti.
Fonte: acervo dos artistas
Figura 5 · *Água* – 2010-2014 – Cantoni e Crescenti.
Fonte: acervo dos artistas

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 6 · *ÁGUA* – 2010-2014 – Catoni e Crescenti.
Fonte: acervo dos artistas
Figura 7 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti 2019, *Vazio Povoados*, no Espaço Cultural Farol Santander em São Paulo em 2018. Fonte: acervo autores

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

mecânicas. Localizado sob a superfície das chapas espelhadas, esse dispositivo tem tripla função.

> *Primeiro, permite aos usuários deformar a superfície lisa das chapas espelhadas em função de sua posição relativa e peso. Possibilita também ampliar alterações na trajetória angular da luz que incide sobre a superfície espelhada, criando movimento e alterando a imagem projetada dos reflexos e das sombras dos interatores. Além disso, pode simular sensações equivalentes a caminhar sobre superfícies líquidas – como afundar o pé em poças ou águas rasas.* (Cantini; Crescenti, 2010)

Tubo é projeto mais recente desenvolvido pela dupla trata-se de uma escultura imersiva e interativa composta de onze módulos cilíndricos de uma tela com projeção traseira, a instalação reproduz com exatidão a vista do lado de fora da sala expositiva essa reprodução é feita por projeção traseira através de um túnel metalizado com efeito caleidoscópico.

Os módulos são estruturas de madeira revestidas de chapas de alumínio auto-brilho, alinhados e conectados entre si formam um cilindro de madeira de três metros largura por dois metros e dez centímetros de altura por treze metros e setenta e cinco centímetros de comprimento. Em uma das extremidade do dispositivo uma tela de projeção traseira exibe a linha do horizonte da cidade de São Paulo em diferentes horários.

A escultura imersiva foi criada para se encaixar no espaço do piso mimetizando-se com a paisagem, com o skyline das cidades em que foi instalada, provoca a percepção de seus visitantes que se sentem flutuando sem barreiras de proteção. Dois projetores reproduzem as imagens gravadas no mesmo ponto de vista, durante quatro dias, dia e noite, e em diferentes situações meteorológicas no período da instalação.

O projeto possibilita que vários usuários possam entrar e interagir simultaneamente na escultura, esses visitantes agenciam a instalação *Tubo* via posicionamento e reflexos dentro do dispositivo. Na cidade de São Luiz, capital do Estado do Maranhão, região norte do Brasil, a obra participou de uma exposição intitulada *Infinitos* que reúne pela primeira vez as obras de Cantoni e Crescenti. "*Tubo* incorporou para esta exposição a força da paisagem local e sua transformação constante, causada pela incrível maré. A obra nos leva para dentro de um telescópio espelhado de onze metros, que reproduz essa paisagem de infinitas formas." (CANTONI, 2019:7)

O último projeto da dupla reflete o projeto poético que atravessa a produção artística de Cantoni e Crescenti uma possível relação e flexibilidade que os trabalhos têm com a paisagem externa e a busca de uma aproximação sensível

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 8 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti 2019, *Vazio Povoados*, no Espaço Cultural Farol Santander em São Paulo em 2018. Fonte: acervo autores

Figura 9 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti – Exposição *Infinitos*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

com o outro proporcionando beleza, leveza e alegria síntese dos trabalhos realizados pelos artistas.

Notas para uma Conclusão

As obras analisadas de autoria de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti revelam um percurso artístico que se constrói na relação entre arte ciência. Os artistas criaram dispositivos para uma investigação artístico-científica, buscando operar questões como modelos científicos e artísticos de espaço; interfaces homem-computador (hardware e software) interconectados simbioticamente; buscando na construção destes dispositivos formas alternativas de percepção e de cognição espacial através da experimentação multisensorial de modelos conceituais de espaço.

As especificidade que caracterizam as instalações, como as apresentadas aqui, revelam os procedimentos criativos para além do objeto em si, mas também à experiência que ele provoca, como a observação da relação entre os elementos materiais pertencentes às diferentes disciplinas artísticas e não-artísticas e os elementos intangíveis, relações espaciais e locais, bem como as interações entre o aparato desenvolvido e o espectador, esses elementos estão invisivelmente ligados entre si e criam, uma dinâmica única em cada composição, pois suscitam uma dinâmica entre tecnologia, forma e experiência.

Referências

Cantoni, Rejane. 2019. *Infinitos – Cantoni-Crescenti + Kogan. Catálogo da exposição Infinitos*, realizada por Cantoni-Crescenti e participação de Raquel Kogan, no Centro Cultural Vale – Maranhão, de 19 de março a 10 de agosto de 2019. Curadoria Paula Porta.

Cantoni;Crescenti, 2010. Referencias das obras. Acessado em 25/05/2014. http://www.cantoni-crescenti.com.br/

Clark, L., (1980). *Lygia Clark*. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte.

_____, (1994). "Nostalgia of the Body". *October*, n.69, pp.84-109.

Plaza, Julio; Tavares, Mônica. "Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais": Hucitec. 1998.

Sogabe, Milton. "Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção", in: Ars: Ano 8 No 18, pg. 62. 2011

Valéry, Paul « La conquête de l'ubiquité » (1928)

A subversão da sintaxe em Hélio Oiticica

The Subversion of Syntax in Hélio Oiticica's Work

VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista, docente e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília (UnB), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. UnB - Brasília, DF, 70297-400, Brasil. E-mail: vmartinezbarrios@gmail.com

Resumo: No presente trabalho analisamos uma problemática de ordem pictórica, onde o sistema de relações que estruturam e compõem uma pintura é modificado, assim como o papel desempenhado por seus constituintes. A análise se concentra em uma série de objetos elaborados com materiais diversos pelo artista brasileiro Hélio Oiticica na década de 1960, intitulados "Bólides": Bólides-vidro e Bólides-caixa. Analisamos de que maneira Oiticica subverte a sintaxe inerente à pintura em busca de novos territórios, e como esses trabalhos expandem e abrem novas possibilidades para a pintura.

Palavras chave: Arte brasileira / Hélio Oiticica / Bólides / Pintura.

Abstract: *In the present work we will approach a pictorial problematic in which the system of its structuring relations is modified, as well as the role played by the elements that structure and make up a painting. The analysis will focus on a series of objects elaborated with different materials by Brazilian artist Hélio Oiticica in the 1960s, called Bólides [Fireballs]: Glass Bólides and Box Bólides. We are going to analyse how Oiticica subverts the inherent syntax of painting in searching for new territories. Therefore, opening up other possibilities for painting.*

Keywords: *Brazilian Art / Hélio Oiticica / Bólides / Painting.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *(...) já não é mais possível aceitar o desenvolvimento 'dentro do quadro', o quadro já se saturou. Longe de ser a 'morte da pintura', é a sua salvação pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como 'suporte' da 'pintura'. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.*
> (*Hélio Oiticica, 16 de fev. De 1961: 16*)

Considerado um dos principais artistas brasileiros, Hélio Oiticica desenvolveu o seu trabalho dos anos cinquenta ate o inicio dos anos oitenta. Seu trabalho tem sido reconhecido internacionalmente com grandes mostras retrospectivas itinerantes de sua produção como a mostra *Hélio Oiticica*. A exposição ocupou centros culturais e museus no exterior, entre eles podemos citar: Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam(1992);Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris(1992); Fundació Antoni Tàpies, Barcelona(1992);Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa(1993); Walker Art Center, Minneapolis(1994), Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro(1997). Posteriormente forma realizadas outras duas grandes mostras itinerantes:

The Body of colour, no The Museum of Fine Arts, Houston (2006/2007) e a Tate Gallery, Londres (2007). O artista esteve vinculado ao grupo neoconcreto no Rio de Janeiro que defendia uma espontaneidade maior e uma abordagem mais fenomenológica, que busca quebrar a separação sujeito-objeto. Questionava também a produção do grupo concreto de São Paulo considerada mais pragmática e formalista.

Neste texto vamos fazer uma pequena seleção de algumas das suas obras realizadas nos anos sessenta para procurar fundamentar a nossa argumentação.

Nos anos sessenta após ter realizado a serie *Relevos espaciais* o artista brasileiro Hélio Oiticica realizou uma serie de trabalhos que tem como título *Núcleos* em que trabalha com superfícies de madeira, formando estruturas ortogonais. Num deles que tem como título *Grande Núcleo*, as superfícies de madeira colorida são penduradas do teto por meio de fios de nylon transparente, que saem de uma estrutura ortogonal de madeira colocada próxima ao teto, de modo a causar a impressão de estarem soltas no espaço tridimensional, da mesma forma que os *Relevos espaciais*. As superfícies penduradas são placas de madeira monocromáticas, trabalhadas em cores puras: amarelo e laranja. Colocadas a certa distancia do chão recolhem o nosso olhar, formando uma espécie de labirinto de cor, dentro do qual é preciso inserir-se para percorrê-lo.

A diferença entre os relevos espaciais e o *Grande núcleo* é que, enquanto neste é preciso, percorrer as placas de cor, colocando o nosso corpo dentro do espaço que estas ocupam. Nos *Relevos,* o corpo do espectador é posicionado e

mantido em seu entorno, não sendo possível se colocar no seu interior.

No *Grande núcleo*, têm-se como elementos, ou traços as superfícies de cor que direcionam o espaço dependendo da maneira como estão colocadas as placas, algumas posicionadas no sentido horizontal e outras no sentido vertical, fazendo com que o espaço seja dinamizado por esta alternância entre as placas, que se orientam verticalmente e as posicionadas horizontalmente impondo desta maneira um certo ritmo ao conjunto.

Existem também outras placas que por sua forma se configuram numa posição poderíamos dizer neutra: as de formato quadrado, que não determinam uma mudança na orientação do espaço. Além do formato, a disposição que elas ocupam no espaço - se estão a uma altura maior ou se estão colocadas mais baixa - determina um deslocamento do olhar. Pelo posicionamento das placas de cor no espaço, formando uma estrutura que tenciona as placas de cor entre si, a cor adquire uma dimensão temporal que e da ordem da escultura.

O espaço que se projeta embaixo das placas é deixado vazio, sendo que ao seu redor é colocada pedra de brita, material de cor cinza opaco que remete a construção, delimitando uma área entorno das placas coloridas que flutuam do teto. Um contorno é marcado claramente por uma linha de caibros de madeira que acompanha, contorna e delimita o espaço preenchido pelas pedras de brita. Separando o que é obra do espaço onde a mesma esta posicionada. Estas ao serem colocados sobre a superfície do chão modificam a cor do mesmo. A linha que delimita e contem a pedra cria um plano texturado cinza de pedras embaixo e ao redor das placas de cor suspensas e, para se chegar até elas, é preciso atravessar a superfície horizontal criada pelas pedras que cobre o chão do espaço. Passamos sobre uma superfície cinza angulosa aos nossos pés para percorrer, posteriormente, estruturas labirínticas de cores quentes – amarelo e laranja. O contraste entre o peso da pedra aos nossos pés e as cores luminosas sobre as placas soltas flutuando no espaço gera um efeito de sentido de leveza. As referencias à pintura aqui são evidentes: a planaridade das placas, enfatizada pela utilização da cor plana e uniforme sobre as placas de madeira. A colocação das placas no espaço, sua distancia, cria profundidade pela cor. O contorno da linha de madeira no chão delimita o lugar onde são organizados os diversos elementos, figurativizando a moldura que contem a obra, como a estrutura de madeira que sustenta as placas o chassis, servindo como estrutura de sustentação para colocar e deixar a cor livre flutuando no espaço. Enquanto a pedra, como material inorgânico, e uma figura que remete a pigmentação das superfícies pictóricas, ao pigmento. Temos que lembrar que a etimologia da palavra pintura, significa revestir, cobrir, modificar a cor de uma superfície.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Na série *Bolides*, a referência à pintura volta novamente tanto na série *Bólides-Vidro* como na série *Bólides-Caixa*. Na primeira, tem-se, por exemplo, o *Bólide-Vidro 4 Terra,* de 1964, que será segmentado para a analise, em três partes: o recipiente de vidro que contém a terra; a terra vermelha; e a tela de nylon.

Antes de se prosseguir na análise, gostaríamos de levantar os elementos básicos que compõem e caracterizam um trabalho como pintura. Primeiro, tem-se o suporte, que pode ser uma tela de linho, ou de algodão. Pode ser também uma tabua de madeira, ou a própria parede, como era o caso dos afrescos nas igrejas medievais, durante a Renascença, ou mesmo no século XX, quando os muralistas mexicanos resgatam estas técnicas criando grandes painéis públicos para educar as massas em dialogo com a arquitetura do local.

Existe ainda a tinta, ou outro material com o qual são feitas as marcas sobre o suporte escolhido. A composição da tinta pode ser dividida nos dois elementos que a compõem: um pigmento e um aglutinante. O pigmento, que é o componente responsável por dar coloração à tinta, é adicionado ao aglutinante, que fará com que as partículas fiquem unidas de maneira a criar uma pasta ou um liquido, que é a tinta. O aglutinante também é responsável pelo resultado da secagem das partículas, para que estas permaneçam unidas e formem uma película de cor sobre a tela.

Tem-se, portanto, a tela como suporte esticada sobre um chassis. O suporte retangular da tela, quadrilátero branco, é a "caixa-superfície" no interior da qual será travada a "luta" ou o "jogo" do ofício da pintura. A tela esticada sobre o chassis torna-se uma superfície receptora, campo ou recipiente que receberá a tinta, mistura de pigmento e aglutinante.

Nos *Bólides*, esta equação é modificada, estabelecendo uma nova sintaxe na maneira como os elementos que constituem uma pintura são reordenados. O trabalho *Bólide Vidro 4 Terra* consiste em um recipiente cilíndrico de vidro transparente, uma cuba, que tem no seu interior terra vermelha. Do interior desta terra vermelha se projeta uma tela de nylon no espaço. Ou seja, se encontram aqui presentes todos os ingredientes que compõem uma pintura.

Inicialmente tem-se a figura da tela, que sai da terra e não desempenha mais o papel de suporte da pintura tradicional que acostumava cobri-la ou escondê-la.

Esse elemento passa a ter uma função não mais passiva, como receptor da tinta que modifica a cor da sua superfície, passa a desempenhar uma função ativa no trabalho, como ator. É construído um outro papel para a tela, o artista a coloca na posição central em que se situa em outro encadeamento sintático.

Em seguida, a terra-pigmento com a sua granulação, desempenha um outro papel o papel da tinta que dá cor e modifica a superfície pictórica, porem de forma diferente da tinta, que para sua constituição, precisa de um pigmento e

um aglutinante, sendo esta substância usada para fixar as partículas de modo a conseguir uma pasta usada para executar a pintura. É a própria terra, com seu pigmento orgânico, que desempenhará a função da tinta, mas agora isolada do aglutinante. A terra neste caso, é utilizada como quem usa tinta para dar coloração a uma superfície.

É interessante perceber como Hélio Oiticica (1963:63) faz referencia num texto que escreveu chamado "Bólides", a um estado pigmentar da cor: " (...) o desenvolvimento dos *Bólides* opacos aos transparentes onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bólide*. "

Este texto confirma o que se mencionou anteriormente sobre a ideia de usar a própria terra como pigmento ou tinta, não mais misturada com qualquer tipo de aglutinante.

O terceiro ingrediente a ser considerado é o aglutinante. O elemento que passa a desempenhar nesta obra o papel de aglutinante é o vidro da bacia, recipiente onde estas matérias são depositadas e que cumpre a função de aglutinar os elementos nela contidos. Passa a desempenhar também o papel de suporte da tela tradicional dentro da qual são depositadas as tintas. As relações da pintura tradicional tela – suporte, tinta – pigmento e pigmento – aglutinante, são agora transformadas em: o vidro que passa a ocupar dois papeis actanciais, de recipiente e de aglutinante; a terra que desempenha a função da tinta; e, finalmente, o nylon exercendo o papel da tela, que deixa de ser de linho, suporte passivo onde se realiza a ação de pintar. O nylon, enquanto material novo para a época, coloca a tela num contexto atual, passando a fazer parte como um dos elementos que compõem o próprio trabalho.

Enquanto na pintura tradicional o pigmento é misturado ao aglutinante para proporcionar uma massa homogênea, também ao ser colocado o óleo sobre a tela ou madeira este se adere ao suporte. As diferentes matérias se encontram separadas, pois não se aderem e nem estão colocadas numa relação que se dá somente por contato, na inércia de seus materiais. No *Bólide*, vidro, terra e tela permanecem como entidades autônomas e separadas.

O vidro da bacia sustenta e contém os elementos colocados em seu interior. Esses não estão colocados, mas sim colados por contato. A superfície transparente de vidro deixa ver a terra-pigmento depositada no seu interior, podendo-se observar sua granulosidade e cor. A terra, através do vidro transparente, se deixa ver como opaca, mas observada da parte superior aberta da bacia, sem vidro que intermedie a sua leitura, a sua cor avermelhada ganha um impacto maior, o que faz com que sua presença seja mais próxima.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Na série *Bólides*, os trabalhos são nomeados conforme o material utilizado, Bólide vidro, Bólide plástico, Bólide caixa, e contem materiais diversos como pigmentos de cores, terra, conchas ou carvão como observamos no trabalho anterior. Os *Bólides-caixa* como o *B 11 Bólide caixa 09,* cujo recipiente é retangular, e formado por uma caixa de madeira com superfícies internas que deslizam e se abrem como gavetas. Onde são depositados diferentes tipos de pigmentos de cores, terra, conchas ou carvão. Ao manipular com as mãos as caixas, abrindo e fechando estas superfícies-gavetas que deslizam conforme a vontade de quem as estiver colocado em ação, se inicia um jogo de mostrar, revelar e esconder. Caixas, superfícies que se abrem e fecham contendo pigmentos. Novamente, como no *Bólide-Vidro*, o pigmento passa a ocupar o papel que a tinta desempenhava. A cor não é mais a cor como película, ou seja, uma película de tinta que, ao ser colocada sobre a tela, modifica a superfície desta. A cor passa a ser uma "cor pigmentar", ou seja, uma cor que se constrói pela articulação das diferentes partículas criando granulosidades diferenciadas sobre as superfícies que deslizam.

A cor não é mais preparada, passando a ser a cor das próprias matérias, neste caso, os próprios pigmentos ou outros materiais como a terra. Materialidade e cor se confundem na "cor pigmentar". Onde começa a cor e onde termina a matéria? Onde termina a matéria e começa a cor? São questões difíceis de ser respondidas. Cor e matéria passam a ser uma coisa só. A "cor pigmentar" teria esta característica: a de reunir cor e matéria. O pigmento dentro das caixas, a sua granulação, convoca não somente a nossa visão mas o sentido do tato, assim como o abrir e fechar das gavetas provoca a curiosidade.

Referências

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1986 .

Oiticica, Hélio. Catalogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica* (1992-1997);

Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam (1992); Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (1992); Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (1992); Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1993); Walker Art Center, Minneapolis (1994), Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1997).

Oiticica, Hélio. Catalogo da exposição *Hélio Oiticica: The body of color.* Tate Publishing and The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74. Organizado por Luciano Figueiredo, 2 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.

Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Tunga: jogo de afinidades

Tunga: game of affinities

WELLINGTON CESÁRIO*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

Brasil, historiador da arte, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Sergipe (UFS); Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH); Departamento de Artes Visuais e Design (DAVD). Av. Marechal Cândido Rondon, S/N - Bairro: Rosa Elze – São Cristóvão/SE. CEP: 49100-000 Brasil. E-mail: cesariow@yahoo.com.br

Resumo: Como objeto de análise neste texto o jogo de afinidades que a poética de Tunga possibilita. O caráter híbrido e experimental de sua produção revela seu viés investigativo, sua abertura a outras linguagens. É essa estrutura poética, por vezes de caráter indeterminado, que permite a participação do outro na constituição de sentido de sua arte, que procuramos aqui expor, a partir da análise de algumas obras. Conclui-se que o desejo é uma questão fundamental em sua arte e a continuidade da vida o sentido último.

Palavras chave: Tunga / arte contemporânea / afinidades.

Abstract: *As an object of analysis in this text, the game of affinities that Tunga's poetics enables. The hybrid and experimental character of his production reveals his investigative bias, his openness to other languages. It is this poetic structure, sometimes of indeterminate character, that allows the participation of the other in the constitution of meaning of his art, which we seek to expose here, from the analysis of some works. Desire is perceived as a fundamental issue in his art and the continuity of life is the ultimate meaning.*

Keywords: *Tunga / contemporary art / affinities.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

O jogo de afinidades que instaura Tunga está de acordo com a estruturação de sua poética. Seu campo de trabalho é variado, pois inclui desenho, performance, instalação, pintura, escultura, mas também uma produção textual que influi marcantemente na composição e leitura de sua obra. Várias de suas proposições são então abertas à experimentação, seja em trabalhos com a livre participação do público ou em conjunto com outros artistas, como a coreógrafa Lia Rodrigues, o poeta e músico Arnaldo Antunes e os diretores Arthur Omar e Shelagh Wakely. No fundo, cada peça ou ação de sua produção parece fazer parte de uma engrenagem maior, pois é o campo simbólico que mira o artista.

Brasileiro de Pernambuco, Tunga realizou sua primeira mostra individual em 1974, cujo título já causa estranhamento: *Museu da Masturbação Infantil*. Tendo vivido até 2016, em sua longa produção, o artista desenvolveu um vocabulário plástico próprio, cujos elementos são recorrentes e embora se apresentem, por vezes, de modo enigmático, eles são determinantes para dar sentido a essa obra. Então, em proposições como *Vênus*, *True Rouge*, *Laminadas Almas*, *O Nervo de Prata* e *Resgate* vislumbramos revelar o sentido dessa produção, encontrar os nexos de seu jogo poético, de seu jogo de afinidades.

Jogo de afinidades

Certamente, a obra mais conhecida de Tunga é *Vênus* (Figura 1) de 1976. Posteriormente, ele mudará a grafia deste título para *Vê-nus*. Reitera-se assim a visão do nú, numa obra na qual o nú não está presente, pelo menos fisicamente. Algo físico ali, que nos faz ver, é a luz que incide como pura energia, cujo sentido não é outro senão o campo psíquico do espectador. O intuito parece ser incitar o imaginário, por o desejo e seu limite em questão. Dentre os elementos que compõem a obra uma mosca (Figura 2), que nem todos percebem. Ela talvez nos remeta ao cheiro como vetor de atração. Este inseto retorna em trabalhos posteriores, assim como as correntes e amarrações que compõem o vocabulário plástico do artista. Esta tática de recorrência de determinados elementos, por vezes causa certo estranhamento, mas tem a sua lógica no conjunto de sua obra. Ele explora diversas versões de linguagens e entre tangências e atravessamentos formula uma engrenagem de associações que dá sentido a essa poética.

A abertura à experimentação e a estrutura lógica da poética de Tunga favorecem a intervenção de outros artistas em sua arte. É o que acontece na proposição *True Rouge* (Figura 3). A obra é de 1997, mas contou com diversas versões. Nesta foto que apresentamos, temos um espaço especificamente construído para alojá-la, no Instituto Inhotim no Brasil, mas num filme de 1998, em

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6





Figura 1 · Tunga, *Vênus*, 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm. Fonte: própria.
Figura 2 · Tunga, *Vênus (detalhe)*, 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm. Fonte (própria).

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

parceria com Shelagh Wakely, exibe-se uma montagem feita em Londres com sons de cigarras e associada a uma performance com participação de amigos e convidados. Destacamos também uma dessas instaurações, a realizada no ano de 2004, com colaboração da coreógrafa Lia Rodrigues. Este conceito instauração, que implica associar performance e instalação, na verdade, é de Lygia Clark, o que revela também aí uma afinidade com seu trabalho. De todo modo, nas duas instaurações aqui destacadas, o que se vê é a saturação do vermelho e seu clima erótico. No trabalho em conjunto com Lia Rodrigues os participantes dirigidos por ela se apresentam nus e nos levam a uma reflexão crítica sobre o desejo e seus limites no meio social. Em relação à sua estrutura física temos de fazer menção que não há nada de ilusório no trabalho, todos os elementos de sustentação das peças expostas são evidentes. O artista desvela então a própria estrutura de seu jogo de afinidades e sua produção de sentido.

Outra instauração de impacto junto ao público é *Laminadas Almas* de 2004. Ela ganhou novas versões em 2006 no Jardim Botânico e em 2007 na Luhring Augustine de Nova York. O intuito do artista é instigar o espectador a participar de uma construção imagética. Tunga cria um ambiente poético, a partir de um jogo de luz e sombra. Cabe, portanto, ao espectador afinar o sentido de sua percepção. Na montagem feita no Jardim Botânico, dentre os participantes, aparece a figura do cientista, com jaleco branco, mas também pessoas nuas. Estas encontram ali determinados elementos, como luvas e asas de mosca, que podem ser usados de acordo com as expectativas de expressividade de cada um. Como a proposta é de abertura à experimentação e cada um percebe o jogo a seu modo, é o indeterminado que se coloca aos participantes.

Esta proposição de Tunga simula a transformação dos corpos, nos faz pensar a imbricação entre seres, junção de partes e possíveis metamorfoses de nossa natureza. Nesta experiência novas figuras são criadas, por vezes provocantes e o desejo ali, de acordo com as cirscunstâncias, toma corpo, atualiza-se na mente dos participantes. *Laminadas Almas* tem um sentido investigativo, característica que se apreende pela importância que a luz tem neste trabalho. Ela se projeta no espaço, mas também cria zonas mais escuras, dimensiona as sombras dos participantes em novas composições formais. O jogo proposto pelo artista é esse, provocar o espectador a perceber essa construção imagética, a se envolver, de algum modo, na compreensão do enigma, que se constitui e se atualiza na presença.

Tunga compõe sua obra com muita astúcia, pois nos envolve numa aura de sentidos, cujos nexos em algum momento se interligam. O que ele executa é uma inteligente amarração de fatos e ideias, um jogo de afinidades e assim

conecta elementos, complementa dados, aproxima histórias, constituindo assim seu universo imagético. A produção de *O Nervo de Prata* de 1986 nos mostra justamente esta lógica conceitual do artista.

Tal como em *True Rouge*, o filme *O Nervo de Prata* também conta com a participação de outro artista em sua produção. A parceria que se firma então é com Arthur Omar, que assina a direção, edição, roteiro e trilha sonora deste trabalho. O assunto é a obra de Tunga, este interpretado, numa parte, pelo ator Paulo Cesar Peréio, mas noutra é ele mesmo que aparece no filme. Primeiramente, o próprio atua verificando chapas de raio X e posteriormente, realizando um de seus Tacapes, cuja base é uma trança de fios de metal, coberta com pedaços de imãs. Omar cria um clima de envolvimento com as principais proposições de Tunga até então. O ator Peréio nos conta sobre a realização do filme sobre o túnel Dois Irmãos, parte integrante da instalação *Ão*, de 1980. Na sequência do filme temos referência à peça *Eixos exógenos*, à performance *Xifópagas Capilares Entre Nós*, *Sem Título (Sedativa)* e suas narrativas e também ao recorrente elemento toro, dando então destaque à ideia de circularidade, uma das premissas dessa estrutura poética. Omar finaliza o filme retornando à sequência de imagens de *Ão*, à projeção contínua do interior do túnel, refaz-se assim a figura de um toro imagiário.

A imbricação entre o trabalho de Omar e de Tunga é interessante, pois ambos concorrem para a atualização do sentido dessa poética. O jogo de afinidades que instaura Tunga visa então justamente a constituição desse universo poético, dessa imagética. Um recurso também empregado por ele nesse sentido, foi assimilar uma produção textual à estrutura de seu trabalho, fazer de suas narrativas parte constituinte de sua poética. O artista diz testemunhar fatos, portanto temos de considerar seu discurso. Seus relatos são intrigantes, mas possuem aparência de verdade, pois são situações documentadas, recortes de jornais e registros de pesquisas. O livro de Tunga "Barroco de lírios", publicado em 1997, é rico nesse tipo de registro. Suas narrativas e imagens representam então mais um lance na estruturação significativa dessa poética, pois são histórias, que justificam e interligam fatos e encontram, enfim, elos em sua plástica.

Ao que parece, uma análise sobre a obra de Tunga pode partir de qualquer elemento, de qualquer ponto de seu desenvolvimento, pois o jogo de associações, de afinidades, não parece ter fim. Os encadeamentos não são fortuitos e Tunga fala para a humanidade, toca em questões fundamentais sobre a relação entre o homem e o mundo, como o erotismo e o desejo. Verifica-se assim a analogia entre a força magnética de atração dos ímãs e o erotismo entre os corpos e de modo mais elementar, por isso mais fundamental, na relação entre fluídos

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 3 · Tunga, *True Rouge*, 1997. Tinta vermelha, feltro, redes, vidro, bolas de sinuca, esponjas do mar, madeira, escovas limpa-garrafa, 1315x750x450. Fonte própria.

corporais e a vida. Em essência, o trabalho de Tunga parece expor a natural metamorfose e continuidade da vida. Por isso, talvez, o hibridismo de sua plástica e a insistência na questão do desejo e sua alquimia.

Uma das proposições mais interessantes de Tunga é a instauração *Resgate* de 2001, realizada na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Neste evento, mais uma parceria com Lia Rodrigues, que dirige mais de cem participantes e dele também participa o poeta e músico Arnaldo Antunes, quando canta os versos "Teresa", de autoria do próprio Tunga. Verifica-se então que diversas linguagens se associam nessa composição, além disso, o artista incluiu obras já realizadas anteriormente, como *Há Sopa* e *Lúcido Nigredo.* Ele também participa da ação ao tomar da sopa servida e inesperadamente, ser envolvido por três participantes seminuas. O desejo assim se revela. Elas envolvem seu corpo com maquiagem e o integram ao conjunto de coisas que ali acontecem. O evento como um todo deve ter sido impactante, pois se trata de um espaço tradicional e nele se via o brilho de peças em vidro, correntes, que nos remetem à ideia de aprisionamento e outros objetos metálicos como vasos e cálices, mas também cobertores jogados e pessoas com pratos de sopas, num evidente contraste com o ambiente. Neste espaço socialmente estabelecido, com suas regras de conduta, o aspecto geral é de caos. Em questão então o desejo e as interdições sociais, já que as amarras persistem.

Conclusão

Como vimos, Tunga estrutura sua poética a partir de um jogo de afinidades, de associações. Desse modo, ele articula elementos recorrentes de sua plástica, complementa dados e relaciona histórias, constituindo assim uma aura de sentido em torno de sua obra. As proposições que formula são abertas à experimentação e à participação do outro em sua produção de sentido. Parcerias com outros artistas, como Lia Rodrigues, Arnaldo Antunes, Arthur Omar e Shelagh Wakely, foi algo recorrente ao longo de sua produção. Isso se deu justamente em razão do hibridismo de sua arte e sua abertura a outras linguagens. Foram analisadas as proposições *Vênus*, *True Rouge*, *Laminadas Almas, O Nervo de Prata* e *Resgate*. Constatou-se, enfim, como ponto fundamental de sua arte a questão do desejo e sua alquimia e como sentido último a continuidade da vida.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

O NERVO de Prata on Vimeo (filme). 1996. 20,21 min. Disponível em: <https://vimeo.com/42974797>. Acesso em: 5 jan. 2020.

RESGATE on Vimeo (filme). 2001. 8,39 min. Disponível em: < https://vimeo.com/45080261>. Acesso em: 5 jan. 2020.

TRUE Rouge on Vimeo (filme). 1998. 6,47 min. Disponível em: <https://vimeo.com/80977701>. Acesso em: 5 jan. 2020.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Un análisis del rosa en Mar Ramón Soriano: La identidad del color

An Analisys of Pink in Mar Ramón Soriano: The Identity of the colour

XISELA PASTORIZA BARROS*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, investigadora y creadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Santiago de Compostela (USC), Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Praza da Universidade, 1, 15703 Santiago de Compostela, A Coruña, Espanha. E-mail: xise.cobain@gmail.com

Resumen: En este artículo se analizará el uso del color en la obra escultórica de Mar Ramón Soriano (1993) que desde que inició su carrera toma dos elementos como parte de su identidad artistica, la cerámica y el pigmento rosa. Esta gama cromática no es una elección casual, en su obra, es una constante que no abandona y que emplea como un medio para exteriorizar determinadas sensaciones y pensamientos estableciendo además una relación dialéctica entre el material y el color de sus esculturas.

Palabras clave: identidad / color / rosa / experiencia.

Abstract: *In this article we will analyze the use of colour in the sculptural work of Mar Ramón Soriano (1993) who since she began her career takes two elements as part of her artistic identity, ceramics and pink pigment. This color range is not a casual choice, in her work, it is a constant that she does not abandon and that she uses as a means to externalize certain sensations and thoughts, also establishing a dialectical relationship between the material and the colour of her sculptures.*

Keywords: *identity / colour / pink / experience.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introducción

Existen diversos e incontables estudios sobre la importancia, el lenguaje y el significado del color en la obra de arte desde que existe la teoría artística. En el ámbito del arte, este elemento se ha investigado desde todas las perspectivas posibles, ya fuera analizando su significación dentro de la obra o el proceso perceptivo que ocurre en el ojo y el cerebro del espectador. Será Goethe el que a principios del siglo XIX va a apuntar que tanto el color como la percepción que tenemos de él está subordinada a una experiencia personal e individual, convirtiéndolo así en otra cosa, ya no es solamente un elemento más que conforma la pieza artística, sino que se vuelve una suerte de diálogo entre espectador y obra, un canal bidireccional con el autor o autora de la misma, que se ha molestado en escoger esos pigmentos y no otros por un motivo especifico.

El color es por lo tanto un elemento que históricamente ha preocupado a los y las artistas, ya que en cierto modo manifiesta una relación de identidad consigo mismos y el discurso que quieren contar, pensemos por ejemplo el artista Yves Klein, al que Peter Schjeldahl (2010) calificaba en New Yorker como "el último artista francés de gran impacto internacional", que en 1960 convertía el pigmento azul en su sello y lo patentaba como International Klein Blue. O unos años antes, en el maestro de la teoría del color Paul Klee, cuya investigación sobre este elemento fue muy profunda llegando a utilizar los pigmentos en relación a su peso para encontrar el equilibrio en el plano, buscaba una cadencia casi musical en ellos:

> *El color me posee, no tengo necesidad de perseguirlo, sé que me poseerá para siempre... el color y yo somos una sola cosa.*
> — Paul Klee

Será, sin embargo, el artista contemporáneo el que le otorgue un valor especial dentro de una obra de arte basada ahora en términos de intimismo, pensamiento y reflexión. El color puede ser o no un elemento constante, pero va a ser siempre intangible al depender de una percepción que se produce en el ojo de quien lo mira, se presenta más como un entorno sensorial susceptible a la experiencia del público y que parte de la experiencia particular del creador de la obra. Se va a convertir en una identidad artística y un nuevo lenguaje en nuestro siglo como veremos a través del análisis de algunas de las piezas de la artista Mar Ramón Soriano que toma el rosa como parte de su identidad y de su obra para hablarnos de sí misma y su propia experiencia.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

1. La identidad como experiencia en el siglo XXI

Según diversos autores como Bauman, Lipovetsky o Giddens que versan sobre la postmodernidad –también llamada modernidad líquida por el sociólogo polaco y, en definitiva, el cenit de nuestra contemporaneidad-, la identidad se ha convertido en una idea-fuerza de nuestro tiempo. La sociedad actual, marcada por el individualismo y la privatización, convive a través de unas relaciones sociales caracterizadas por la volatilidad y la transitoriedad, y será en este ambiente de intranquilidad e inestabilidad, cuando la identidad también comienza a considerarse como una experiencia individual, para la que debemos dedicar un esfuerzo reflexivo extra hacia nuestras vivencias.

Como dirá Bauman (2005:40) en su obra *Identidad,* en un presente que lleva todos estos rasgos "la identidad se nos revela como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, un "objetivo", como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas, de alternativas, y luego luchar por ella para protegerla". Si esto ocurre a nivel social y personal, en el mundo del arte, la identidad del artista va a pasar a tener una consideración todavía más relevante, va a convertirse en una cierta forma de éxito y poder, ya que será necesario crear esa identidad artística única construida basada en cómo perciben sus experiencias para que sea totalmente representativa y diferenciadora.

En este sentido, la artista que nos ocupa es un ejemplo pertinente de esta búsqueda y conformación de la identidad artística en la contemporaneidad. Desde el inicio de su carrera, Mar Ramón Soriano, recorre un camino muy marcado en busca de su identidad artística y lo tiene claro:

> *Mi producción artística se relaciona con el modo en que nos vinculamos con lo que nos rodea, con cómo percibimos nuestro entorno*
> — Ramón, M. (2016)

Tras la exploración de distintos materiales y pigmentos, toma varios elementos que convierte en una constante en su obra y elaborando una identidad diferente a partir de la cerámica y el color rosa. Una gama cromática que no es una elección casual ya que lo emplea como un medio para exteriorizar determinadas sensaciones y pensamientos estableciendo además una relación dialéctica entre el material y el color de sus esculturas.

2. El rosa como experiencia identitaria en Mar Ramón Soriano

Eduardo Gilabert (2002:239) nos habla del lenguaje y la simbología que la humanidad le ha asignado al color rosa: "un color romántico que indica dulzura, inocencia y ternura. Insinúa vitalidad evocando energía positiva y entusiasmo"

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 1 · Mar Ramón Soriano, *Desnudo en cama 1*.
Cerámica y textil. Fuente: *Mar Ramón Soriano*
Figura 2 · Mar Ramón Soriano, *Desnudo en cama 2*.
Objeto encontrado y textil. Fuente: *Mar Ramón Soriano*
Figura 3 · Mar Ramón Soriano, *Desnudo apresado*.
Cerámica y textil. Fuente: *Mar Ramón Soriano*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6







Figura 4 · Mar Ramón Soriano, *Refugio a partir de tendal*. Ensamblaje. Fuente: *Mar Ramón soriano*
Figura 5 · Mar Ramón Soriano, *Desnuda 1(aros)*. Cerámica y textil. Fuente: *Mar Ramón soriano*
Figura 6 · Mar Ramón Soriano, *Desnuda 2 (diana y dardos)*. Cerámica. Fuente: *Mar Ramón soriano*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

pero Mar Ramón lo despojará de todas estas consideraciones para hacerle dialogar sobre temas molestos, lo utiliza como un método de seducción para el espectador, que encuentra atractiva la obra, pero tendrá que enfrentarse con asuntos desagradables.

Lo primero que llama la atención de cómo construye esta artista su identidad es la combinación de los colores rosa y blanco con esa particular forma de modelar la arcilla a través de formas orgánicas, cilindros o curvas irregulares, a veces huecas y otras compactas. En estas formas casi siempre curvilíneas podemos observar las huellas de la artista, sabemos por sus porosidades y surcos que trabaja la arcilla de forma manual, pudiendo casi ver la estela de los movimientos de sus manos en el resultado. En sus propias palabras, "las piezas cerámicas son orgánicas, de colores claros y rosados, son torsos, son cuerpos abiertos [...] se ve el proceso, son imperfectas, cada una es diferente al igual que nosotros somos diferentes" (2016). También es característico en su obra el uso del textil y los materiales encontrados, la mayoría de uso doméstico, que, a través del ensamblaje se concilian con la cerámica y el color rosa para que terminen de contar un discurso muy reflexivo y personal.

Existe una asociación casi directa al ver la obra de Mar Ramón entre el tono rosado que usa en los materiales con la carne y el cuerpo del individuo occidental. Este pigmento que recorre las formas cilíndricas, que en ocasiones toman formas corporales anómalas, y además sobreponiéndolo a la cerámica, un material de por sí muy frágil, traslada al espectador de una forma casi automática a pensar en su propio cuerpo. La pieza cerámica que, como la carne humana, tiene poros y respira, se cuartea y envejece, se rompe y desgarra con facilidad siendo una estructura que a la vez es firme, resistente y duradera, establece un símil con nuestro cuerpo, que también es sonrosado y al final, tampoco es nada más que un recipiente finito.

Pero será sobre todo el color rosa el que nos va a hablar en estas esculturas de la otra identidad de la artista, aquella que se creará a partir de sus vivencias del pasado, de sus formar de ver y vivir su entorno familiar y social, su identidad heredada. Aquella que se adquiere desde la inconsciencia más temprana a través de la familia y la sociedad y a partir de la cual empieza a construirse la identidad individual mediante procesos de continuidad y ruptura. La propia artista comenta en algunas entrevistas y coloquios como vincula el color rosa con la historia de su infancia y su crecimiento, es más una experiencia que un color. En su "crónica del yo" (Giddens, 1997) el rosa es culturalmente asociado a lo femenino, y, lo femenino, es un concepto considerado socialmente como algo negativo, un adjetivo directamente peyorativo vinculado a lo inferior

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



Figura 7 · Mar Ramón Soriano, *Bill Clinton*. Fotografía y acrílico. Fuente: *Mar Ramón soriano*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

si atendemos a nuestro lenguaje: "correr como una niña" o "llorar como una niña". Ramón Soriano era de pequeña deportista, nunca se adaptó a los roles de género impuestos para las niñas en los 90 y pronto entendió que quería escapar de la carga que supone lo que la sociedad impone como femenino. Pero esta crónica de su experiencia con el color rosa es precisamente lo que le dará la clave para partir de sus vivencias y darles la vuelta al construir su identidad artística, donde elabora una crítica sincera a los roles y estereotipos que existen históricamente sobre las mujeres.

Ya en su primera época, observamos varias piezas en las que confluyen todas estas características que nos van aportando datos sobre su yo artístico. En las Figuras 1 y 2, el rosa se impone sobre el blanco y toma toda la visión de la escultura, las formas orgánicas y suaves nos devuelven a la reflexión anterior sobre el cuerpo y, además, lo explicitan con sus nombres: *Desnudo en cama 1 y 2*. Tenemos también la presencia del objeto encontrado, mencionado anteriormente como otra constante en su obra, representado en mayor o menor medida por los colchones o las pinzas de la ropa con lo que alude a lo doméstico, y el material textil. La cerámica será en estas piezas casi inexistente, aunque ya se manifiesta tímidamente en *Desnudo en cama 1* corporeizando una mano que continúa y mantiene el discurso sobre el cuerpo humano. Será también en estas obras donde veremos con claridad ese relato de la "crónica del yo" mediante el uso de esos materiales blandos, suaves y peludos, esta forma de construir las piezas evoca a los peluches infantiles y además, son rosas, por lo que culturalmente serían peluches de niña al ser más dulces en este color. La autora escoge varios elementos que originalmente no son considerados por la sociedad como algo serio, como pueden ser los tonos rosados o los peluches de su infancia para confrontar al espectador con una realidad mucho más seria como los roles sociales y de género o la intimidad y el aislamiento del ámbito doméstico.

De esta misma época encontramos otra pieza interesante en este sentido. En la Figura 3 la artista vuelve a combinar esas mismas tonalidades con los que van a ser sus materiales más representativos: el textil, la cerámica –nuevamente casi invisible, pero con una significación importante para la obra- y el objeto encontrado, en este caso representado por los brazos de una de sus antiguas muñecas Barbie. Este juguete concebido para niñas vinculado a su infancia, generador y transmisor de estereotipos de género, va a forzar de nuevo encuentros discursivos de crítica sobre la imposición de roles y estereotipos de género durante la infancia.

Será también en sus refugios (Figura 4) donde veamos como el color adquiere un protagonismo especial al dominar el volumen del objeto doméstico. Desde los albores de la sociedad moderna, la mujer fue relegada al ámbito doméstico y

la crianza de los hijos, una herencia que todavía hoy es tangible, es por esto que parece que todas aquellas tareas domésticas, la manutención y decoración del hogar, pasan a ser considerados asuntos femeninos y llegan a conformar un rol social aun bien establecido en la sociedad. Aquí Mar Ramón ensambla objetos que aluden directamente a lo doméstico como un típico tendal y les aporta rosa, ambos conceptos asociados con lo femenino y la mujer, y consigue dulcificar el discurso y la representación de las cárceles domésticas sobre las que reflexiona empleando ese tono como una forma de seducción.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Conclusión

La seducción es uno de los principios que diferencian nuestra sociedad contemporánea de las sociedades del pasado puesto que antes era una cuestión relegada a la intimidad del individuo y que solo se explicitaba en el ámbito privado. Sin embargo, en el presente "la moda, la prensa y el mercado convierten la seducción en un principio social" (AAVV, 1992) ya que sostiene pilares tan importantes como el sistema económico. Es importante concluir apuntando que este principio tan contemporáneo también es uno de los rasgos que identifican a Mar Ramón Soriano como artista, ya que en su obra utiliza el rosa como un catalizador para convertirla en algo que a primera vista pudiera parecer dulce e ingenuo pero que sin embargo nos va a obligar, como espectadores, a enfrentarnos a temáticas serias y realistas, que presentan una fuerte crítica social. Tenemos el ejemplo en las Figura 5, Figura 6, Figura 7 y Figura 8, piezas que conforman su primera exposición individual en la Fundación Eugenio Granell en 2018 llamada "Esa Mujer", donde plantea una reflexión sobre el escándalo político-sexual de 1998 entre el presidente Bill Clinton y Mónica Lewinsky y el trato que recibe ella por parte de los medios y la sociedad norteamericana de la época.

Ramón Soriano, parte de una idea del cuerpo empleando sus formas indeterminadas y rosáceas, pero también alude "al individuo, normalmente representado con la cerámica, de una forma alejada a la idea binaria de género" (Ramón, 2016) y recurriendo al rosa, el color más estereotipado en este sentido, pone en cuestión estereotipos y roles de género que las personas sociales nos vemos obligados a seguir todavía en la actualidad. Abriendo además este debate en una atmosfera conscientemente dulcificada y relajada creada a través del principio de la seducción.

Como diría otro de los teóricos de esta nuestra era postmoderna, Gilles Lipovetsky, si "vivimos en un mundo que funciona en base a la imagen, a lo efímero y a la diferenciación marginal" (2002) como hemos ido aludiendo a lo largo de este artículo, esta artista joven y con un largo camino por andar se nos

coloca como el gran ejemplo de que la búsqueda de la identidad en el mundo líquido no es un problema para el ámbito artístico sino una fórmula para explorar la experiencia vital y crear verdad a partir de ella. Esta artista, funciona en base a la imagen, y hablándonos de lo efímero a través de materiales duraderos consigue transmitir una identidad totalmente diferenciadora, su identidad del yo, a través del rosa.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referencias

AAVV (1992) Investigaciones feministas. *Asparkía*. Nº 10, pp.80-97.

Bauman, Z. (2005): *Identidad,* Losada, Madrid.

Giddens, A. (1997): *Modernidad de yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península.

Gilabert, E. (2002): *El color en las artes*, UPV, Valencia.

Lipovetsky, G. (2002): *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas.* Barcelona, Paidós.

Ramon, M. (2016) *Construcción, deconstrucción y reconstrucción: una vinculación entre envolturas de aislamiento e intimidad* (Trabajo de Fin de Master inédito) Universidad de Vigo, Galicia.

Schjeldahl, P. (2010, junio, 21). True Blue: An Yves Klein Retrospective. *The New Yorker.* Recuperado 29 Diciembre 2019, de https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/28/true-blue-3

Considerações Sobre os Metaesquemas de Hélio Oiticica

Considerations on the Helio Oiticica Metaesquemas

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pasteur, 296 - Urca - Cep 22290-240 Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: Durante o ano de 1957 o artista brasileiro Hélio Oiticica inicia uma série de guaches sobre papel que será nominada nos anos de 1970 de *Metaesquemas*. Trata-se de um conjunto de pinturas abstrato-geométricas de profunda importância, visto que, naquele contexto havia uma discussão sobre as possibilidades de desenvolvimento do pensamento construtivo no Brasil, ainda que tardiamente. Para o artista, essas pinturas abstratas e geométricas representavam a ativação do conflito entre os espaços *pictórico* e *extra-pictórico*.

Palavras chave: pintura / abstração / arte contemporânea.

Abstract: *During 1957 the Brazilian artist Hélio Oiticica begins a series of paper gouaches that will be named in the 1970s Metaesquemas. It is a set of abstract-geometric paintings of profound importance, since in that context there was a discussion about the possibilities of developing constructive thinking in Brazil, albeit belatedly. For the artist, these abstract and geometric paintings represented the activation of the conflict between the pictorial and extra-pictorial spaces.*

Keywords: *painting / abstract / contemporary art.*

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Introdução

Yve-Alain Bois, em seu livro *A Pintura como Modelo* (2009: 297), retoma a pergunta de Hubert Damisch – *"o que significa, para um pintor, pensar? "* Segundo Bois, "não apenas qual é o papel do pensamento especulativo para o pintor enquanto trabalha; mas, acima de tudo, qual a modalidade de pensamento do qual a pintura é suporte". O autor conclui que "existe (...) a formulação de uma pergunta colocada pela obra de arte dentro de uma estrutura historicamente determinada, e a busca de um modelo teórico ao qual se possam comparar os processos da obra e com a qual se possa comprometê-la". É o caso da produção est**ética**-teórica do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). A partir de um recorte específico na sua ampla sua produção, seus *Metaesquemas* (Figura 1) constituem-se, aqui, como objeto de reflexão sobre as possibilidades críticas que a pintura tomou num determinado contexto geográfico e histórico (Brasil, anos 50/60) em acordo com a fala de Yve-Alain Bois.

As décadas de 1950 e 1960, no Brasil, foram marcadas pelo desenvolvimento de produção pictórica antagônica: de um lado, existia o exercício de uma pintura abstrato-informal e de outro, uma pintura abstrato-geométrica que, por sua vez, subdividiu-se entre os Movimentos Concreto (1950) e Neoconcreto (1960). Em comum, apenas o fato de praticarem e legitimarem a abstração num contexto tradicionalista que ainda recusava tal linguagem. Outro fator relevante refere-se **à** abordagem tardia de tais práticas no Brasil. O Concretismo e o Neoconcretismo estavam focados na revisão do modelo construtivo europeu o que, consequentemente, trouxe novo olhar e novas experiências que corroboraram no experimentalismo característico da obra de Hélio Oiticica.

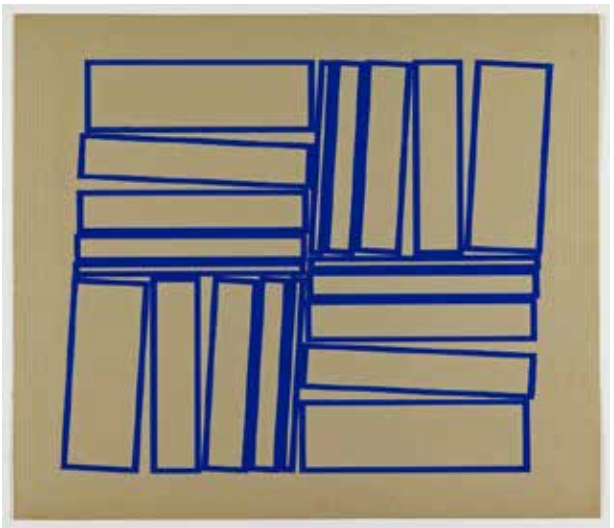
De acordo com Celso Favaretto, os *Metaesquemas* de Oiticica (Figura 2) anunciaram as direções tomadas pelo artista que culminaram no Neoconcretismo:

> *são estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, remetendo-se à matriz neoplástica horizontal-vertical. Esta, entretanto, comparece perturbada pelo dinamismo imprimido pelas operações efetuadas na superfície. Metaesquema, diz Oiticica, é esquema (estrutura) e 'meta' (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura.* (1992:51-2)

Sobre seus *Metaesquemas* Oiticica afirmou:

> *eu quis limpar a cor e deixava o papelão-cru. Por isso eu não chamo esses trabalhos de desenho. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E para mim, Metaesquema significa que, pelo fato de eu não usar cor, usar pouca cor e usar papelão, continua a ser pintura. Porque o espaço é pintura. Então Metaesquema é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura.* (Oiticica apud Santos, 2012: 61)

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6



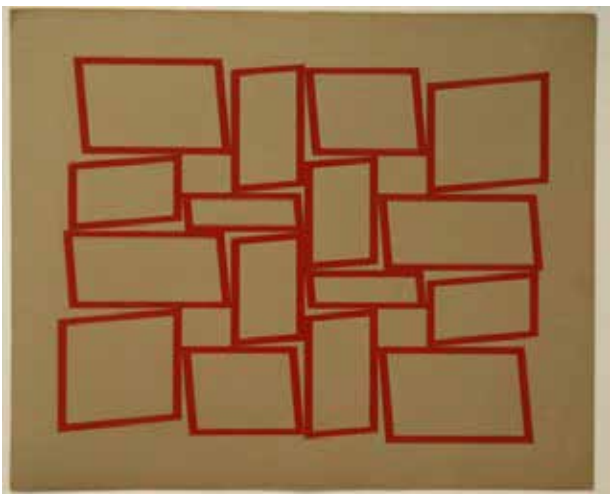


Figura 1 · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.
Guache e papelão. 55 cm x 63,9 cm.
Figura 2 · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.
Guache e papelão. 52,5 cm x 63,9 cm.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

A dimensão temporal implícita na estrutura dos *Metaesquemas* com sua geometria vibrátil, assim como a presença (memória) da grade cubista como reguladora da "desordem" promovida por Oiticica, revela a vontade de revisão das diretrizes das Vanguardas

Construtivas do início do século XX, especialmente, da normatividade Neoplástica. A dinâmica temporal promovida por Oiticica em seus *Metaesquemas* difere do modelo europeu do início do século XX, quando os artistas alinhavam as questões estéticas às descobertas científicas daquele começo de século. Segundo Pierre Francastel (1982:197), os artistas da transição do século XIX para o XX "empenharam-se em fixar elementos móveis do contínuo que foge da percepção para integrá-los em sistemas abertos e não mais rigorosamente simétricos (...), eles se esforçaram por aprofundar a experiência do ritmo", assim como "por conservar à forma um caráter aberto, vivo. O objetivo precípuo será a mobilidade em vez do equilíbrio gerador de inércia". O artista "se esforçará, portanto, por fixar as coisas numa forma que não seja absolutamente livre, pois é determinada, mas que permaneça em movimento, aberta sobre a ambiguidade do devir". O tempo, para os artistas europeus do início do século XX, estava fundamentado pela ciência, pelo conhecimento. Na obra de Oiticica, aqui, especialmente, seus *Metaesquemas*, o tempo é fenômeno. Daí a relevância do artista. Enquanto Joseph Beuys na Alemanha e Andy Warhol nos E.U.A. anunciavam as novas diretrizes que caracterizariam a arte contemporânea (especialmente no que se refere à recuperação do sujeito, sua conscientização e experimentação como *ser-no-mundo*), Oiticica, construía uma estrutura estética, pela primeira vez na História do Brasil, atual (em relação aos grandes centros), mas que, contudo, levava em conta o percurso e as singularidades da arte no Brasil e, principalmente, a necessidade de revisão crítica do modelo estético moderno europeu.

Considerações sobre os *Metaesquemas de Hélio Oiticica*

> *O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor; esta, pois, passa desenvolver-se com o problema da estrutura, no espaço e no tempo, não mais dando ficção ao plano do quadro: ficção de espaço e ficção de tempo. A pintura nunca se aproximou tanto da vida, "do sentimento da vida".* (Oiticica, 1986:28)

Nos *Metaesquemas* de Oiticica a *cor*, a *estrutura* e o *tempo* alinham-se sem protagonismos. Sobre a *cor* o artista afirma,

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

> *a cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que eu faço é uma síntese e não uma abstração.* (1986:16)

Sobre a *estrutura* Oiticica conclui que, ela "vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura *a priori*, ela se constrói na ação mesma da cor-luz" (1986:17). Sobre o *tempo* o artista afirma que "é preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior. E preciso que o homem se estruture" (1986:18).

Ao conciliar *cor, estrutura* e *tempo* de forma uníssona, Oiticica rompe com preceitos históricos fundados em hierarquias e apriorismos. Seus *Metaesquemas* (talvez, *pintura em distensão*) são, em si, fenômeno, potência cromática, espacial e temporal.

No *Metaesquema 4066* (Figuras 3) observamos o uso do papelão cru como espaço pictórico (não cabe na obra de Oiticica a definição de suporte) e a utilização do guache. Conforme abordado anteriormente, e pelas palavras de Oiticica, seus *Metaesquemas* não se constituíam como desenhos (pelo simples uso dos materiais e suas referências tradicionais), senão, como pinturas, visto que, para o artista, *"o espaço é pintura"*. Retomamos aqui, portanto, a fala de Yve-Alain Bois quando afirma que a obra de arte conjuga questões específicas da história e a busca de um modelo teórico que colabore na sua construção / constituição. Os *Metaesquemas* de Oiticica refletem criticamente sobre os desenvolvimentos históricos da pintura e as suas possibilidades naquele contexto (período contemporâneo).

Não seria apropriado falar em *composição* ao abordar os *Metaesquemas* de Oiticica. Tradicionalmente, uma estrutura compositiva apresenta as relações entre forma e espaço de modo conclusivo. A *estrutura* que caracteriza os *Metaesquemas* constitui-se *aberta* e *temporal*. Não existe uma "forma" fechada, senão, uma *possibilidade*, um *devir*. O artista toma a própria estrutura cubista (sua *grade* como metáfora do *espaço moderno*) como fenômeno pictórico (*estrutura + cor + tempo*). A ênfase na materialidade (do papelão cru e tinta guache) alimenta a concretude da obra, sua fisicalidade, sua corporeidade, rompendo, assim, com os modelos de representação da tradição europeia. O papelão cru possui o mesmo protagonismo que a tinta e suas cores vermelho e azul. Não existe figura

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

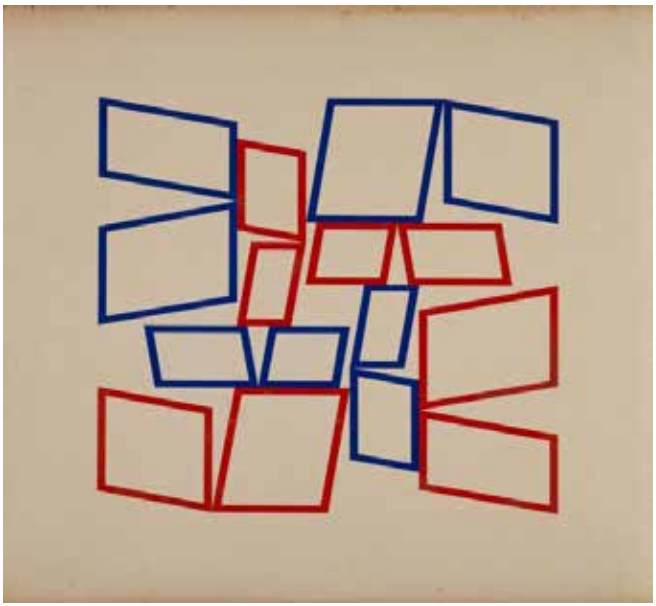




Figura 3 · Hélio Oiticica. *Metaesquema n° 4066*, 1958. Guache e papelão. 53,3 cm x 58,1 cm.
Figura 4 · Hélio Oiticica. Detalhe *Metaesquema n° 4066*, 1958. Guache e papelão. 53,3 cm x 58,1 cm.

e fundo, imagem sobre plano ou profundidades fundadas em sobreposições. Existe apenas a *espessura* fundada em camadas não hierárquicas e temporais.

No detalhe do *Metaesquema* 4066 (Figura 4) observamos que Oiticica marca as bordas do papelão cru com ranhuras (impressões) horizontais, tal qual uma margem. Não se trata da vontade de criar uma moldura, ao contrário, os artistas participantes *Neoconcretismo* pensavam a obra em seu *deslimite* (seja pintura ou escultura). As marcas horizontais, aqui, manifestam uma estrutura vibrátil (quase invisível) que potencializa as suas bordas aproximando obra e mundo real. Uma espécie de *sfumato* concreto. De outra forma, essas marcas, que margeiam a estrutura dinâmica central azul e vermelho, ajudam no equilíbrio igualitário entre as estruturas cor e matéria.

A dinâmica temporal da estrutura-cor em azul e vermelho, em sua incessante performance, cria agenciamentos tectônicos que conciliam uma variedade de vetores que ignoram qualquer lógica. Perspectivas constroem-se e desconstroem-se aleatoriamente, tal qual nas pinturas suprematistas de Kasimir Malevich. Não existe espaço de *representação*, senão, *espaço da pintura*. As estruturas azul e vermelho "vazadas", ao contrário de se manifestarem como figura sobre um fundo (papelão cru), revelam vontade de conciliação com a estrutura-matéria (papelão cru). Não existem protagonismos, assim como, nenhum apelo que desvie o sentido de *existência* da obra. As cores eleitas são as primárias pelas suas qualidades de pureza absoluta.

Conclusão

Os *Metaesquemas* constituem-se como abordagem crítica da pintura brasileira na transição de um pensamento pictórico moderno para outro contemporâneo. Especialmente no âmbito da pintura geométrico-abstrata esta série desenvolvida pelo artista brasileiro Hélio Oiticica contribui pela valorização de uma abordagem simultaneamente estética e racional, poética e fenomenal. Os *Metaesquemas* são estruturas temporais com importância significativa na trajetória do artista colaborando na compreensão da totalidade de sua obra fundada no *processualismo* e *experimentalismo*. Distante das experiências modernas europeias o Movimento Neoconcreto, do qual Oiticica participou, representou, naquele contexto, segundo o crítico de arte Ronaldo Brito (1985) o "'vértice e a ruptura do Projeto Construtivo Nacional". Singular a necessidade da arte brasileira daquele momento, através dos seus artistas, de experimentar um modelo de espaço moderno europeu para, a seguir, construir uma nova abordagem autônoma. Os *Metaesquemas* são a prova disso.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Referências

Brito, R. (1985). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Temas e debates, 4.

Favaretto, Celso. (1992). *A Invenção de Hélio Oiticica.* São Paulo: Edusp.

Francastel, P. (1982). *A Realidade Figurativa.* São Paulo: Perspectiva.

Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco.

Santos, N. V. dos. (2012) *Hélio Oiticica: a grande ordem da cor.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do espírito Santo, Vitória.

Bois, Yve-Alain. (2009) *A Pintura como Modelo.* São Paulo: Martins Fontes.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

3.
Chamada de trabalhos
Call for papers

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa

Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon

XII Congresso Internacional CSO'2021 — "Criadores Sobre outras Obras"
26 a 31 março 2021, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas. Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encoraja-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhano.
Escrito: Português; Castelhano; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2020.
Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2020.
Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2021.
Notificação de conformidade ou recusa: 21 janeiro 2021.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 33, 34, 35 e 36 da Revista ":Estúdio", os números 17 e 18 da revista "Gama", os números 17 e 18 da revista "Croma", lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2021. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 carateres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por '*double blind review*' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/cafés de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).
Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).
Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.
Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.
Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento 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

XI CSO'2020

A edição de 2020 do Congresso foi marcada pela pandemia COVID-19. Quando a chamada foi lançada, em dezembro, ainda nada se tinha registado no mundo; a 2 de março foi tomada a decisão de suspender o encontro presencial e utilizar a teleconferência.
A 3 de abril de 2020, quando começou o congresso, os aviões do mundo inteiro deixaram de voar, e as fronteiras encerraram-se.

Este foi um congresso extraordinário, em tempos extraordinários.

Receberam-se primeiro 184 resumos na primeira fase de submissões por chamada de trabalhos, sempre recorrendo ao sistema de "double blind review", ou arbitragem duplamente cega, pela Comissão Científica internacional. Após os trabalhos de avaliação na primeira fase foram descartados 35 resumos, ficando apuradas 149 comunicações completas e realmente apresentadas que compõem o presente volume de Atas do XI Congresso CSO'2020.

Passados 10 anos desde a primeira edição do congresso parece existir uma maior emancipação e um maior risco: as referências são mais diversificadas e menos colonizadas, os autores são francamente mais desconhecidos e de grande oportunidade.

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

ISBN 978-989-99822-4-6