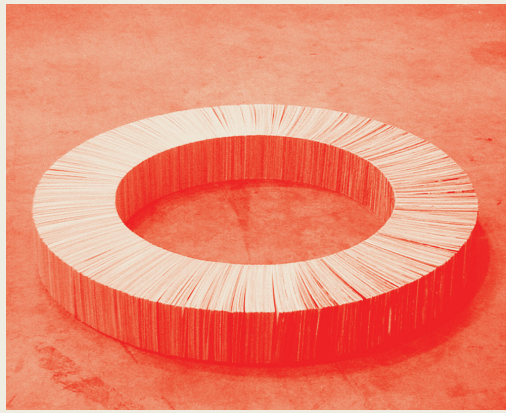
Em Lisboa, de 29 de março a 3 de abril de 2012, o Congresso CSO reuniu artistas e criadores que apresentaram e debateram as obras de outros autores. O III Congresso CSO'2012 utilizou como línguas de trabalho as de expressão ibérica, estabelecendo um espaço crítico e criativo que abrange um vasto arco de países em diversos continentes. Nesta edição assistiu-se a uma expansão do número de congressistas e de participantes. Passou-se, em 2012, para 106 textos aprovados por blind review, entre 130 submissões. O leque de regiões e actividades artísticas também se alargou, construindo uma nova identidade, novos discursos, e uma diferente relação entre artistas e criadores.

# ARTES EM TORNO DO ATLÂNTICO:

**Atas do III Congresso Internacional — Criadores Sobre outras Obras - CSO'12**

ISBN: 978-989-8300-32-4



FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES

[página em branco]

**Artes em torno do Atlântico:**

**Atas do III Congresso Internacional**
**Criadores Sobre Outras Obras**

# CSO'2012

**Artes em torno do Atlântico:**
**Atas do III Congresso Internacional**
**"Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2012"**
Lisboa, 29, 30, 31 de março e 1, 2 e 3 de abril de 2012

**Organização das atas:** João Paulo Queiroz (Ed.)

**Comissão Científica**
Heitor Alvelos, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal;
Álvaro Barbosa, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto, Portugal;
Marilice Corona, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil;
Mònica Febrer Martín, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona, España;
Almudena Fernández Fariña, Facultad de Bellas Artes Pontevedra, Universidad de Vigo, España;
Luís Jorge Gonçalves, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;
Fernanda Maio, Centro Estudos Interdisciplinares Século XX, CEIS 20, Univ. de Coimbra, Portugal;
Neide Marcondes, Universidade Estadual Paulista, SP, Brasil;
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;
Artur Ramos, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;
Nuno Sacramento, Scottish Sculpture Workshop, Aberdeen, UK;
Maristela Salvatori, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil;
J. Paulo Serra, Doutor, Universidade Beira Interior, Departamento Comunicação e Artes, Portugal.

**Moderações dos painéis**
Américo Marcelino, Ana Vasconcelos, António Pedro, Élcio Rossini, Heitor Alvelos,
Ilídio Salteiro, João Castro Silva, João Duarte, Joaquim Paulo Serra,
Jorge dos Reis, Maria João Gamito, Victor Almeida, Virgínia Fróis,
Nuno Sacramento, Artur Ramos, Fernanda Maio, Raúl Cunca,
João Paulo Queiroz, Maristela Salavatori, Marilice Corona, Neide Marcondes

**Relações públicas:** Isabel Nunes
**Assessoria:** Nuno Mendes
**Captação vídeo e fotografia:** Diogo Leôncio, Henrique Vieira
**Logística:** Lurdes Santos
**Colaboração:** Luz Almeida, Conceição reis, Arminda Valente, Romana Paula,
Eugénia Garcês, Manuela Almeida, Deolinda Pires, Amadeu Farinha

**Propriedade e serviços administrativos:**
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa /
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone +351 213 252 100
Fax +351 213 470 689
congressocso@gmail.com
http://www.cso.fba.ul.pt/

**ISBN:** 978-989-8300-32-4

**Crédito da capa** Capa de Tomás Gouveia, sobre obra de:
Sebastián Romo, *Tropicalia*, 2001. Impressões de minilab, cada foto 10x15, diâmetro da obra 90 cm. Cortesia do artista [www.atelier-romo.com].

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

**Artes em torno do Atlântico:**

**Atas do III Congresso Internacional**
**Criadores Sobre Outras Obras**

# CSO'2012

Prefácio e Organização das atas:
João Paulo Queiroz (Ed.)

# Índice


| | | |
|---|---|---|
| **Prefácio** | | |
| Entre nós | João Paulo Queiroz | 11 |
| **Comunicações apresentadas no CSO'2012** | | 15 |
| Antonio León Ortega, un escultor de frontera | Alberto Germán Franco Romero & M. Ángeles Maqueda Pérez | 17 |
| Joana Vasconcelos: contaminações entre escultura e moda | Alexandra Cabral | 26 |
| *De Película* – As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos | Alfredo Nicolaiewsky | 35 |
| Corpo-joia: reflexões a partir da série *Longing for the Body* | Ana Paula de Campos | 39 |
| Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos | Andréa Brächer | 48 |
| *Entre los luchadores de por vida* | Andrés Jesús Naranjo Macías | 54 |
| 'Deu mil hores' a l'espai de l'artista Salvador Juanpere | Àngels Viladomiu Canela | 63 |
| Rui Chafes - Vazio, Sonho e Morte | António Fernando Monteiro Pereira da Silva | 69 |
| *Seu Sami* (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal | Aparecido Jose Cirilo | 75 |
| *Pela Fresta* (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações | Aparecido Jose Cirilo | 83 |
| O mundo bate do outro lado | Beatriz Furtado | 91 |
| A natureza abstrata na arte de Neide Ono | Carla Maria Buffo de Cápua | 97 |
| Pinturas Quentes; Imagens Geladas: Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz | Carlos Correia | 104 |
| Presencia, tiempo y contexto en la performance de María Marticorena | Carlos Tejo Veloso | 111 |
| Performar em estado reflexivo: *remake* da ação "*Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)*" do Grupo *High Red Center* (1964) | Carolina Érika Santos | 117 |
| Lições de abismo por Roberto Mallet: criação de imagens através de ações simbólicas | Carolina Martins Delduque | 123 |
| Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca | Cláudia Maria França da Silva | 129 |


[página em branco]

| | | |
|---|---|---|
| Enigmas: os "retratos–sequência" da artista Brasileira Nívea Bracher | Cláudia Matos Pereira | 136 |
| Gilberto Gil, pela internet e a metáfora da ciência e tecnologia | Claudia Sisan & Cristiane de Magalhães Porto | 142 |
| Rubén Aguilar : a Pintura Mural como mutação da prefiguração conceptual do objecto arquitectónico | Cristina Maria Grilo Lopes | 148 |
| La llum i la muntanya. Una aproximació a la pintura de Jordi Fulla | Cristina Pastó | 153 |
| Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação | Daiana Schvartz | 160 |
| Mito e Imagem de artista: Elke Hering | Daiana Schvartz | 166 |
| Entre cyborgs e avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o advento de novos invólucros humanos | David Etxeberria | 173 |
| Um Erro para a Liberdade ou a Danca das Tentativas - Sobre o processo criativo de Silvia Moura | David Limaverde Cabral Pinheiro | 181 |
| Raid das Moças e a Cultura da depressão: performance e humor subversivo ou quando Foucalt visita as chanchadas da Atlântida | Marilda de Santana Silva | 187 |
| Do Singular ao Plural: Identidade, Memória e Poética no Fazer Artístico dos Mestres da Fotopintura Cearense (Telma Saraiva e Julio Santos) | Doriedson Bezerra Roque & Paulo Emilio Macedo Pinto | 194 |
| Arte e liturgia, interfaces e leitura de conjunto: continuidades e contiguidades. | Márcio Antônio de Almeida & Dorotéa Machado Kerr | 201 |
| A arte sacra de Cláudio Pastro e sua contemporaneidade | Egidio Shizuo Toda & Marcos Rizolli | 209 |
| Um meta espetáculo: o corpo em apesar de todo | Eliane Muniz Gordeeff | 216 |
| A natureza artística ou a arte do natural na escultura de Paulo Neves | Elisa Ochôa | 222 |
| Cadencia de presagios cristalinos. Los módulos ideales de Antònia Vilà | Eugènia Agustí Camí | 229 |
| A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark | Fernando A. Stratico | 234 |
| "O Cachecol do Artista" - A "Esfera Artística" a partir do caso de Luiz Pacheco | Francisco Cardoso Lima & João Mota | 240 |
| "'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' - A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio" | Francisco Cardoso Lima & João Mota | 255 |
| El escultor Javier Marín; Una lectura personal sobre las fuentes de inspiracón a través de su obra | Guillermo Martínez Salazar | 266 |
| Antonio Zambrana Lara, el realismo sevillano de los años 70, técnica y procedimiento | Gustavo Domínguez Moreno | 273 |
| Elias dos Bonecos: o mundo como resto | Gustavo Henrique Torrezan | 279 |
| Chema Madoz: Conversando con universos poético-visuales | Hernando Gómez Gómez | 287 |
| Rocha de Sousa: cartografias da Alma | Hugo Ferrão | 296 |
| El arte y las moscas. Sobre la contemporaneidad de la experiencia del arte | Ignacio Barcia Rodríguez | 303 |




ISBN: 978-989-8300-32-4




| | | |
|---|---|---|
| *Ocaña. Hacia el frágil sueño de la libertad* | Isabel María Sola Márquez | 308 |
| "Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência": Grupo Poro | Joana Aparecida da Silveira do Amarante | 315 |
| Joanna Latka: ficcionando a realidade para a ver melhor | Joana Ganilho Marques | 321 |
| "Novas formas de habitar o Bairro de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares" | Joana Ganilho Marques | 326 |
| O Simulacro em Ana Vieira – Uma leitura deleuzeana | Joana Tomé | 331 |
| Onde habitam pedras e linhas cruzadas – sobre a beleza subtil da obra gravada de David de Almeida | Joanna Latka | 337 |
| Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol | Joaquim Cantalozella Planas | 343 |
| Interiores y exteriores: las ventanas de Ana Malagrida | Joaquim Cantalozella Planas & Marta Negre Busó | 350 |
| Zona zero: Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres i de The Atlas Group | Jordi Morell i Rovira | 357 |
| La investigación en la obra de Noé Serrano: un camino hacia el hiperrealismo escultórico | José María Hurtado Rodriguez | 364 |
| Déjame que te cuente | José Orozco | 371 |
| Acumulación y despojamiento en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan | Josep Montoya i Hortelano | 379 |
| Arte e conhecimento: alquimia e o novo paradigma da ciência | Juliana Alvarenga | 386 |
| Gerardo Delgado: el juego racional del arte | Lola García & Paco Lara-Barranco | 396 |
| Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento | Luciane Garcez & Rita de Cássia Eger | 404 |
| Intérpretes-cantores e seus processos de criação da Interpretação: Fernando Portari e *Canção de Amor* de Villa-Lobos | Lucila Tragtenberg | 410 |
| O Desenho como iluminação do sentimento e a sombra como eliminação da persona, num processo de individuação (do Desenho) de Jaime Silva | Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues | 417 |
| Sayô Pereira: honestidade e simplicidade do gesto poético | Luiza Romani Ferreira Banov | 426 |
| Sense & sensibility | Margarida P. Prieto | 432 |
| Paso Doble: a argila como protagonista em territórios de fronteira entre artes visuais e artes cênicas | Maria Betânia Silveira | 440 |
| Practicas multidisciplinares en las Vanguardias: Sonia Delaunay | María Castellanos Vicente | 447 |
| Sinedie, de la edición al fetiche | María Castellanos Vicente | 452 |
| Vieira Portuense Cadernos de Viagem: álbuns 817 e 821 do MNAA | Maria Dilar Pereira | 457 |

| | | |
|---|---|---|
| Cepeca: uma banca permanente | Maria Everalda Almeida Sampaio | 465 |
| Filipa César: Record(ar) fronteiras do passado no presente | Maria Leonor de Almeida Pereira | 474 |
| *ALICE*... Uma leitura para o reconhecimento da Teatralidade num conjunto de obras de António Bronze | Maria Manuela Bronze da Rocha | 483 |
| Suzanne Anker – Memória Autobiográfica no Estúdio e no Laboratório Científico | Maria Manuela Lopes | 491 |
| Uma voz que dança: a performance de Daniela Mercury no show/álbum Canibália | Marilda de Santana Silva | 497 |
| Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social - Kontakthof através das gerações | Marina Milito de Medeiros & Sayonara Sousa Pereira | 504 |
| Los cuadernos de dibujo del pintor Agustín Alegre | Marta Marco Mallent | 511 |
| La casa: ficcionar la quotidianitat | Marta Negre Busó | 518 |
| Uma visão do Feminino nefasta e maldita nos desenhos Le Spleen de moi-même de Mário Botas | Michele Cristina Coutinho Rocha | 525 |
| Fiestas y arremetidas. La selva urbana en la obra de Christian Bendayan | Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza | 532 |
| Heroes Peruanos: arte no objetual de Edward Venero | Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza & Rosa Gonzales Mendiburu | 540 |
| Sebastián Romo: "pós-produção" como estratégia de construção poética | Paula Cristina Somenzari Almozara | 547 |
| As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier | Paulo César Ribeiro Gomes | 555 |
| Pensamiento y acción en el proceso creativo. Lucio Muñoz | Rafael Carralero Carabias | 561 |
| O Desenho Impossível ou os limites da comunicação em Jorge Pinheiro | Raquel Pelayo | 569 |
| Mabe Bethônico e O Colecionador: o exercício de olhar e pensar através de imagens | Raquel Sampaio Alberti | 577 |
| O Velho Kusnet | Rejane Kasting Arruda. | 584 |
| Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra | Ricardo Mari Neto | 588 |
| Fauno de Brecheret e Estação Sumaré de Alex Flemming: arte pública e experiência estética na metrópole de São Paulo | Rita de Cássia Demarchi | 595 |
| Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento | Rita de Cássia Schipmann Eger & Luciane Ruschel Nascimento Garcez | 602 |
| El escultor Pablo Rubio: Las formas de su universo | Rocío Reina Castro | 608 |
| A dimensão conectiva / educadora na obra de Bety Moysés | Ronaldo Alexandre de Oliveira | 615 |
| Nova Espacialidade Híbrida na Obra de Peter Greenaway. As Circunscrições Pictórico-Cinéticas das Instalações | Rosa Cohen | 623 |
| A Terra: linguagens e sentidos em Dulce Schunck | Rosana Gonçalves da Silva | 629 |
| Hilal Sami Hilal: o lirismo do gesto | Rose Mary Louzada Gomes | 635 |




ISBN: 978-989-8300-32-4




| | | |
|---|---|---|
| A Menina nas Obras de Jandira Lorenz | Sandra Makowiecky & Vanessa Bortucan | 645 |
| Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento | Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves | 653 |
| A metodoloxía de traballo de Antoni Muntadas, A traducción cultural e o Work in Progres | Silvia García González | 661 |
| Os Caminhos de Bernhard Fuchs : as imagens fotográficas em Straβen und Wege | Silvia Helena dos Santos Cardoso | 666 |
| A mulher e a arte urbana na Amazônia Brasileira: O grafite feminino de Drika Chagas | Sissa Aneleh Batista de Assis | 673 |
| A simbiose visual de Roberta Carvalho: a árvore humana na arte contemporânea da Amazônia Brasileira | Sissa Aneleh Batista de Assis | 679 |
| Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe | Sónia Patrícia Inácio Neves | 685 |
| A condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa | Teresa Matos Pereira | 693 |
| Chelas o "sítio:" o lugar como referência na identidade e na obra de Sam The Kid | Teresa Palma Rodrigues | 702 |
| Habitar o lugar/espaço do ateliê como procedimento para a construção da obra – o desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez | Ynaiá de Paula Souza Barros | 709 |
| **Comunicações *hors concours*** | | **716** |
| A gestualidade em Iberê Camargo: obra gráfica de 58 a 69 | Maristela Salvatori | 718 |
| Seductora y perversa: la representación floral en la pintura contemporánea. | Mònica Febrer | 722 |
| A dimensão atual da pintura de Jorge Guinle | Marilice Corona | 732 |
| **Atividades e painéis que decorreram no CSO'2012** | | **743** |
| 1. Painéis | | 743 |
| 2. Atividades paralelas | | 750 |
| **Comissão científica do CSO'2012, notas biográficas** | | **751** |
| **Moderadores dos painéis do CSO'2012** | | **755** |
| 1. Moderadores convidados, notas biográficas | | 755 |
| 2. Moderadores membros da Comissão Científica do CSO'2012 | | 756 |
| **Chamada de trabalhos para o CSO'2013** | | **757** |
| Fim do documento | | 760 |

[página em branco]



# Entre nós

João Paulo Queiroz
(Coordenador do Congresso CSO)

Quando André Malraux (2011) enunciou a sua visão do mundo como um *Museu Imaginário*, um Museu sem paredes (no livro também publicado sob o título "As vozes do Silêncio") antecipava o museu sem hierarquia, sem centralidade, sem narrativas induzidas por historicismos ou eurocentrismos. Antecipava um espaço de referencialidade em que não importam as obras, mas o seu conhecimento: antecipava uma rede, uma relação entre espectadores e imagens, onde a reprodução fotográfica desempenharia um papel libertador. Cada artista, cada homem, poderá compor o seu Museu, o seu imaginário.




**Fig. 1.** O cartaz do III Congresso CSO'2012.

Estamos entre nós, entre artistas. Entre artistas partilhamos as escolhas que apoiam as obras, os discursos, posições, testemunhos,

relevos de significância cultural. Tecemos cultura com fios de cultura, com os contributos das obras de outros artistas. Este terreno é um campo imaginário de plena liberdade: basta ter vontade de saber, vontade de conhecer. Aceder e construir "um lugar mental" (Malraux, 1974) e tanto mais sólido quanto resistente aos nacionalismos e às centralidades passadas.






**Figuras. 2 a 5.** Aspetos do CSO'2012: público na sala B; a zona de exposição de publicações; apresentação de uma comunicação.

É que, contra todas as aparências, a arte não é o "mundo da arte" (Thornton, 2010). Há aqui uma responsabilidade de erigir um imaginário pleno, transversal, informado, liberto, descentralizado, renovado. A responsabilidade de sairmos dos terrenos óbvios e batidos, para olharmos o descentrado, recusarmos convenções e hierarquias, convocarmos a consistência, a qualidade, a exigência. De recusar o valor facial, e procurar recuperar o "valor de uso," o valor que o criador pode atribuir às obras dos seus companheiros. De começar a aventura de novo.

A esta chamada, de escolher obras de outros criadores e apresentar, em espaço internacional de congresso, as leituras do seu museu imaginário, responderam 140 criadores de todo o mundo do arco das linhas ibéricas. No coração de Lisboa, no Chiado, no antigo Convento de São Francisco (começado a erigir em 1217), onde está, desde 1836, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, reuniu-se pela terceira vez o Congresso CSO "Criadores Sobre outras Obras."

Entre 29 de março e 3 de Abril estiveram presentes 116 criadores e investigadores em arte que apresentaram ao Congresso 106 comunicações, partilhando o olhar particular que um artista lança sobre a obra de um seu companheiro de profissão.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Estiveram presentes artistas afiliados em muito diversas instituições artísticas: 11 instituições de Portugal, 25 do Brasil, 7 de Espanha e uma do Peru. Foram dias plenos de apresentações ao congresso, enriquecidos com inúmeros eventos paralelos, como apresentações de livros, projetos, atividades, festivais, exposições de alunos, visitas, além de reuniões de delegados para fomentar intercâmbios.

A terceira edição do Congresso, o CSO 2012 (Figura 1) suscitou bastante interesse, mobilizando um total de 350 participantes, entre congressistas e público. Este projeto, em plena fase de consolidação, evoluiu no sentido da exploração de artistas de qualidade fora dos eixos habituais de divulgação do mundo da arte e valorizando-se o universo latino através das línguas de trabalho, o português e o castelhano (Figuras 2 a 8). Os artigos compilados neste volume de atas foram efectivamente apresentados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 29, 30, 31 de março e 1, 2 e 3 de abril de 2012. Apresenta-se também uma novidade: as gravações em vídeo das mesmas estão disponíveis no site do congresso, ou em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 .





**Figuras. 6 a 8.** Aspetos de diferentes painéis do CSO'2012.

Saímos de nós, dos nossos ateliers, dos nossos espaços de criação, e visitámos os espaços de outros artistas. Apresentámos as nossas reflexões sobre essas visitas, promovendo novos relacionamentos, novos sentidos.

## Referências

Malraux, André (2011) *O Museu Imaginário*. Lisboa: ed. 70. ISBN 9789724416472

Malraux, André (1974) *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard.

Thornton, Sarah (2010) *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Arcádia / Babel. ISBN 978-989-28-0040-0 ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



## Comunicações apresentadas no CSO'2012

[página em branco]



# Antonio León Ortega, un escultor de frontera

Alberto Germán Franco Romero*
&
M. Ángeles Maqueda Pérez**

**Resumen.** La obra de Antonio León Ortega se muestra como alternativa a los cánones preestablecidos en la escultura religiosa de España y Portugal desde el SXVII, y sin renunuciar a estos, aporta una visión personal, bañada de nuevas propuestas plásticas aprendidas en el ambiente del Madrid del primer cuarto de SXX..
**Palavras chave:** alternativa, escultura, religiosa, España, Portugal

**Title:** Antonio León Ortega, a border line sculptor
**Abstract:** The work of Antonio León Ortega is shown as an alternative to the canons preset in religious sculpture of Spain and Portugal from the SXVII, and not renouncing to theese, brings a personal, bathed vision of new proposed plastic learned in the atmosphere in Madrid in the first quarter of SXX..
**Keywords**: alternative, sculpture, religious, Spain, Portugal

## Introducción

Teniendo en cuenta la importancia que la escultura religiosa posee en ambas márgenes que baña el Guadiana, y el paralelismo del concepto heredado de la influencia italiana, tanto en españa como en Portugal, y que Antonio León Ortega, perpetúa en su obra estas bases argumentales, consideramos que este III Congreso es el marco ideal para dar a conocer la obra de un Artista de raigambre ibérica.

Esta investigación ha sido fruto de casi veinte años de búsqueda de un número ingente de piezas que se encuentran repartidas por varios paises, sobre todo por España y más en las províncias limítrofes con Portugal como son Huelva, Badajoz, Cáceres y Salamanca.

Para comprender mejor la importancia de su escultura e idiosincracia de la misma, vamos a realizar un recorrido breve por las etapas de su trayectoria, y así comprender mejor las influencias recibidas y las aportaciones que lega a nuestro patrimonio, como algo singular y enriquecedor.

* Alberto Germán Franco Romero: Espanha, escultor e profesor de escultura na Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

** M. Ángeles Maqueda Pérez: Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora do Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas da Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

## 1. Etapas de la obra de Antonio León

Habiendo hecho un estudio pormenorizado de su obra escultórica, y acompañando a nuestro personaje en el transcurrir de su vida, podemos establecer diversas etapas, paralelas a sus circunstancias vitales y necesidades expresivas.

Así pues, podríamos dividir su trayectoria en.

### 1.1.Etapa intuitiva (1920/1927)

Siendo un niño debe de dejar los estudios primarios para ayudar a la economía familiar, como pastor de cabras.

En él se despierta una inquietud por plasmar en pequeñas piezas de madera, talladas a punta de navaja, y la temática eran aquellos animales con quienes pasaba largas horas (Figura 1).



**Figura 1.** Pequeñas figuras talladas en el campo (imagen del autor).

### 1.2.Etapa de formación académica (1928/1932)

Antonio es becado y ayudado por la dueña de la finca donde trabajaba de pastor, y marcha a Madrid para cursar estudios de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Compaginó esta formación con colaboraciones en talleres de escultores de renombre de la época, como José Capuz y Adsuara, conociendo a otros como Mariano Benlliure e incluso tener entre sus compañeros a artistas como el escultor Juan de Ávalos.

Este es un momento crucial en su obra, que le hace forjar esquemas distintos con un concepto amplio de la escultura y no ceñido exclusivamente a los cánones que imperaban en Andalucía, herederos de las escuelas sevillana y granadina del SVII, con grandes reminiscencias de un barroco que también imperaba en los arquetipos del presepio portugués de la época, de un barroquismo ampuloso y detallista.

Destacó en disciplinas como la anatomía y modelado y se nutrió del ascetismo castellano y el esquematismo y síntesis que sus maestros levantinos le mostraron.



**Figura 2.** Antonio León modelando en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (imágenes del autor).

Este es un periodo en el que se forja un Antonio León ecléctico con un firme propósito de buscar un propio camino formal (Figura 2).

### 1.3. Etapa de búsqueda (1933/1938)

Una vez finalizados los estudios académicos en Madrid, y forjados los pilares de una sólida formación como escultor, el ayamontino vuelve a su pueblo, donde se encuentra con tiempos difíciles y en los que lucha por darse a conocer como escultor, afianzando los conocimientos adquiridos en su anterior etapa.

Comparte taller con el también escultor José Vázquez Sánchez, e incluso llegan a realizar obras conjuntas como el Jesús Nazareno de Moguer, hasta que a finales de la década este último se abre camino en Sevilla y él marcha a Huelva para iniciar una interesante y larga andadura profesional.

### 1.4. Etapa clásica barroca 1939/1949)

Esta etapa comienza compartiendo estudio con el pintor Gómez del Castillo, quien policromaba las obras, que León tallaba, hasta que se produce una ruptura, a raíz de la realización del Cristo de la Buena Muerte de Huelva, pues quedaron en firmarlo conjuntamente, pero del Castillo, lo hizo en solitario a espaldas de nuestro protagonista.

Es cuando se independiza y comienza su andadura en solitario, precisamente con el Cristo de la Vera Cruz para Ayamonte, en el que se reivindica a sí mismo, pues su factura es prácticamente idéntica del de la Buena Muerte (Figura 3).

Es como si él quisiera demostrar la autoría de aquel que no pudo firmar, y le sirve de punto de partida para darse a conocer de forma autónoma, como escultor de imágenes, en un momento en el que surge una gran demanda de estas, a causa de todo el patrimonio desaparecido en la Guerra Civil.

Se ve muy encorsetado pues tiene que ceñirse a la línea imaginera de aquellas obras perdidas, en su inmensa mayoría barrocas y de la escuela o corte sevillanos.

En estos momentos, nuestro artista siente la necesidad de demostrar sus conocimientos de modelado, talla y anatomía, por lo que incurre en cierto modo en una acentuación exagerada de esta última, siendo en algunos casos algo dura y poco natural.

Pero es avanzada la segunda mitad de los años cuarenta cuando las formas se van suavizando y el barroquismo se muestra con más mesura, los rizos de los cabellos se van aliviando y sus esculturas comienzan a


ISBN: 978-989-8300-32-4



abandonar poco a poco los esquemas de aquellas imágenes que se perdieron.

Paulatinamente Antonio León va a ir desafectando las expresiones y su propia serena y calmada personalidad comienza en obras como el Jesús Nazareno de la Puebla de Guzmán (Huelva). Sin embargo anteriormente tuvo algunas iniciativas aisladas, que a modo de ensayo, atisban sus predilecciones estéticas, como es el caso del Ángel Confortador de la Oración en el Huerto de Huelva, que evoca de una manera flagrante el más puro helenismo Griego, encarnado en la Victoria de Samotracia (Figura.4).




**Figura 3.** Izda. Cristo de la Buena Muerte de Huelva, y Dcha. Cristo de la Vera Cruz de Ayamonte, ambos 1941 (imágenes del autor).

Así pues, consigue conferirle levedad a la materia y aplicarle efectos como el de eteriedad, característica principal de la obra referida que se ubica en el Museo del Louvre de París.



**Figura 4.** Victoria de Samotracia y Ángel Oración en el Huerto de Huelva (imágenes del autor).

### 1.5. etapa de afirmación personal (1949/1962)

Ahora huye de teatralidades y sus imágenes comienzan a ser más reflexivas y espirituales, buscando más la parte divina que la humana. Es un periodo de búsqueda introspectiva en su propia forma de ver y sentir la religión.

Dentro de esta etapa cabe destacar el grupo del Sagrado Descendimiento de Huelva, en el que se toma la libertad de realizarlo de talla completa ala usanza de los maestros castellanos del SXVII, e incluso podríamos decir que existe un cierto paralelismo con la línea de la escultura religiosa en Portugal, en la que también predomina este concepto de talla completa, herencia de todas las influencias italianas en la Península ibérica.

Otro grupo en esa misma línea es la Virgen de las Angustias de la Hermandad del Santo Entierro de Huelva.

### 1.6. Etapa de introspección analítica (1962/1973)

En esta, el ayamontino llega a una parquedad de recursos expresivos, que nos recuerdan a la escultura románica, pues sus cristos son


ISBN: 978-989-8300-32-4



mayestáticos y la frontalidad e hieratismo de sus vírgenes nos hacen pensar en una obra más simbólica que expresionista.



**Figura 5.** Grupo del sagrado descendimiento de Huelva (imagenes del autor).

Él se refugia en su mundo interior y elimina estucos dejando las maderas desnudas, o en todo caso con unas veladuras de color sobre la misma, evidenciando la huella de la gubia e impregnando su producción de un arcaísmo casi hermético, absolutamente antagónico al barroquismo que se estilaba en la Andalucía de la época.

### 1.7. Etapa de recapitulación (1973/1985)

Nuestro escultor parece mirar hacia atrás y querer a rememorar obras ya realizadas anteriormente, bien por añoranza o debido a las limitaciones físicas e la edad, pues podía resultarle más cómodo recurrir a lo ya hecho.

Lo cierto es que sigue esquemas propios de otras épocas, y el más patente es el del Cristo de la Fé de Huelva en el que plasma aquel crucificado que hiciera en el 49 como es el de los estudiantes, pero ahora

envuelto en un tratamiento más simple y un rostro en la línea de la etapa anterior de rasgos románicos.

Y se puede decir que su última obra de envergadura son las seis piezas de barro cocido, que figuran en la fachada de la Catedral de la Merced de Huelva, donde se reafirma en ese espíritu ascético medieval



**Figura 6.** Cristo colección privada y Cristo Parroquia d la Antilla -Lepe- Huelva (Imágenes del autor)

**Conclusión.**

La importancia de Antonio Léon Ortega, creemos que no sólo puede trascender a nivel de la Província de Huelva, sino que también puede ser un espejo de la Portugal artística que en un segundo plano está dando escultores con idénticas inquietudes, escultores que se vieron impregnados por los postulados que la Francia de finales del SXIX marcó a artistas bolseiros portugueses en París y artistas españoles que recibieron la misma influencia através del Madrid donde estudió León Ortega.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Así pues, estamos hablando de escultores con otras inquietudes, que luchan por vencer a lo rancio y establecido y que en este caso, la obra religiosa es un pretexto para buscar nuevos argumentos con los que dar a conocer las propias experiencias de aquel niño pastor que fue siempre buscando la esencia de lo sencillo, natural y humilde, sin aspavientos ni teatralidades que puedan parecer verdades fingidas. ●

# Joana Vasconcelos: contaminações entre escultura e moda

Alexandra Cabral*

**Resumo:** As esculturas de Joana Vasconcelos condensam a relação mente/objecto/corpo em formas significantes onde a moda tem um papel preponderante. A pertinência da moda com obra de arte é desvendada em obras acreditadas internacionalmente, através das quais a escultora analisa o mundo, usando ícones da cultura nacional que são também globais.
**Palavras-chave:** Joana Vasconcelos, Escultura e Moda, Contaminações, Identidade Nacional, Gestão da Arte.

**Title:** Joana Vasconcelos: Contaminations between Sculpture and Fashion
**Abstract:** The sculptures of Joana Vasconcelos condensate the mind/object/body relationship in signifying shapes where fashion plays a distinguished role. The relevance of fashion as work of art is revealed in internationally recognized works, by which the sculptor analyses the world, using icons of her national culture that are also global.
**Key-words:** Joana Vasconcelos, Sculpture and Fashion, Contaminations, National Identity, Art Management.

## Introdução

O tema coloca as obras de Vasconcelos sob o prisma da moda, que tem contribuído para a mediatização e consagração da artista. A validade da crítica social feita à luz da moda coloca-a como uma nova categoria da arte contemporânea. Do percurso da artista nascida em 1971, destacamos o Prémio EDP Novos Artistas, a participação na Bienal de Veneza em 2005 e a retrospectiva no CCB em 2010. A metodologia adoptada foi mista, não intervencionista e qualitativa: pesquisa bibliográfica, análise de obras e fotografias.

## 1. Os poemas e os objectos que os constituem

A contaminação da moda na obra de Vasconcelos tem sido consistente, fértil e abrangente, sempre ligada ao seu papel na sociedade global. Está presente desde o início, porque é *'uma expressão humana muito importante, tal como é a arte no sentido das artes plásticas'* (Cabral, 2010: 242), como a artista refere. Nas Manobras de Maio de 1994, a artista

* Portugal, designer de moda freelancer e formadora na Modatex. Mestrado em Design de Moda, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Licenciatura em Arquitectura de Design de Moda (FAUTL, 2004).


ISBN: 978-989-8300-32-4



apresentava *Bunis* (1994), um desfile de chapéus de esferovite coloridos e orgânicos, tais extensões do pensamento. Já aqui, Vasconvelos levava o espectador a experimentar a autonomia induzida pelas formas apresentadas, questionando-se sobre a inquietação que provocavam; colocava os léxicos estéticos do criador e do fruidor em dicotomia.



**Figura 1**. *Dorothy,* Joana Vasconcelos (2001).

A temática enquadrada contempla elementos da identidade nacional, incluindo os da moda, tais como um vestido de noiva, um colar do período barroco ou um coração de filigrana, porque a artista considera que *'fazem parte da nossa cultura. São ícones (…) da identidade humana.'* (Granja, 2009: 1). Por a moda pertencer ao quotidiano, é-nos também imediata a sugestão de cenários da cultura e vivência que a contextualizam. Com *Dorothy* (2007), uma composição de panelas e tampas em forma de sandália, semelhante a uma incrustação de lantejoulas (Figura 1), somos remetidos para o campo de significação da obra. Vasconcelos refere que *'a mulher que fica em casa agarrada aos tachos e a*

*tomar conta dos filhos, não é a mesma que vai para as festas de saltos altos.'* (Soromenho, 2008: 41). No entanto, vemos em *Dorothy* o retrato da mulher actual, que vai a festas e é simultaneamente dona-de-casa e uma profissional bem-sucedida. Concluímos que aqui o objecto de inspiração perdeu o seu uso, mas não sua simbologia de sensualidade adquirida em sociedade. Como nos diz Barthes (1999: 293), *'o objecto cultural possui, pela sua natureza social, uma espécie de vocação semântica: nele, o signo, está sempre pronto a separar-se da função e a operar sozinho'* – um signo cuja conotação é exacerbada aqui pela escala.

Para Vasconcelos, os objectos não se transformam em obras de arte, o que se altera é a leitura e o uso que deles fazemos (Nobre, 2009: 33-34). Para tal, opta por um teor figurativo nas formas, que atrai e confunde: emprega objectos de uso quotidiano para torná-las menos «indecifráveis», mas a sua contextualização origina novas leituras. Diz: *'Quando pego nos objectos não os transformo, utilizo e massifico. O pequeno toque é o que faz as pessoas darem-lhe outros significados.'* (Nobre, 2007: 3). Encerrar as obras da artista numa definição seria então um acto redutor, por isso a revista Art Actuel (2005: 1) definiu-as como poemas-objectos.



**Figura 2.** Série Coração Independente, Joana Vasconcelos (2004-2006).


ISBN: 978-989-8300-32-4







**Figura 3.** *Rantanplan*, Joana Vasconcelos (2009).
**Figura4.** *Varina*, Joana Vasconcelos (2008).

## 2. Questionar barreiras da cultura

O acto de se eleger um elemento de uso quotidiano para lhe alterar o significado com um novo título, materiais e escala é semelhante ao do processo criativo em design de moda, na correspondência entre tema, matérias-primas e silhuetas. A transposição de barreiras entre «alta» e «baixa» culturas, que se pretende em moda como obra de arte, verifica-se quando Vasconcelos dá uma leitura erudita a objectos triviais. A artista adapta materiais e conhecimentos às realidades das suas peças e questiona a sua potencialidade: *'por que razão este material, pouco nobre, não pode ganhar nobreza?'* (Rodrigues, 2009: 50). Tal ocorre na série *Coração Independente* (2004-2006), três corações gigantes inspirados nos de Viana do Castelo (Figura 2); o rigor e minúcia advêm de um saber que produz peças de joalharia, mas a concepção como «esculturas-jóias», feitas de plástico, decorre da sua visão crítica.

No *atelier* da artista, assistimos ao acto de vestir figuras de loiça com croché comprado nas feiras. Identificamos uma reciclagem aliada ao pensamento criativo: processo com origem na simetria de vestir um corpo humano e de adequar motivos geométricos e cores a loiças particulares. Os motivos florais destinam-se aos sapos e os geométricos e angulosos aos lobos (Figura 3). Quando um touro veste uma peça de croché vermelha ou um cavalo uma peça branca, existe uma ligação evidente: esse «vestir» é comparável ao acto de vestir pessoas, onde estilo e personalidade se fundem no visual criado. Contudo, o uso do têxtil

reveste-se de vários significados e por isso *Varina* (2008) é uma colcha feita de raiz (Figura 4), onde as 1500 executantes de Stª Maria da Feira registaram os seus conhecimentos. Pela dimensão desmesurada, a obra artesanal comporta uma ligação irónica com a lógica repetitiva da produção em massa. Passamos, assim, para a vertente consumista da moda, facilitada pelo design e pela produção em série, que a artista igualmente explora.

3. **Moda e consumismo: design e arte**

Vasconcelos relaciona-se com a moda ao criticar a sociedade de consumo, por ser paradigmática dos seus excessos. Fala-nos sobre a vaidade que nos impele e sobre o delírio incontrolável do consumo desenfreado, usando secadores de cabelo em *Spin* (2001) ou centenas de collants em *Wash and Go* (1998) (Figura 5). Em *Airflow* (2001), cria um expositor de gravatas agitadas pelo vento, feito com acessórios do próprio cliente (Figura 6).





**Figura 5.** *Wash and Go*, Joana Vasconcelos (1998).
**Figura 6.** *Airflow*, Joana Vasconcelos (2001).

Conjuga duas ligações, a da arte com a vida e a da arte com o design e confronta-nos com uma redundância que a própria comenta: *'A pessoa (…) comprou desesperadamente uma atitude consumista.'* (Cabral, 2010: 241). O cliente adquire uma obra de arte funcional, tal como acontece na moda ou em *Plastic Party* (1997), que Vasconcelos descreve como tendo '*duas vidas, uma prática e uma abstracta (mais conceptual, digamos assim).'* (Cabral, 2010: 241).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 7.** *Burka*, Joana Vasconcelos (2002).

**4. A moda como instrumento de crítica social**

O poder aprisionador da moda e do vestuário é escrutinado. Em *Burka* (2002), a artista apela aos direitos humanos, pondo a nu as opressões que sofrem as mulheres, usando várias sobreposições de fatos oriundos de países diferentes, tal saia-da-Nazaré (Figura 7); mostra-nos que muitos códigos do vestir feminino são influenciados ou impostos pela cultura e pelo sexo masculino: *'é uma alegoria a uma condição feminina que existe ainda no mundo e, apesar disso, é um objecto de moda, completamente carismático, uma vestimenta que é também uma prisão, é tanta coisa!'* (Cabral, 2010: 239). Desse modo, *Super Napron* (2005) encerra uma ironia às imposições masculinas: um homem é subjugado ao poder feminino, pacífica e subtilmente, quando completamente revestido a croché. O resultado é inquietante, no limbo da parecença entre dois super-homens: um delicado como o material têxtil, outro vigoroso, pelo ar fetiche da pele que se vislumbra.

A associação da moda ao estatuto social é evidenciada no cenário amargo de *Menú do Dia* (2001), onde luxuosos casacos de peles são pendurados em portas de frigorífico desprovidas de alimentos. A sensação entre calor e frio torna arrepiante o contraste sugerido entre ostentação e pobreza extrema, coexistentes na sociedade. O uso de vestuário alude à presença humana: serão pessoas famintas ou pessoas ricas e viciadas no consumo, atitude frívola insinuada pelas portas vazias? A obra consegue, com um número mínimo de elementos, expor factores sociais, aludir à moda e recriar sensações físicas. A relevância de um retrato social feito à luz da linguagem da moda, também acontece em *Noiva* (2001) que põe em confronto o individual e o colectivo (Figura 8). A escultura, feita de tampões e em forma de lustre, é comparável a um vestido de noiva. Vasconcelos associa *Noiva* à *'condição da mulher [que] já não é o que era. Porque há tampões, porque há a pílula.'* (Ribeiro, 2005: 60), e a um mundo global de gestos de consumo semelhantes e excessivos. Analisando também *Valquíria Victória* (2008), feita em veludo, lantejoulas e dezenas de outros acessórios (Figura 9), encontramos mais uma conotação do vestuário adquirida em contexto social: *"Ao contrário das minhas outras 'valquírias' (…) concebi para Paris uma toda de preto. É mais chique."* (Soromenho, 2008: 37).



**Figura 8.** *Noiva*, Joana Vasconcelos (2001).
**Figura 9.** *Valquíria Victória*, Joana Vasconcelos (2008).


ISBN: 978-989-8300-32-4



**5. Moda e corpo usados como meio**

Não podemos falar de moda sem referir o uso do corpo como meio, tão comum entre as valquírias de Vasconcelos. Em *Joujoux* (2007), criada como cenário de bailado, vemos o estreitar da ligação entre conceito, objecto, mente e corpo. Enorme, imponente e observada no conjunto do movimento dos corpos, a peça, que já em si se refere a eles, funde-se na sua performance artística. *Umbiga* (2004), embora mais pequena, é inclusivamente descrita por Rubio (2004: 17) como *'eco do corpo que se converte numa aparição de diversos apêndices'*. Assim, os objectos criados por Vasconcelos ganham vida própria por «vestirem» uma ideia. Nesta alegoria, somos valquírias, personificamos loiças revestidas a croché, cobiçamos o vestido de noiva para sermos um objecto luxuoso. Neste momento transitivo e transpositivo da relação entre a escultura/corpo vestido, dá-se a «transformação» da escultura em moda.

**6. Vasconcelos une moda e arte**

A artista diz-nos que moda e arte são um importante contributo para a sociedade, essencial para criticar as atitudes humanas. Nas obras que idealiza, Vasconcelos tenta reflectir aquilo que preconiza como futuro da moda e da arte: *'um futuro de maior capacidade de análise da realidade e (…) daquilo que, de facto, nós precisamos para mudar.'* (Cabral, 2010: 242)

A sua actuação não se restringe ao plano das ideias, reflecte a conjugação entre *'a ideia de marca (…) e a ideia de autoria (…) praticada no circuito da arte contemporânea.'* (Melo, 2001: 33) e no da moda, gerando bens de consumo com valor cultural – que têm sido reconhecidos pelo público e legitimados pelas instituições. Assim, Vasconcelos criou a sua própria «indústria criativa», integrando mecanismos de produção e divulgação, nacional e internacional, que resultam da sua faceta multidisciplinar e da sua capacidade de gestão da arte.

**Conclusão**

A diversidade de linguagens plásticas que Joana Vasconcelos combina através da escultura é equiparável à do universo da moda como arte. Ao descontextualizar os seus significados para criar novos signos e mensagens, comprova a existência de processos e argumentos na prática artística em moda – afirma-se a moda como obra de arte.

## Referências

'Banco! Joana Vasconcelos' (2005) *Art actuel, le magazine dês arts contemporains,* nº 36 (Jan/Fev), 1p., acedido a 15/03/2009, ‹www.joanavasconcelos.com›.

Barthes, R (1999) *Sistema da Moda.* Lisboa: Edições 70.

Cabral, A. (2010) *Moda e Obra de Arte Contemporânea: Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Granja, V. (2009) 'Coração Independente', *VISUAIS & BARULHOS*, 43 (Abr), [Consult. 2009-08-07]. Disponível em ‹http:// www.ruadebaixo.com/coracao-independente.html›.

Melo, A (2001) *Arte*. Coimbra: Quimera Editores,

Nobre, S (2007) 'Lugar de Passagem', *TABU*, suplemento do semanário Sol, Newshold S.A, Lisboa, (24 Fev) 3p., [Consult. 2009-03-15]. Disponível em ‹www.joanavasconcelos.com›.

Nobre, S (2009) 'Ninguém me Leva a Sério', Lisboa: *TABU*, Newshold S.A., 121 (3 Jan) pp.32-38, 7p.

Soromenho, A (2008) 'A Marca de Joana Vasconcelos e a Artista "Made In Portugal"', Lisboa: *ÚNICA*, suplemento do Jornal Expresso, Sociedade Jornalística e Editorial S.A., 1838 (19 de Janeiro) pp.32-36 e pp.37-43.

Ribeiro, A M (2005) 'Joana Vasconcelos: Um Novo Objectivismo.' Lisboa: *ELLE*, Hachette Filipacchi.

Publicações, 202 (Jul) pp. 58-61, 4p. [Consult. 2009-03-15]. Disponível em ‹www.joanavasconcelos.com›.

Rodrigues, C S (2009) 'Joana Vasconcelos, Quinze Anos a Trabalhar', *NOTÍCIAS MAGAZINE*, suplemento do Diário de Notícias, Controlinveste Media SGPS, S.A., Lisboa 50 (Mar) p.50, 1p.

Rubio, A P (2004) *Joana Vasconcelos*. Porto: Mimesis. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# *De Película* – As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos

Alfredo Nicolaiewsky*

**Resumo**: Este artigo apresenta os trabalhos A Mulher Pantera e Pequeno Discurso Amoroso da série De Película, produzida entre 2000 e 2002 pela artista Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938). Esta série apresenta alguns aspectos característicos e recorrentes em sua produção: o uso da fotografia, a apropriação e o aspecto seqüencial das imagens, sugerindo narrativas.
**Palavras-chave**: Vera Chaves Barcellos, narrativa fotográfica, apropriação.

**Title:** De película: the photo narratives of Vera Chaves Barcellos
**Abstract**: This paper presents the works A Mulher Pantera and Pequeno Discurso Amoroso from the series De Película, made between 2000 and 2002 by the artist Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brazil, 1938). This series presents some characteristic and recurrent features in her work: the use of photography, the appropriation and the sequential features of the images, suggesting narratives.
**Keywords**: Vera Chaves Barcellos, photographic narratives, appropriation.

Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938) vive atualmente entre Barcelona (Espanha) e Porto Alegre (Brasil), onde mantêm ateliês. Iniciou seus estudos em 1959, no atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Após um período de estudos na Europa, dedicou-se a gravura, principalmente a xilogravura e serigrafia. A partir de meados dos anos 1970 passou a trabalhar com suportes e técnicas diversas, com ênfase na fotografia, nas instalações e no vídeo.

A série fotográfica intitulada *De Película*, produzida entre os anos de 2000 e 2002, esta formada por um pequeno número de obras, conjuntos de fotografias obtidas a partir de filmes exibidos na TV. Nesta série destacam-se alguns aspectos característicos e recorrentes na produção de Vera: o uso da fotografia, a apropriação e o aspecto seqüencial das imagens, sugerindo narrativas. São três aspectos bastante diferentes entre si, pois o primeiro refere-se à técnica utilizada, o segundo a um procedimento e o terceiro a maneira de organizar e apresentar as imagens.

* Brasil, Artista Visual e Professor. Doutor em Artes Visuais – Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais (UFRGS, 1995). Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFRGS, 1976).

Trabalhar com imagens fotográficas, capturadas a partir de filmes, vídeos ou da televisão é um procedimento bastante disseminado no campo das artes visuais, um recurso para produzir a matéria-prima e as obras de diversos artistas, dos quais podemos citar Eric Rondepierre (França, 1950), Victor Burgin (Grã-Bretanha, 1941), John Waters (EUA, 1945) e Rosangela Rennó (Brasil, 1962). Cada um deles procede de diferentes maneiras e também com diferentes intenções.

As imagens fotográficas, obtidas a partir de filmes na televisão, tem características únicas, pois são imagens híbridas. Sendo inúmeros os procedimentos utilizados pelos artistas, para se apropriarem de imagens cinematográficas, para melhor compreendê-los é necessário refazer aqui o processo de como as imagens foram produzidas: 1. Houve a concepção do filme por um roteirista ou autor; 2. Houve a escolha dos atores, cenógrafos, figurinistas; 3. Houve a direção dos atores, a escolha da iluminação, o ângulo em que seriam filmados; 4. Houve a montagem da película; 5. Houve a passagem da película para outro suporte, vídeo ou digital, acarretando alterações na imagem, não apenas na qualidade técnica, mas eventualmente no formato das mesmas; 6. Após todo esse processo o artista tem, finalmente, acesso a imagem que ele pode captar pela fotografia, seja na televisão, vídeo ou DVD, imagens que, naturalmente, vem com todas as alterações e perdas decorrentes dos múltiplos processos pelas quais elas passaram.

Da série intitulada *De Película* destacamos as obras *A Mulher Pantera* e *Pequeno Discurso Amoroso*. Comecemos explicando de que maneira Vera obtém estas imagens (comunicação pessoal, 2002-19-02): quando está assistindo a um filme na televisão, a artista, às vezes, percebe que ele pode ter imagens "boas", imagens adequadas para um possível trabalho. Ela prepara a máquina fotográfica e fica à espera. Em determinados momentos começa a fotografar as imagens, em movimento, pois elas não "param" para serem fotografadas. Normalmente faz várias fotos em seqüência, não se preocupando em enquadrar somente as imagens na tela, mas captando também áreas em negro ao redor do aparelho de televisão, deixando este com sua imagem luminosa em destaque. Após serem analisadas, se aprovadas, essas imagens são organizadas em conjuntos exatamente como foram captadas, sem qualquer recorte ou "limpeza" posterior. Este procedimento de captação, sem edição, promove nas imagens algumas características específicas: elas apresentam


ISBN: 978-989-8300-32-4



o granulado das imagens de TV; por vezes são levemente desfocadas; também ocorrem distorções, por terem sido obtidas lateralmente ao tentar escapar dos reflexos.

O que para mim dá um caráter único a estes trabalhos é exatamente a postura da artista ao trabalhar com o momento, sem a possibilidade de retornar à imagem original para obter uma foto melhor e também sem poder parar a imagem em algum momento específico. Essas fotos não são obtidas quando a artista esta assistindo a um filme em vídeo ou DVD, pois nestes casos ela poderia recomeçar o filme, ou retroceder alguns quadros para obter a imagem mais interessante. Nesta maneira de trabalhar, os filmes, assim como a vida, não param para permitir ao artista escolher os momentos mais significativos.

A estruturação do trabalho, em conjuntos de imagens, nestas obras merece uma atenção especial, pois as seqüências fotográficas têm narrativas mais ou menos evidentes, apontando para pequenos fragmentos de histórias. Isso se dá devido a dois procedimentos diferentes na escolha e organização das fotos: às vezes são imagens obtidas a partir de uma única cena como, por exemplo, *A Mulher Pantera* (Figura 1) ou então são imagens captadas em momentos diferentes do filme, gerando grandes vazios narrativos, que ficam para serem completados pelo espectador como, por exemplo, *Pequeno Discurso Amoroso* (Figura 2). É importante salientar que as imagens que formam as obras, além de oriundas de um único filme, têm como tema personagens femininas em situações de tensão.



**Figura 1**. Vera Chaves Barcellos. *A Mulher Pantera*, 2000/2002, 50cm. x 70cm. (cada foto), fotografia, coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

Em *A Mulher Pantera* temos uma seqüência de seis imagens, obtidas a partir de uma única cena, onde vemos a cabeça de uma mulher dentro d'água, em uma piscina ou um lago, em uma cena noturna. Nas duas primeiras imagens do trabalho a mulher parece relaxada, tranqüila. Nas duas imagens seguintes observamos que ela esta olhando para algo, ou alguém, que está fora do quadro. É difícil perceber seu sentimento neste momento. Nas duas últimas fotos notamos uma transformação da

mulher: seu rosto começa a se modificar e, finalmente, ela parece gritar. O título – *A Mulher Pantera* – funciona como uma forma de elucidar, em parte, a ação. Vera não nos mostra a possível transformação da nadadora em mulher pantera nem, tão pouco, nos dá a razão do título. Ela deixa as imagens como um grande enigma pleno de questões: Quem é esta mulher? Porque se transforma em pantera? O que a levou a esta situação? Ela está sendo ameaçada? Ela atacará? Como é uma mulher pantera? Ao mesmo tempo em que podemos imaginar respostas para estas perguntas, somos levados em uma viagem no tempo, já que o próprio título, e as imagens, indicam que este é provavelmente um filme antigo, possivelmente um filme classe "B", como os que se assistia nas matinês nos finais de semana dos anos 1960.

Imagino que Vera Chaves Barcellos, não fez este trabalho preocupada com o destino da mulher pantera, mas, mais provavelmente, tenta resgatar as emoções da juventude, dela e nossa, seu público, nos apresentando em algumas poucas imagens, um trabalho que ativa, por sua força evocadora, a nossa memória.



**Figura 2**. Vera Chaves Barcellos. *Pequeno Discurso Amoroso*, 2000/2002, 70cm. x 100cm. (cada foto), fotografia, coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

O segundo trabalho, intitulado *Pequeno Discurso Amoroso, t*ambém formado por seis fotografias, diferentemente do exemplo anterior, teve suas imagens obtidas em cenas esparsas de um filme. Chama a atenção o fato de podermos visualizar, com bastante destaque, os limites da tela da televisão, criando grandes áreas negras, no entorno da imagem do filme. Aqui as imagens não são tão claras quanto no trabalho anterior. As duas primeiras fotografias mostram um jovem refletido em um espelho – possivelmente em um banheiro público –, a primeira de frente e a segunda de costas. A terceira foto da seqüência nos mostra uma mulher, ao ar livre, junto a uma estrutura de barras na qual ela se apóia. A quarta imagem nos apresenta um jovem, aparentemente diferente daquele das duas primeiras fotos e parte do rosto da mulher da imagem anterior, no limite da parte direita da foto. As duas últimas fotografias do conjunto apresentam imagens confusas, na qual percebemos uma possível


ISBN: 978-989-8300-32-4



sobreposição de prédios, uma série de estruturas horizontais que formam linhas e, finalmente, com alguma transparência, uma figura feminina em movimento. Na última imagem a mulher, em movimento, está de costas para o espectador.

Diversas interrogações surgem deste conjunto: nenhum personagem parece estar falando ou tentando se comunicar; os lugares onde ocorrem as ações diferem bastante, com exceção das duas últimas imagens; é possível ao espectador/observador estabelecer certa relação visual entre a segunda, a quinta e a sexta imagem, pois nestas temos algumas recorrências, tais como a figura feminina sozinha e parada, ou caminhando e, finalmente, são imagens com ênfase nas linhas horizontais.

Certamente podemos falar em narrativa de um tipo bastante diferente do exemplo anterior. Neste *Pequeno Discurso Amoroso* vê-se uma narrativa com lacunas, com grandes vazios, que precisam ser preenchidos pelo espectador. A margem de participação do público neste caso se amplia, ao contrário do *A Mulher Pantera*, no qual cada expectador pode preencher os vazios a partir de suas experiências pessoais ou memórias cinematográficas. Neste segundo exemplo, o título tem uma função diferente daquela do primeiro trabalho, pois aparentemente este título faz referência aos *Fragmentos de um Discurso Amoroso,* obra de Roland Barthes na qual o amor nos é apresentado em forma de verbetes de um dicionário, em fragmentos, como as imagens desta obra. Neste trabalho de Vera, o título é antes um elemento instigador, mais do que uma descrição do conteúdo da obra, pois, aparentemente, não há nada nestas imagens que sugira um pequeno discurso amoroso...

Vera Chaves Barcellos em sua obra no geral, e na série *De Película* em particular, propõe-nos muitas questões, das quais saliento aqui, duas: por um lado, uma reflexão sobre os significados das imagens no mundo contemporâneo, pois ao se apropriar de imagens normalmente fugazes, ao preservá-las ela lhes da um novo status. Um status evocador de reminiscências. Por outro lado nos propõe narrativas que são verdadeiros enigmas visuais. Nos dois aspectos ela solicita, aos seus espectadores, uma participação ativa. ●

# Corpo-joia:
# reflexões a partir da série *Longing for the Body*

Ana Paula de Campos*

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a série "Longing for the Body", da artista brasileira Mirla Fernandes (São Paulo, 1969), cuja poética abre espaço para discutir as relações entre o corpo e joia. A importância do corpo na arte-joalheria é apresentada através das obras escolhidas, problematizando as relações entre o corpo que faz e o corpo que veste. Esses conteúdos permitem pensar a noção de 'Corpo sem Orgãos'(CsO) de Deleuze e Guattari.
**Palavras chave:** Mirla Fernandes, corpo, arte-joalheria, 'corpo sem órgãos'(CsO)

**Title:** Jewel-body-: thinking on the series 'Longing for the Body'
**Abstract:** This article proposes a reflection from the series 'Longing for the Body,'by Brazilian artist Mirla Fernandes (São Paulo, 1969), whose poetic discusses the relations between body and jewel. The importance of the body in art jewelry is presented through the works chosen, questioning the relationship between the body that makes and the body who wear. These contents allow us to think the notion of 'Body without Organs' (BwO) by Deleuze and Guattari.
**Keywords**: Mirla Fernandes, body, art-jewelry. "Body without Organs" (BwO)

## Introdução

Quando se pensa em joia, a primeira imagem que vem a mente está ligada à joalheria tradicional, de caráter ornamental, com gemas e metais preciosos. Entretanto, paralelamente a essa produção comercial, uma outra abordagem de caráter conceitual vem se desenvolvendo ao longo dos últimos 40 anos: a arte-joalheria. Trata-se de uma produção que abarca manifestações artísticas que se valem do corpo como suporte para as obras e cuja ênfase está na elaboração de um discurso poético sobre o universo da joalheria e/ou do objeto-joia em todos os seus desdobramentos simbólicos e conceituais. Assim a joia não é entendida por sua materialidade preciosa ou função decorativa, mas por sua essência enquanto objeto simbólico dado à visibilidade, como um veículo de expressão do sujeito e de seu tempo. Para além do objeto em si, a joia define-se mais como uma plataforma de manifestação dos desejos individuais e coletivos que, ao ser produzida no campo da arte, almeja

* Brasil, artista joalheira. Doutorado em Artes / UNICAMP. Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura / Universidade Mackenzie. Graduação: bacharelado em Desenho Industrial / Universidade Mackenzie.


ISBN: 978-989-8300-32-4



destacar-se como um meio de problematização do sujeito contemporâneo e de seu contexto.

É sobre esse território que se desenvolve o trabalho de Mirla Fernandes, que se graduou em Bioquímica (1991) e Artes Plásticas (1998) no Brasil, antes de estudar arte-joalheria na Alemanha (Pforzheim, entre 1999 e 2000). Em 2006 teve sua primeira exposição individual na Galerie Biro (Munique) com a série *Longing for the Body*, cujo título traz explícita referencia à obra de Ligia Clark na medida em que os trabalhos necessitam claramente de um corpo para completarem seu sentido no mundo.

A proposta desse artigo, que nasce como um desdobramento das pesquisas realizadas durante o desenvolvimento da tese de doutorado *Arte-Joalheria: uma cartografia pessoal* (Unicamp, 2011), é abordar o papel do corpo na arte-joalheria através das obras da artista e, posteriormente, criar conexões entre esse campo e a concepção de 'Corpo sem Orgãos' proposta por Deleuze e Guattari.

## 1. Corpo-Joia

Num primeiro momento é preciso pensar no papel do corpo quando se trata da arte-joalheria, pois este se configura como um elemento definidor desta prática distinguindo-a da escultura ou de outras formas de arte. Isso porque, ainda que não se restrinja à necessidade de construção e/ou uso de um objeto-joia, essa produção é sempre pensada em função de uma ideia de corpo inerente à própria concepção da joia, e que abarca o corpo daquele que faz, daquele que veste e daquele que vê.

Portanto, a relação com o corpo na joalheria se manifesta como algo *a priori* e não como uma escolha do artista. O corpo do outro aqui é pré-requisito, é elemento intrínseco ao pensamento poético da disciplina, o que não deve ser confundido com usabilidade e conforto.

A abordagem mais comum da relação corpo-joia consiste em entender o corpo como suporte, uma vitrine ambulante à qual se soma a possibilidade de *ir ao encontro do outro*. Entretanto, nas primeiras manifestações da arte-joalheria na década de 70, o corpo deixava de ser meio de exposição para se transformar em meio de atuação. Nesse período, a ideia que mais influenciou essa produção na Europa Ocidental era a de que o objeto tinha que funcionar *com* o corpo (Dormer e Turner, 1985). O interesse e a potencia dessa prática também recaía sobre o

caráter portável e portátil da joia, um objeto nômade que conferia a obra uma mobilidade singular, somada à possibilidade de *estar no mundo* junto do sujeito e sendo vista por seus pares.

Outra característica inerente ao campo da joalheria é que, em sua escala, a joia evoca inevitavelmente a ideia de intimidade. É claro que a joia é um objeto que remete ao público, dado seu inconteste papel simbólico de construir visibilidade social. Entretanto o que ela quer colocar à vista é sempre da ordem do íntimo, daquilo de mais profundo, interior, que pertence ao sujeito em sua forma mais pessoal, próxima ao que se passa dentro de nós. Nessa perspectiva compreende-se que ela tem potência de materializar e de dar a ver algo que é valor para o sujeito.

Ao materializar esse aspecto do íntimo, a joia ganha um forte aliado: o tato, que pressupõe participação, interação. Ele é o sentido do ser por excelência. "*O mais profundo é a pele*" (Valery *apud* Machado, 2009: 35). Sua presença sobre o corpo pode adquirir tamanha potência a ponto de o objeto tornar-se uma extensão do sujeito. Sobre o corpo, na pele, a joia se torna emblemático signo da existência.

Por fim, outro aspecto que deve ser considerado na importância do corpo na arte-joalheria remete a toda prática artística e consiste em entendê-lo como veículo para o processo criativo. Nesse sentido, o corpo do artista é ponto de partida e destino da joia revelando sua capacidade de falar com, sobre e para o corpo.

## 2. Corpo que faz / Corpo que veste

A importância do corpo ganha contornos específicos na obra de Mirla Fernandes como, por exemplo, em *Eu sou a medida* (2000) na qual a artista começa a usar o próprio corpo como molde ao invés dos instrumentos usados pelos ourives. Em *Longing for the Body* (2005) sua intenção foi explorar, a partir da escolha do látex como material, uma gestualidade semelhante à da pintura. Em termos técnicos tratava-se de um líquido que aceitava bem pigmentos, uma espécie de tinta que se solidificava e podia estar sobre o corpo. Dessa escolha veio o interesse nas relações entre a ampla gama de cores que o material permitia trazer às peças (o que não acontece na ourivesaria tradicional) e as relações inesperadas nas futuras composições com as roupas das pessoas. Para ela isso serviu para extender a compreensão da interação corpo-joia e tomar


ISBN: 978-989-8300-32-4



consciencia do descontrole que haveria sobre a obra. Esses aspectos foram as diretrizes na criação da série e se apresentam tanto em sua forma de produção quanto no resultado final (Fernandes, 2011).

No fazer, o incontrolável e o acaso foram desejados e incoporados à medida que o material escapava e saia pela borda dos moldes (Fig. 1), uma prática que se construiu de modo oposto à criação vinculada aos processos e técnicas de metalurgia, nos quais as ações têm de ser mais controladas.

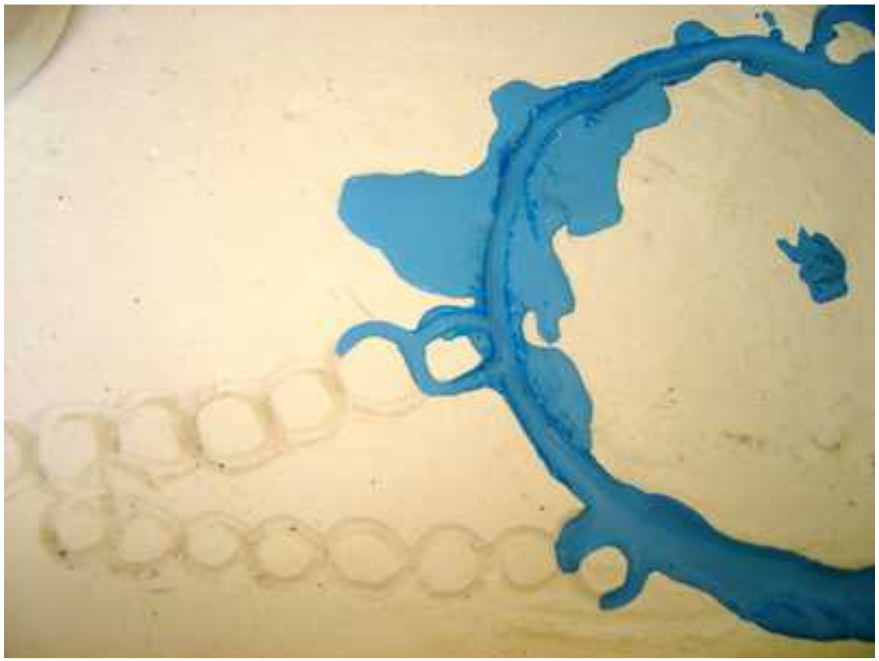


**Figura 1.** Foto de processo da série *Longing for the body* (2005) de Mirla Fernandes. Fonte: autora; c.35 cm.

*Nessas peças há o gesto expresso nos acidentes que ocorreram ao longo do processo de derramar o látex sobre a superfície plana (vidro) e o gesso (molde aberto feito a partir de modelagem em argila e sulcagem direta sobre o gesso). As minhas peças saem diretamente da ação da minha mão sobre o material.Escolhi trabalhar com um mínimo de ferramentas, enfatizando a ação do corpo sobre os materiais. Assim eu deixo traços dessa ação aparecerem nas peças,cada uma revela um momento de ação muito específico.* (Mirla Fernandes, comunicação pessoal).

Ao longo dessa experimentação os resultados estavam distantes dos tamanhos padrões, das dimensões típicas e das soluções tradicionais da joalheria. Aquelas peças não constituíam uma definição fechada de anel, pulseira ou colar (figs 2 e 3). Embora fossem aros, eram aros para que parte do corpo?





**Figuras 2.** Mirla Fernandes, LFB 12, látex, c. 45 x 25 x 1,5 cm, série *Longing for the body* (2005). Fonte: autora.
**Figuras 3.** Mirla Fernandes, LBF 8, látex, 41 x 4 x 3 cm. Série *Longing for the body*, (2005). Fonte: autora.

Enquanto a própria artista questionava esses resultados ela percebeu que o outro é quem deveria responder. Cada peça era uma pergunta dirigida àquele que a vestiria. Ao corpo que veste se apresentavam múltiplas possibilidades e instaurava-se o acaso (fig.4 e 5).





**Figuras 4 e 5.** Interação objeto corpo, LFB 8, série *Longing for the body* (2005) de Mirla Fernandes. Látex, 41 x 4 x 3 cm. Fonte: autor.


ISBN: 978-989-8300-32-4



As peças dessa série são convites para um descobrimento, abrindo possibilidades de ocupar lugares no corpo que não estão pré-determinados e comportando ainda um uso coletivo de algumas peças (figs. 6 e7). Seu título é uma homenagem a Ligia Clark.





**Figuras 6.** Interação objeto corpo, LFB 12, látex, 45 x 25 x 1,5 cm, da série *Longing for the body* (2005), de Mirla Fernandes. Fonte: autor.
**Figuras 7.** Diversas peças da série *Longing for the body* (2005), de Mirla Fernandes, látex, dimensões variadas. Fonte: autor; fotos: André Penteado.

### 3. Corpo sem Orgãos (CsO)

Ainda que a primeira imagem que venha a mente seja a de um corpo oco, uma casca, desprovido de funcionalidade, o Corpo sem Orgão descrito por Deleuze e Guattari (1996) não consiste na ideia de eliminação dos orgãos. "O CsO não se opõe aos orgãos, mas a essa organização dos orgãos que se chama organismo" (Deleuze e Guattari, 1996:21). Para os autores o organismo não é o corpo e sim um sistema composto por formas, funções, ligações e organizações dominantes e hierarquizadas que se impoem sobre o corpo.

Na matriz da proposição de um CsO está o desejo de que a determinação funcional implicita na organização fisiológica do corpo pode e deve ser desmanchada, de modo que qualquer 'maquina' possa se espandir para além de um programção pre-determinada.

Criar para si um CsO consiste na vital possibilidade de desorganizar, escapar da ordem e abrir o corpo a outras conexões, agenciamentos e limiares incritos numa espécie de protocolo de experiencias. "Porque não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples (...)" (Deleuze e Guattari, 1996:11).

Nesse sentido um CsO se define mais como uma prática do que como um conceito, um conjunto de práticas necessárias para possibilitar uma libertação das estruturas inerentes à ideia de organismo. Esse conceito deve ser entendido para além da concepção de um corpo físico, abrangendo uma noção de corpo menos literal (ex: corpo docente, um governo, a fábrica, a cidade, etc..). Assim sendo, é dos limites da organização, das amarras de qualquer sistema que um corpo deve escapar para permitir "ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra" para habitar (Deleuze e Guatari, 1996: 24).

A concepção dos autores serve aqui para pensar no papel da joia e do corpo transformados pela disciplina da arte-joalheria, o que pode ser exemplificado no trabalho de Mirla Fernandes. Sua série *Longing for the body* se configura como uma experimentação que desorganiza a materialidade e o modo de fazer a joia, afastando-se de técnicas, práticas e tipologias pré-determinadas. Ao incorporar a gestualidade, o acaso, o descontrole, ela constrói para si um CsO, um campo de imanencia do desejo que resulta em objetos-joia capazes de transformar o sujeito que usa e o que vê em espectadores-ativos, refletindo inclusive a essencia coletiva inerente à propria condição da joia. Nesse sentido as peças potencializam ainda a construção de outros CsO pois transformam usuários e espectadores em espaços de produção coletiva de novas possibilidades de interação corpo-joia, desorganizando as estruturas tradicionais de ocupação do corpo e uso da joia.

## Conclusão

Em *Longing for the body* Mirla Fernandes evidencia um interesse nas relações entre sujeito e objeto, relações que se constroem para além do controle ou intencionalidade da artista. Por meio de formas que


ISBN: 978-989-8300-32-4



extrapolam a tipologia da joalheria tradicional suas peças se oferecem como possibilidades, convites para a exploração de lugares no corpo e de relações com outros corpos na forma de uso coletivo.

Seu trabalho permite compreender os propósitos da disciplina da arte-joalheria em sua proposta de questionar os valores e significados das joias, banalizados por seu entendimento vinculado apenas a ideia de decoração e status. Em sua essencia tanto a arte-joalheria como a serie *Longing for the body* explicitam desejos de desorganização das convençoes sociais, servindo de exemplo prático de construção de um CsO.

## Referências

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1996) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3* - São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-017-3

Dormer, Peter; Turner, Ralph (1985) *The New Jewelry: Trends + Traditions.* Londres: Thames and Hudson. ISBN: 978-0-500-27434-7

Fernandes, Mirla (site) [Consult. 2011-12-07] Disponível em <URL: http://www.mirlafernandes.com>.

Fernandes, Mirla (2011) *Corpo Presente.* São Paulo: Nova Joia. ISBN: n.c.

Machado, Roberto (2009) *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0165-9 ●

# Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos

Andréa Brächer*

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o trabalho do artista brasileiro Kenji Ota, que em seu mestrado, procurou, através dos processos fotográficos históricos, explorar e aprofundar questões processuais relacionadas à materialidade da imagem fotográfica. A partir dos escritos sobre a instauração das obras observamos a processualidade fotográfica não convencional, a exploração das reações químicas e resultados originais, dando caráter único ao seu trabalho.
**Palavras chave:** processos fotográficos históricos, fotografia expandida, materialidade fotográfica, instabilidade fotográfica.

**Title:** Kenji Ota: a look into the materiality of historical photographic processes.
**Abstract:** This article discusses the work of Brazilian artist Kenji Ota, who in his master degree, sought, through historical photographic processes explore and deepen procedural issues related to the materiality of the photographic image. From writings about his photographic works observe the unconventional, the exploitation of chemical reactions, giving unique character to his work.
**Keywords**: historical photographic processes, expanded photography, photographic materials, photographic instability.

## Introdução

O objetivo deste texto é apresentarmos o trabalho do artista brasileiro Kenji Ota (São Paulo, Brasil, 1952), que desde os anos 70 exerce atividades artísticas ligadas à fotografia. Suas pesquisas técnicas e estéticas versam sobre procedimentos não convencionais, recuperando processos fotográficos históricos como a calotipia, o cianótipo, marrom vandycke, papel albuminado e papel salgado.

Abordar-se-á uma determinada parte de sua produção nestes processos, quais sejam, os desenvolvidos durante sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da USP (Universidade de São Paulo), denominada "Derivações: a errância da imagem fotográfica" (2001). Seus trabalhos desenvolvidos durante o mestrado procuravam, através dos processos fotográficos históricos, propor "um percurso de

* Brasil, Artista visual. Professora Universitária e Pesquisadora da área de Fotografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), no Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia. Doutorado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal de rio Grande do Sul (IA - UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (IA - UFRGS, 2000). Graduação em Publicidade e Propaganda (FABICO / UFRGS).


ISBN: 978-989-8300-32-4



exploração estética e ao mesmo tempo técnica que aponta para o aprofundamento de formas processuais que enfatizam a materialidade da imagem fotográfica" (Ota, 2001: 16). Pretendemos com o artigo problematizar a questão da materialidade fotográfica nos processos históricos fotográficos neste artista e também abrir espaço para a reflexão à outros artistas que produzem de igual modo com estas técnicas. Para tanto usaremos documentos escritos, a dissertação de Kenji Ota e uma entrevista realizada por Rubens Fernandes Júnior em sua tese de doutorado com o mesmo. Nos dois textos há depoimentos sobre a instauração das obras e sobre seu processo de trabalho.

Como aponta Elizabeth Edwards em relação à fotografia e sua evocação à memória, a fotografia também pode ser vista não só como contendo uma imagem, foco de contemplação, mas também através de sua formas de apresentação e materiais; estas formas de existir dialogam com a imagem criando significado, ambas são fruto de intenção. "Que escolhas que afetam o sentido visual foram feitas pensando de acordo com o processo, papéis de impressão ou acabamentos?" se pergunta a autora (1999: 222-3). Neste sentido, nos apropriamos do pensamento de Edwards para também refletir sobre a materialidade no trabalho do artista.

## 1. Experimentaçãoes Laboratóriais

Na contramão da indústria fotográfica, neste momento de descontinuidade da produção de filmes clássicos fotográficos, como o Kodacrhome, em detrimento de um mercado "digital", Kenji Ota, em sua trajetória, optou pela produção artesanal de suas fotografias – através do uso do papel artesanal e do emulsionamento manual dos materiais fotossensíveis. Segundo o artista, tanto um, quanto outro proporcionam "sobredeterminação de irregularidades...constituindo-se um dispositivo – em si – produtor de alteridades gráficas: campo instável de enformação fotográfica" (2001: 17).

Seus procedimentos artísticos alinham-se a que Rubens Fernandes Júnior chama de "Fotografia Expandida ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária,..." (2006: 16). Tais intervenções oferecem à imagem final um caráter perturbador, preocupando-se com os contextos de produção e intervenções da fotografia, antes, durante e/ou após a realização de uma imagem. No

caso de Kenji Ota, sua intervenção se dá na etapa após a captura da imagem, combinando diferentes processos/procedimentos, alterando os processos químicos e utilizando-se de processos primitivos ou históricos ou também conhecidos como alternativos.

Como outros artistas que trabalham com emulsionamentos fotográficos manuais, tal escolha material contrapõe-se aos papéis fotográficos industrializados ou convencionais, que são produzidos de modo homogêneo e regular. Nos papéis fotográficos tradicionais uma das camadas do papel é isolada de seu suporte. Já em seu trabalho, as contaminações químicas, indesejáveis do processo dito tradicional, são exploradas de forma a que apareçam as ´qualidades de um suporte ativo´, "repercutindo todas as irregularidades de sua formatação manual (distribuição variável da polpa) para o processamento da imagem" (Ota, 2001: 17).

Katy Barron e Anna Douglas (2006: 8) usam a expressão "alquimia" para traduzir o desejo de alguns artistas em explorar a "percepção". Noções de tempo, luz, reações químicas, o trabalho da matéria e as transformações das substâncias (ao longo do processamento e do tempo), são colocados em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do fazer preto-e-branco tradicional e sua durabilidade. É também o caso das obras produzidas durante o mestrado do artista, (Figura 1).

O tempo e a luz são os agentes desse trabalho alquímico (idem: 9), já que são responsáveis por uma metamorfose material no suporte fotográfico. O artista não só capta fotograficamente o mundo externo, mas interfere e colabora na transmutação de objetos comuns em imagem.

A fotografia nesses processos, pode ser entendida de acordo com a definição de Roland Barthes: como um organismo vivo. "Nasce dos próprios grãos de prata que germinaram, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece" (1984: 139). Os trabalhos são "revelatórios", uma vez que deixam traços da qualidade viva das metamorfoses químicas.

Já para Barthes, ao pensar na permanência, aponta para o caráter perecível da fotografia e cujo destino ou é a gaveta ou pior, o cesto de lixo: sua natureza é mortal. Para o artista, este apelo mortal transparece


ISBN: 978-989-8300-32-4



em suas experimentações laboratoriais; e quando perguntado sobre a durabilidade do mesmo, pensa que o mais interessante é a possível mutação da imagem no tempo e não sua 'durabilidade' (Fernandes Júnior, 2002: 221).



**Figura 1.** Kenji Ota, *Série Folha Seca,* processo Vandycke sobre processo Cianótipo em papel artesanal de algodão, 1996, altura da imagem: 48cm.
Foto: cedida por Kenji Ota.

As imagens realizadas incorporam as ocorrências aleatórias ou provocadas pela quebra dos procedimentos que pretendem esta dita longevidade: causando manchas, variações tonais, apagamentos da imagem e metalizações. No ponto de vista do artista a instabilidade do processo acentua a sua materialidade.

Como aponta Arlindo Machado, quanto mais o artista se distancia das normas, das regras rígidas da prática laboratorial, mais introduz imprecisão e descontinuidade (2001: 137-8).

Defendo que a materialidade fotográfica presente em obras como as decorrentes dos processos históricos não pode ser reduzida à experiência somente com a imagem (Edwards & Hart, 2004: 3). Fotografias são

depósitos de químicos em papel: ao mesmo tempo imagem e objeto físico; "existem no tempo e no espaço, na experiência social e cultural. Elas têm 'volume, opacidade, tactilidade e uma presença física no mundo'" (Edwards & Hart, 2004: 1). E assim são as imagens de Kenji Ota.

## Conclusão

A partir da análise dos escritos do artista Kenji Ota e do processo de instauração de seus trabalhos, onde são utilizados processos fotográficos históricos, podemos levantar algumas questões ligadas a materialidade no seu processo.

Seu trabalho aparece em oposição ao processo fotográfico convencional, seja ele analógico ou digital. O uso de diferentes processos alternativos, valendo-se das contaminações químicas, em suas experimentações, questionam a permanência e longevidade da imagem, bem como a pureza dos procedimentos mais tradicionais.

A mutação das imagens: a instabilidade, as contaminações, as reações químicas, a metamorfose material no suporte fotográfico nos leva ao entendimento que a fotografia é um organismo vivo nestes tipos de processos e processamentos, e que o fotógrafo é o alquimista responsável pelas mutações dos materiais fotossensíveis.

As ocorrências aleatórias como: manchas, variações tonais, apagamentos da imagem e metalizações são características do processo de trabalho explorado por Kenji Ota, que o torna único.

A processualidade, a serenpicidade, a irrepetibilidade, a instabilidade e uma certa incontrabilidade são palavras-chaves para entender o trabalho de Kenji Ota em "Derivações".

## Referências


Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 84-0549

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

Edwards, Elizabeth (1999) Photographs as objects of Memory. In: Aynsley, Jeremy; Breward, Christopher; Kwint, Marius. *Material Memories.* Oxford: Berg. ISBN: 1-85973-252-6



ISBN: 978-989-8300-32-4




Edwards, Elizabeth, & Hart, Janice (2004). *Photographs Objects Histories: on the materiality of images.* Nova Iorque: Routledge. ISBN: 0-415-25442-6

Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida.* São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica – PUCSP.

Fernandes Júnior, Rubens (2006) Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: *FACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19.

Machado, Arlindo (2001) A Fotografia como expressão do Conceito. In: *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges.* Rio de Janeiro: Marca D´água Livraria e Editora. ISBN:85-87184-17-2

Ota, Kenji (2001*) Derivações: a errância da imagem fotográfica.* São Paulo: Dissertação Escola de Comunicação e Artes – USP. ●

# Entre los luchadores de por vida

Andrés Jesús Naranjo Macías*

**Resumen:** Por medio de técnicas como la Xilografía, la Serigrafía, la Litografía o la Fundición Artística, Luis A. Cordero nos acerca a la soledad de ciertos rincones o espacios desérticos –de un latente e intenso aroma onírico- donde el cuerpo se convierte en fetiche, símbolo u objeto inerte, y piel protagonista con la que envuelve pensamientos de cruda cotidianeidad, un discurso preocupado de construcciones inquietantes y, en cierta medida, sugestivamente biográficos.
**Palabras Clave:** Arte, Escultura, Grabado, Dibujo.

**Title:** Between the everlasting fighters
**Abstract:** Through techniques such as Xylography, Silk Screen Printing, Lithography and Artistic Smelting, Luis A. Cordero approaches us to the solitude of certain corners or deserted spaces- of an intense and latent oniric scent- where body turns into fetish, symbol or inert object, and skin as main character with whom he wrapps toughts of harsh daily routine, a discourse worried with disturbing constructions and quite suggestively biographical.
**Keywords**: Art, Sculpture, Engraving, Drawing.

## 1. Introducción.

En la presente comunicación, así como en su presentación oral en el congreso, se expondrán y analizarán los recursos plásticas y simbólicos más atrayentes de la obra de Luis A. Cordero Gregorio. En este téxto se hará referencia a los temas más comúnes del autor y su relación con las técnicas elegidas para la materialización de las obras.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, este artista sevillano de 32 años termina sus estudios académicos en 2008 por la especialida de Diseño. Desde un principio muestra grandes aptitudes y un profundo interés por el grabado y la creación gráfica. Durante la carrera cdisfruta de una Beca Séneca para realizar parte de sus estudios de segundo ciclo en la Univerdidad de BB.AA de Pontevedra, donde profundiza y fometa su faceta de grabador colaborando con uno de los profesores de dicha facultad.

* Espanha, escultor. Profesor Interino no Departamento de Dibujo, Facultad Bellas Artes Universidad de Sevilla, onde cursa o doutoramento.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 1.** Fotografía de Luis A. Cordero. *Autorretrato.* Sevilla (2010). Foto cedida por el autor.

Lejos de abandonar su actividad artística, tras sumergirse en el intenso y desesperado mundo de las oposiciones -con la esperanza de conseguir un hueco en nuestro sistema educativo- y intentar mantener unos ingresos minimos para subsistir, desde hace años desarrolla su propia obra gráfica en gran variedad de técnicas: Linóleo, Xilografía, Litografía, cerámica, bronce...

Varias esposiciones colectivas e individuales completan el curriculum de Luis A. Cordero, quien, como todo luchador que se precie, sigue considerando el arte una necesidad básica en su existencia.

## 2. El Dibujo y el Cuerpo.

Sin ser un gran observador y tan solo echando un vistazo general a la producción gráfica y escultórica de Luis Cordero, puede apreciarse la importancia de la figura humana, a la que recurre constantemente. Sujeta a tensiones, deformaciones, posturas propias de contorsionistas,… y generando un discurso asumido por el lenguaje corporal de los personajes en los que la piel se muestra desnuda y despoja de cualquier vestidura en la mayor parte de las obras.

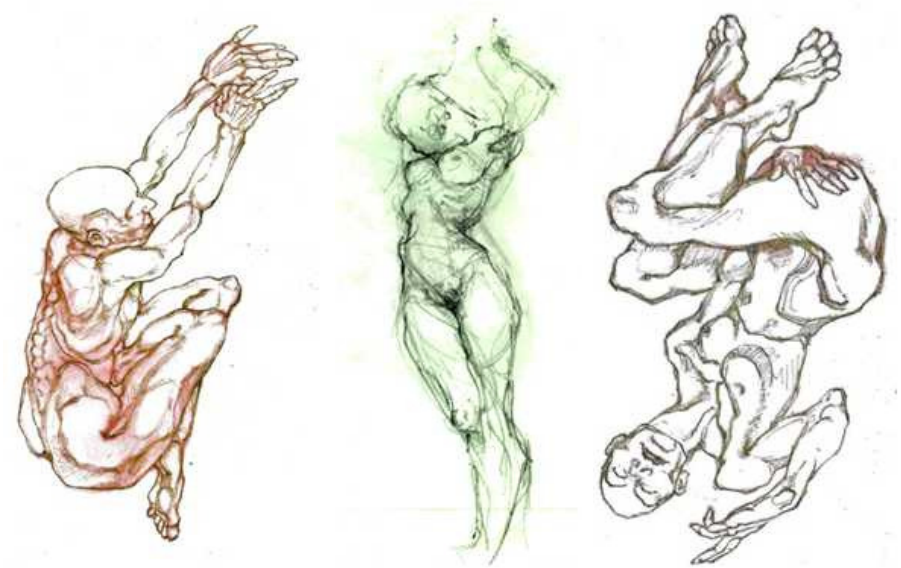


**Figura 2.** De Izq. a der.: Boceto para el grabado *Modulo Doble* de la serie *Entubados*. Luis A. Cordero. Grafito y Bolígrafo; *Enigma*. Luis A. Cordero; Boceto para el grabado *Modulo Doble* de la serie *Entubados*.Luis A. Cordero. Grafito y Bolígrafo. Imágenes cedidas por el Autor.

Su formación universitaria quizás haya sido responsable en su justa medida del vínculo adquirido con el cuerpo desnudo. Ciertas exigencias academicistas y sobre todo un buen número de horas delante de una tarima con modelos del natural es sin duda una suerte que deja huella. Pero sin embargo no considero que se trate del principal motivo por el que el autor decide que el cuerpo humano se encuentre tan presente en su obra.

Si leemos detenidamente algunas de sus referencias al tema, queda claro que existe una relación mayor que el mero vinculo académico.

*En cierto modo, puede decirse que mi sistema o código, mi lenguaje, es el desnudo, un zumbar, un abejear continuo en el desnudo percibido, recreado, fermentado como objeto y medio, que también habla del aislamiento del individuo, aislamiento rotundo cuyo producto será la percepción particular del propio "Yo", y a un tiempo la tendencia inevitable a una relación deformada con lo "otro", con el objeto, que se sublima. (Luis A. Cordero. 2010).*


ISBN: 978-989-8300-32-4



Puede admitirse el desnudo como un símbolo heredado, sin embargo nada existe de esos desnudos burocratizados que encontró en la facultad sino que han brotado nuevos planteamientos en torno a la morfología humana (Figura 2).

La presencia del propio autor como parte integrante de ese *bestiario* que él refiere en muchas ocasiones, es innegable (Figura 3). Podemos encontrar su rostro en un buen número de piezas, fundamentalmente en su obra gráfica, sin embargo, no llego a concebir esos autorretratos como un discurso básico y biográfico de su persona, pues van más allá de la presencia física del autor, profundizando en anhelos, decepciones e impotencias. Él mismo observa sus sueños desde fuera y dentro de la obra.

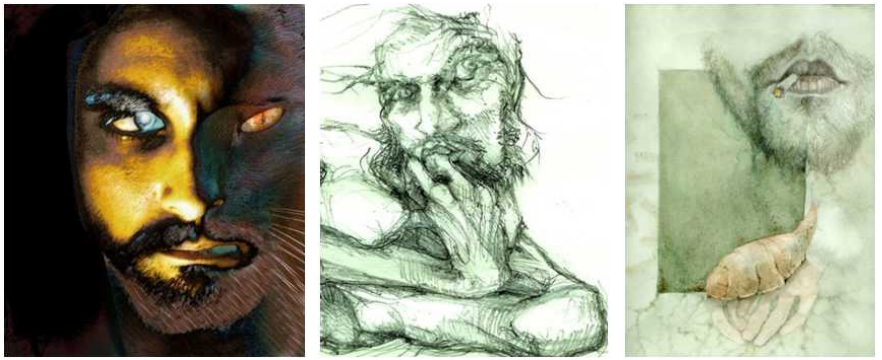


**Figura 3.** Autorretratos de Luis A. Cordero. De izq. a der.: *Sin titulo*. Montaje Fotográfico 2007; Boceto para Calcografía *Sexualidad*. Grafito y Bolígrafo; *Explorar*. Acuarela. Imágenes cedidas por el Autor.

Con ojos grandes y casi fuera de sus orbitas se comunica con nosotros mirando directamente al espectador o buscando respuestas en un cuerpo ajeno o en el horizonte de un paraje desierto.

Tomar un café, acompañarnos de una copa de vino o discutir de asuntos tan visceralmente cotidianos como lo son el trabajo o la política, son situaciones quizás insuficientes para conocer a Luis A. Cordero, ya que puedes estar obviando mucho de su persona. El autor al que dedico hoy estas líneas es incapaz de ofrecer a quien lo conoce un fraude de sí mismo, aunque viendo sus dibujos podemos tener la sensación de que hay algo más que lo que nos ofrece de él en una tertulia de café.

Su obra es, tal vez, una fisura que le permite evacuar una parte de sí poco latente en su estado cotidiano. Sin duda el es consciente de que, cada vez que se deja arrastrar por el impulso creativo y pone sus manos en el buril o el barro, segrega algo de sí que de otro modo no hubiésemos sabido que existía.



**Figura 4**. *Bloque nº2*. Litografía 2007. De Luis A. Cordero.
Imagen cedida por el Autor.

De un modo general podría decirse que en la obra de Luis se aprecia un cierto aroma a sabanas sudadas en la obra de Luis A. Cordero –siempre en el buen sentido de la palabra-. Se encuentra impregnada por ese sudor nocturno producido por incómodas preguntas que se hace uno mismo, más allá de nuestra pulsión sexual más básica.

El cuerpo femenino se presenta sensual y explícito, sin censura, atrapado en composiciones compactas que enfatizan la presión física y psíquica que soportan los personajes (Figura 4). Femme fatal o "Dama", sean como sean no dejan atrás sus tacones y el poder que se reconocen ejercer sobre y por los demás.

En escultura las posibilidades anatómicas de los cuerpos son puestas al límite. En su obra gráfica la fisonomía es trabajada y distorsionada de un


ISBN: 978-989-8300-32-4



modo más claro que en las piezas escultóricas donde la figura es el foco y casi la totalidad del discurso artístico.

Un ejemplo claro de la relación entre las figuras y el formato que –definiéndolo en pocas palabras- las contiene, es la serie "Entubados". En esta serie de grabados los cuerpos desnudos de sus personajes se encuentran coartados y oprimidos en contenedores de diferente naturaleza, los cuales también determinan la composición de la obra dentro del formato.

## 3. Hombre, Artista y Artesano.

Si pensamos en la música, más concretamente si tomamos al músico como ejemplo advertimos que su instrumento es un medio para expresarse y en cierta medida materializar su obra, pero no es menos cierto que su elección trae consigo consecuencias. Toda la pieza musical queda impregnada de las cualidades de ese instrumento y el propio artista, a través de la práctica continua con él, se ve claramente nutrido de la experiencia. En ocasiones es sencillo distinguir a un pianista de un violinista sólo por su modo de sentarse o la fisonomía de sus manos, que muestran una relación intensa entre él y su instrumento de trabajo.

En los tiempos que corren el artista plástico puede disponer de una gran variedad de materiales y técnicas, siendo su labor más parecida a la del director de una gran orquesta que a la de un músico solista. No debe sorprendernos que se den casos en los que no exista relación física entre éste y su obra. Muchas de las disciplinas artísticas ha dejado de ser exclusivamente un producto manufacturado íntegramente por la persona que las ha proyectado, y son muchas las ocasiones en las que éste delega la materialización de su proyecto a empresas especializadas –o se hace con productos ya resueltos por la industria-. Tal vez sea apropiado decir que recurrir a esas empresas supone en la mayor parte de los casos un alto coste, lo que las convierte en un recurso puntual para obras de cierta envergadura y que dispongan de un sólido respaldo económico.

A pesar de todo, algunos personajes aún tienen cierta necesidad por mantener y cultivar cierta reciprocidad con la técnica, y su obra plástica muestra vestigios claros de esa relación. Luis A. Cordero es uno de estos personajes que se sienten cómodos interviniendo de principio a fin en cada pieza; es el hombre, el artista y el artesano de sus propias creaciones.

Afirmar que el hecho de ser él mismo quien se responsabilice de los aspectos más técnicos de su obra se debe a una mala adaptación a los tiempos que está viviendo el arte contemporáneo es una conclusión bastante pobre. El artista contemporáneo no es un reflejo universal de su tiempo, tan sólo lo es de parte de su tiempo, y su producción no puede fundamentarse en la exclusiva utilización de un cierto número de herramientas o productos de última generación. Y para quienes ven de cerca su implicación en cada fase de creación plástica es todo un disfrute.



**Imagenes. 5 y 6**: De izq. a Der. *Entubado 1*. Luis A. Cordero Gregorio. Punta seca sobre plancha de metacrilato, Plancha fraccionada. Entintado a la Poupé. Sobre papel; La boca del estómago. Luis A. Cordero Gregorio. Cera. Fotografías cedidas por el Autor.

## 4. Últimos Proyectos y Últimas Palabras

Su último proyecto "Génesis Unknown. 1/10. Cerámica Sonora.", iniciado en abril de 2011 y en colaboración con el artista sonoro y amigo José Tomé, es un claro ejemplo de que los recursos técnicos y el carácter interdisciplinar puede integrarse sin problema alguno en la cartografía del subconsciente de este artista sevillano tan complejo como fascinante. Un buen número de piezas cerámicas se enfrentarán pronto, cara a cara, a


ISBN: 978-989-8300-32-4



todo aquel espectador que desee acercarse a ellas. Y esta vez su discurso tiene voz propia.

Quienes hemos compartido alguno de sus años de formación años –y algunos más-, podemos dar fe de la madurez e independencia adyacente en los trabajos de Luis A. Cordero desde los comienzos de su aprendizaje, así como el profundo respeto y la pasión a la que se enfrenta a los conocimientos del *oficio artístico*. Indudablemente no es ajeno al mundo en el que vive, pues conoce bien el alcance de la tecnología en las pretensiones artísticas del arte actual, pero sin embargo no esconde su relación estable con el *artesano* que en el habita.

Invitaros a conocer la obra de Luis A. Cordero Gregorio, es ofreceros la oportunidad de meditar sobre lo complicadamente cotidiano de las cosas, de la sexualidad, de las frustraciones; aproximaros a piezas de indiscutible valía técnica; y dejaros pasear por escenarios e historias narradas con un exquisito planteamiento plástico (Imágenes 5 y 3)… Con el fin, tan solo, de confirmar que aún existen personas incapaces de exiliar la práctica artística completamente de sus vidas, lo que hace pensar en cuanta razón tenía Bertolt Brecht al puntualizar -en una de sus más conocidas frases- lo imprescindibles que resultan esos luchadores de por vida.

## Referencias


Borges, Jorge Luis. Guerrero, Margarita (1998), *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788420633893.

Neruda, Pablo (2007). *Bestiario*. Madrid: Visor Libros. ISBN: 9788475221243

VV.AA.(2009). *Vitamin 3d. New Perspectives in sculpture and installation*. London: Phaidon Press Limited. ISBN: 9780714849744

http://artworkproject.com/profile/LuisCorderoGregorio.

http://www.flickr.com/photos/28294431@N02/sets/

http://efectofundador.wordpress.com/2011/09/29/ceramica-sonora-genesis-unknown-110/

http://elcentrodetodaslascosas.blogspot.com/search/label/ARTE%20SONORO

http://elcentrodetodaslascosas.blogspot.com/2011/12/luis-cordero-creando.html ●

# ‘Deu mil hores’ a l’espai de l’artista Salvador Juanpere

Àngels Viladomiu Canela*

**Resum:** L’article examina l’espai de reflexió processal i instrumental de l’escultor Salvador Juanpere (Reus, 1953) a partir del seu Blog de treball, alhora que estableix connexions amb les tesis desenvolupades pel sociòleg Richard Sennett a l’assaig L’artesà.
**Paraules clau:** escultura, espai de treball de l’artista, processos artístics, metallenguatges

**Title:** ‘Ten thousand hours’ in the space of the artist Salvador Juanpere.
**Abstract:** The article inquires the space of processual and instrumental reflection of the sculptor Salvador Juanpere (Reus, 1953) based on his Workblog, while states connections with the thesis developed by sociologist Richard Sennett in his essay The artisan**.**
**Keywords:** sculpture, artist's working space, artistic processes, metalanguages

## Introducció

La trajectòria artística de Salvador Juanpere (Reus, 1953) està estretament vinculada a la disciplina de l’escultura. El seu treball parteix d’enriquidors encreuaments entre pensament, poesia, ciència, antropologia, filosofia; i és en aquestes cruïlles on la paraula escrita pren importància i esdevé determinant per a la formalització de les seves obres.

Darrerament, la seva obra s’impregna d’un procés continu de reflexió sobre el fet artístic i els seus metallenguatges. Les reflexions al voltant de la pròpia feina extretes del *Blog de treball* (2009) de l’escultor, en diàleg amb l’assaig *L’artesà* (2009) de Richard Sennett, són el punt de partida d’aquest article.

## ‘Deu mil hores’

*Deu mil hores* és el títol de la instal·lació resultant del projecte “Creadors en residència als instituts” (2010, iniciativa de l’Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona) -portada a terme per l’artista-, i alhora fa referència a una mesura d’ús comú, establerta per la psicologia, que designa les hores de pràctica necessàries per assolir el nivell de domini

* Espanha, artista visual. Professora, Departament d’Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora em Belles Arts.


ISBN: 978-989-8300-32-4



propi d’un expert en qualsevol categoria o camp. En relació al projecte, el títol fa al·lusió simbòlicament al temps dedicat entre tots els agents a la realització de l’obra; en el present article *Deu mil hores* fa referència a l’espai experiencial de l’artista. És a dir, més enllà de l’espai de treball -ja sigui el taller o l’estudi- existeix un espai processal, procedimental i intel·lectual de l’artista que nodreix *l’ofici de l’experiència* (Sennett, 2009: 354).

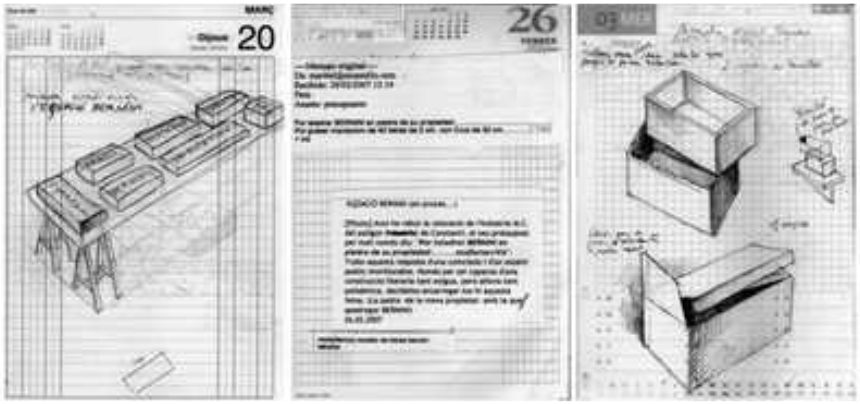


**Figura 1.** Salvador Juanpere *Dietari de treball de l’artista*, dins *Lavorare stanca* **(**2008). GaleriaNoMesArt, Girona. (Imatge cedida per l’artista).

Aquest èmfasi del valor de l’experiència entesa com a ofici es pot extrapolar perfectament al terme alemany *Berufung*, que Juanpere va emprar com a títol a l’exposició individual de la Galeria Alejandro Sales (Barcelona, 2011) i que designa la idea de vocació per a un ofici. L’obra titulada *Berufung* (fig.2), que presidia l’exposició, consisteix en la reproducció de la pedra del *David* de Bernini -explica l’artista- i fa referència a les cinc pedres amb les arestes polides que David va escollir per abatre Goliat; tanmateix representa l’arrel de l’ideal de vocació que ens remet a la perseverança d’un ofici. Segons Max Weber, *la vocació entesa com a narració-relat de suport* té dues ressonàncies, que en aquest cas són atribuïbles a Juanpere per «la gradual acumulació de coneixements i habilitats, i la cada cop més forta convicció de fer a la vida precisament allò que s’està fent» (Sennett, 2009: 324).




**Figura 2.** Salvador Juanpere *Berufung* **(**2011). Marbre, inscripció làser. Galeria Alejandro Sales, Barcelona. (Imatge cedida per l'artista.).

**Figura 3.** Salvador Juanpere *Sculptor constellation* **(**2010). Sèrie de vuit unitats, impressió *gliceé* i feltre. Galeria Alejandro Sales, Barcelona. (Imatge cedida per l'artista).

L'artesà de Sennett, és el que es dedica a fer bé la seva feina pel simple fet de fer-la bé, i en aquest sentit representa la condició específicament humana del compromís. No obstant això, l'adquisició d'un compromís mitjançant la pràctica no s'esdevé necessàriament de manera instrumental. El compromís amb la professió, en el cas de Juanpere, s'esdevé mitjançant la pràctica escultòrica – «sóc un artista del fer» (Juanpere, 2009: 264) – però també amb el llenguatge i per descomptat amb l'escriptura.

Una part important de les obres desenvolupades en els darrers anys aborden temàticament l'espai de treball de l'artista, el propi taller de l'escultor. Els utillatges, les eines i els instruments que omplen el taller – a més de ser els elements bàsics que serveixen per donar forma a les seves obres – també esdevenen espais de pensament per captar, elaborar i produir informació en termes poètics. Sens dubte hi ha una reivindicació romàntica i un pòsit nostàlgic en una certa dissolució/pèrdua de sentit i materialitat en allò que l'escultor anomena *poètica d'instruments pensants*. Però justament aquesta aproximació vivencial als processos de l'escultura mitjançant el metallenguatge esdevé un ric paradigma intel·lectual alhora que aconsegueix endinsar-nos en un joc de metàfores i ironies estètiques.

A *Sculpture constellation* (2010) (fig.3) les eines de l'escultor suren segons les coordenades d'una constel·lació estel·lar en el taulell de l'univers i la seva fisicitat es difumina com en un film de ciència-ficció. Dibuixar les eines i l'espai de treball de l'escultor ens remet de nou a aquell repetitiu i


ISBN: 978-989-8300-32-4



circular procedir de l'artesà: dibuixar i fer, refer i tornar a refer. Tanmateix podem considerar que som davant del que Sennett anomena *eina-mirall*, «uns instruments que ens conviden a pensar en nosaltres mateixos [....] com si es tractés de laboratoris on és possible investigar sentiments i idees» (Sennett, 2009: 109).

En la darrera exposició *Tributum,* celebrada el passat mes de novembre en la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma -com indica el títol-, Juanpere rendeix homenatge a la cultura romana del passat i del present. L'origen d'aquesta obra la trobem en una sèrie de postals enviades des de Roma a diferents destinataris l'octubre de 2010 (fig.5), les quals contenien una llista de disset noms representatius acompanyats per la definició en el revers del concepte *tributum*. La instal·lació *Tributum* (fig.4) ubicada directament sobre el paviment de la galeria de l'Acadèmia està composta gairebé de la mateixa llista de noms -tan sols s'ha incorporat el nom de l'artista Opalka que va morir l'agost passat a Roma – realitzats amb arena procedent de la pedra del Mèdol de la muralla romana de Tarragona. La prova que som davant d'una llista que representa més que uns referents ens l'aporta el mateix artista: «incloure en els processos variables allunyades de tu mateix i provinents d'altres sensibilitats, altres percepcions i altres realitats, la fan créixer cap a direccions impensables i suggestives» (Juanpere, 2009; sobre *Deu mil hores*).







**Figura 4.** Salvador Juanpere *Tributum* **(**2011). Instal·lació. Arena de la pedra de Mèdol. Reial Acadèmia de Roma.

**Figura 5.** Salvador Juanpere *Tributum* **(**2010). Postal enviada des de Roma. (Imatges cedides per l'artista).

L'artista incorpora dins del seu vast horitzó referencial el paisatge romà de la seva terra natal que es dissol i, com un acte d'anhel, el captura mitjançant la paraula; però de nou la paradoxa de l'escultor deixa que el pas del temps l'esborri.

Tot i que l'obra escultòrica de l'artista escocès Ian Hamilton Finlay no apareix citada en cap ocasió per Juanpere, hi ha clares connexions en la seva manera de fer. El punt de partida de les intervencions escultòriques de Finlay es troba en la poesia, el llenguatge i l'escriptura. En les dècades dels seixanta i setanta, Finlay es va convertir en un dels poetes avantguardistes escocesos més significatius, i va fundar una editorial i diverses revistes. A final dels setanta, desil·lusionat per allò que li oferia la lírica, va trobar en el seu poema *Arcady* les claus per a noves vies expressives aplicables al seu art. Davant d'aquest desvetllament, es podien considerar les lletres de l'alfabet com un paisatge clàssic imprès, i el poeta va començar a inserir poemes en el paisatge. A partir de 1966 es va establir a Stonypath, la finca rural que va esdevenir l'escenari, el suport i l'objecte del seu art, i en aquest període va gaudir d'un fructífer aparellament entre la seva activitat com a poeta i com a jardiner.

Per tant, el record dels epígrafs apareix com una constant en la obra d'aquests dos artistes, i les intervencions-inscripcions esdevenen un desplaçament de temps remots cap a la contemporaneïtat i, tot suggerint les jerarquies de la paraula, denoten el materialisme vigent. També en ambdós casos, les seves obres s'acompanyen de títols metafòrics que ens en desvetllen el significat, de vegades indesxifrables, i ens donen la clau per llegir-les. A més comparteixen altres aspectes com ara una evident fascinació per les cultures del passat revisades mitjançant una mirada contemporània, un manifest posicionament polític i un compromís cultural amb la seva identitat nacional, i una estreta vinculació amb allò que és rural o pastoral.

## Conclusions

Si Finlay arriba a l'escultura a través de la poesia escrita, en el cas de Juanpere és a la inversa, l'escultura esdevé un marc ampli de reflexió i creació poètica que cada cop el porta més a la paraula escrita. El *Blog de treball*, estrenat l'any 2006, li ha permès desenvolupar l'exercici de l'escriptura i, el més important, incorporar-lo com un format paral·lel al seu procés de creació formal. El *Blog* es desplega a la manera de dietari


ISBN: 978-989-8300-32-4



amb anotacions del dia a dia tant personal com professional, i hi comparteixen lloc esbossos processals, anotacions poètiques, i reflexions sobre el fet artístic. Però allò que veritablement fascina l'artista és el caràcter d'immediatesa d'aquest format d'escriptura, on cada *post* l'obliga a assolir la simultaneïtat entre el fer i el difondre. Potser l'encert ha estat abordar la vida com un exercici de creativitat i incloure-la com a part integrant del seu art.

Per concloure, he escollit una citació que l'artista fa d'un dels seus poetes propers: «De nou Margarit, penso: la vida m'ha tractat relativament bé. Ser poeta no ha estat estrictament necessari» (Juanpere, 2009: 245). I jo afegeixo: però sí imprescindible en la producció artística de Salvador Juanpere.

## Referències

Juanpere, Salvador (2008) *Lavorare Stanca*. Només Art SL, Girona.
Juanpere, Salvador (2009) *Blog de Treball*. Reus, Edicions del Centre de Lectura. [Consult. 2011-15-11]. Disponible en http://sjuanpere.blogspot.com/
Sennett, Richard (2009) *El Artesano*. Barcelona, Anagrama. ●

# Rui Chafes - vazio, sonho e morte

António Fernando Monteiro Pereira da Silva*

**Resumo:** Entre luz e sombra, espaço e tempo, matéria e vazio, a arte de Rui Chafes encara a beleza como um 'estado de luto' que realça a efemeridade e que não existe sem as marcas da morte. Presentifica o ausente através de formas que limitam vazios desenvolvendo uma visão onde o transcendente e o lugar do homem no mundo, acaba por pôr em evidência esse último acto que é a morte.
**Palavras chave:** Vazio; matéria, corpo, vida-morte

**Title:** Rui Chafes – Emptiness, Dream and Death
**Abstract:** Between light and shadow, space and time, material and empty, the art of Rui Chafes sees beauty as a 'state of mourning' that emphasizes the ephemerally and that does not exist without the marks of death. Shows the absence in ways that limits the empty where the transcendent vision and man's place in the world, turns out to highlight the latter act is death.
**Keywords:** Emptiness; matter, body, life-death

Na sua génese toda a arte provém da morte. Para e contra a morte se ergue e a escultura sempre manteve com a morte com uma particular relação. A afirmação de Genet, a propósito de Giacometti, de que "nunca, a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos" (Genet, 1988) poderia ter sido inteiramente dedicada à obra de Rui Chafes, obsessivo autor de objectos escultóricos em que o trabalho do ferro, seu material de eleição, arrancado às entranhas da terra e transformado pelo trabalho alquímico do escultor-ferreiro, combina simultaneamente o poder, destruidor e criador, do tempo e do fogo.

A referenciada matriz romântica do seu trabalho congrega tempo, palavra, memória, sonho e morte, vazio e absoluto e as suas esculturas-construções originam instalações que ocupam, invadem e superam o próprio espaço expositivo. Ao adoptar a série com carácter de metodologia de trabalho, explora a unidade e a continuidade formal onde cada peça individualizada é um órgão numa unidade ampliada no espaço, metamorfoseando-se numa nova unidade-corpo. Nas múltiplas

* Portugal, artista visual. Escola Superior de Educação do Porto; colaborador do i2ADS, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, assim como ao Centro de Investigação e Inovação em Educação - InEd, da Escola Superior de Educação, do IPPorto. Licenciatura Artes Plásticas - Pintura (ESBAP); Mestrado História da Arte (FLUP).


ISBN: 978-989-8300-32-4



interpelações que faz ao espaço - físico, emocional, cultural, humano – reúne no 'pequeno intervalo' que é a obra de arte no mundo, simultaneamente, o encontro e a separação.

A imaterialidade da palavra assume uma dimensão programática que, associada ao desenho, leitura, reflexão e escrita, instaura uma forma de agir que transcende os limites da própria escultura.

Num diálogo de opostos, materializa o imaterial e prova a existência do vazio pela afirmação da matéria. Afirma, pela negação, lembrando a razão de ser do vazio interno do vaso, do vazio habitável da casa.

Entre luz e sombra, espaço e tempo, matéria e vazio, a arte de Rui Chafes encara a beleza como um 'estado de luto' que realça a efemeridade e a incapacidade de superar a perda e que não existe sem as marcas da morte. (Guerreiro, 1997) Arte que ousa imaginar e dar materialidade ao medo, fazendo dessa 'vocação do medo' uma força que o ultrapassa.

A sua obra presentifica, constantemente, ausências. O corpo ausente, a impossibilidade da sua representação definitiva. Formas que limitam vazios, escultura que evoca, mais que representa, invisíveis corpos.

A especificidade da escultura torna-a a menos vocacionada das artes para representar o imaterial. Contudo Rui Chafes usa-a, como armadilha, para aprisionar ausências.

Não assumindo a característica de monumento, que Chafes diz a sua obra não ter, em detrimento de uma ideia de escultura nómada, que afirma ter, projecta no tempo uma memória, instaurando uma relação da beleza com a perda, a ferida e a morte.

A sua escultura funda-se numa linearidade, na fronteira que a põe numa relação dialéctica entre o espaço bidimensional e o tridimensional. As linhas são matéria concreta que suportam volumes vazios lembrando a "profunda estátua de nada, como a poesia e a glória" (Apollinaire, 1983: 116), que recusa o mármore e o bronze, preconizada por Apollinaire em *O Poeta Assassinado*. Define o vazio, o invisível, o intocável, como matéria da escultura, instaurando, assim, o paradoxo de tornar o conteúdo espacial imaterial. A sua escultura envolve e devolve o vazio e converte-se numa 'encenação da ausência' (MELO, 1996) que possibilita convocar o corpo não o representando, através da construção de uma morada impossível de habitar.

Ao pretender "atingir um ponto de imaterialidade" (Guerreiro, 1997) convoca a poesia mais do que a escultura. Por isso vale-se de um material que considera ser mais uma força do que uma matéria: o ferro e a ligação que o trabalho do ferro tem com uma prática alquímica, representando, "de modo especial, a mitologia metalúrgica dos metais nascidos das entranhas femininas da terra, e do ferreiro, ou escultor em ferro, como parteiro e modelador dos minérios de ferro". (Gaßner, 1998) Trabalhado pelo fogo, força purificadora, transformadora e modeladora, anula a densidade do ferro metamorfoseando-o plasticamente, possibilitando dar forma a uma ideia que escape ao domínio material do objecto.

Nascida da palavra, a sua escultura, pousada no silêncio, busca transcender a sua materialidade esvaziando-se, de modo a apresentar a beleza como "absoluta e indispensável [ao] objecto abandonado, [n]uma pequena forma de imortalidade". (Guerreiro, 1997)

Também a pintura é convocada por Chafes, neste jogo intertextual para, através de uma cor que não é cor – o negro – eliminar a escultura enquanto objecto.

Um pequeno exercício de análise, que se quer ao sabor do fluxo interno, instaurado pelas próprias obras, permitir-nos-á uma leitura que verifica essa relação, mesmo que metafórica, entre a escultura e a morte.

Rui Chafes usa recorrentemente "linhas de força, eixos de tensão, fios de violência, [que se tornam] a verdadeira matéria do desenho das suas esculturas" (Melo, 1993) seguindo ritmos e simetrias onde, à volta de eixos crescem corpos, ou o que deles resta. São evocações desse lugar do corpo, esvaziado pela violência, pela tortura, pela guerra, através de armas, máscaras e armadilhas.

A série de *coroas*, de 1987, constitui-se o "primeiro grupo de peças formal e tematicamente coerente realizado por Chafes" (Caldas, 2000: 123). Formalmente lembram coroas de flores de rituais funerários que simbolicamente significam paragem, unidade, fim e princípio. O círculo, desde a antiguidade, foi usado para fixar corpo e alma, daí os mortos serem enterrados com braceletes e colares.

Castro Caldas refere a:

*incapacidade fundamental [destas obras] para se apropriarem do chão ou parede contra os quais se projectam enquanto fundo, [restando-lhes enquadrar] o vazio em torno do qual se fecham (…) transformando-o em espaço ao qual a forma regressa transfigurada, coincidência de presença e ausência num mesmo lugar de plenitude.* (Caldas, 2000: 123)


ISBN: 978-989-8300-32-4



Também as *coroas de espinhos* (*A Noite*, 1992-94), marcadas pela melancolia, são provas de uma perda irremediável.

Alimento dos mortos, as flores incendeiam-se e das suas cinzas nascem *Dez Almas Brancas* (*Como uma Nuvem Pesada*, Porto, Galeria Atlântica, 1989). É o fogo purificador que faz a matéria transcender-se. Se para Novalis *tudo é semente*, também o corpo, no seu regresso à Terra, cumprirá a espera de tornar a florescer, cumprindo mitos ancestrais (*Bolor-Polén*, 1998). As sementes disseminadas constituem prova de que *toda a cinza é pólen*. (Novalis, 1992: 91)

A memória do corpo abandonado, deixa casacos e vestidos, casulos em malha de ferro e berços-urnas (*A Vocação do Medo*, Galeria Atlântica e Diferença, 1990) que afirmam a efemeridade e metamorfose do corpo que se veste e que pode constituir-se como um túmulo, numa circularidade onde nascimento e morte partilham a mesma origem. O corpo é um lugar que habitamos e que nos prende na sua matéria, carregando, por isso, a própria morte. Assim "*os objectos tornam-se discursos de ausência"*. (Chafes, 1990) Abrigaram corpos e são o que resta dessa existência em fuga.

Em *Sonho e Morte* (CCB, 1993) três caixas negras de avultadas dimensões (4x2,60x2m), pousadas num espaço claustral, austero e ortogonal, convocam um sentimento trágico. Entre o abandono e a suspensão no espaço parecem transcender o tempo. A sua dimensão convoca memórias de negros vagões, que inevitavelmente nos asseguram que "o sono da razão produz monstros". Dá a ver exterioridades: esquifes, cofres fechados ao mundo, que encerram algo desconhecido e inacessível. A luz, que é sugada pelas aberturas, revela uma passagem que intuímos não ter regresso. João Miguel Fernandes Jorge, no texto de catálogo refere que estas formas:

*na sua exterioridade [são] a imagem do que se unifica (…) sinal da passagem e da desaparição do indivíduo (…) Espelho do corpo, do mundo e do humano (...) As imagens, elas mesmas, irão repousar no lado sombrio, confundir-se-ão com o infinito, farão parte desse único edifício que é a morte.* (Jorge, 1993: 9)

Na convocação de contrários, recorrente na sua obra, Chafes contrapõe a estes 'caixões' pequenas caixas onde incinera textos, transformando-as em urnas de memórias privadas. Ao preservar o destruído deixa-nos, aporeticamente, no limite da possibilidade poética. É ainda o poder destrutivo do fogo que possibilita a criação.

Caixas suspensas ostentam feridas abertas e são o lugar 'Onde a Luz Morre' (*Não quando os outros olham*, 1997, Galeria Alda Cortês). Simultaneamente caixões e ventre materno, são lugares onde "a morte absoluta contém a possibilidade da vida absoluta" (Novalis, 1992: 73).

Na instalação que realiza para o *Chiltern Sculpture Trust*, em Oxford, também suspende nas árvores cinco caixas negras, recortadas contra o vazio do céu. Activa assim o paradoxo ao ligar caixões às árvores, símbolo da vida, criando um lugar onde a escultura se abandona num espaço de orfandade (Caldas, 2000: 125).

Em *Durante o Fi*m (2000) com o ferro, da terra extraído, produz "*mínimas intervenções, discretas como cortes e cicatrizes, de ferro negro. (…) Entradas muito estreitas para penetrar na escuridão da Terra, na escuridão do corpo*." (Chafes, 2000: 13)

É o lado feminino da terra numa '*Tristeza quase sensual*' que revela '*Cicatrizes',* abrindo-se ao retorno do *desnascer*.

A sua obra reúne antagonismos conferindo-lhe uma tensão essencial onde a escuridão brilha como a luz e o silêncio comunica. Nasce da palavra e encerra-se em silêncio, sabendo que:

*Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os homens guardam dentro de si, preservada, e onde se refugiam ao pretenderem trocar o mundo por uma solidão temporária*. (Genet, 1988: 18)

Encerra uma visão onde o transcendente e o lugar do homem no mundo acaba por pôr em evidência esse último acto que é a morte.

A sua escultura ao falar do indizível da morte, sob essa presença perturbadora, faz do acto artístico acto filosófico, apresenta a incomunicação e a incompreensão que, sendo formas de linguagem são capazes de nos comunicar o mistério que já conhecemos – da morte nada sabemos, sobretudo porque a arte é para pensar a vida e "morrer, é abraçar enfim a condição de estrangeiro" (Jabès, 2006).


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências:


Apollinaire, Guillaume (1983) *O Poeta Assassinado*. Lisboa: Editorial Estampa

Caldas, Manuel Castro (2000) *Regnum Peccati,* in, *Rui Chafes, Durante O Fim*. Lisboa: Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo. ISBN: 972 – 37 – 0610 - 5

Chafes, Rui (1990) *A Vocação do Medo*. Porto: Galeria Atlântica; Lisboa: Galeria Diferença

Chafes, Rui (2000) *Rui Chafes, Durante o Fim* Lisboa: Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo. ISBN: 972 – 37 – 0610 - 5

Gaßner, Hubertus (1998) *The Unknown Masterpiece,* in *Harmonia*. Porto: Canvas & Companhia.

Genet, Jean (1988) *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Guerreiro, António (1997) *Rui Chafes, Acredito na Arte como o Único Deus*. *Jornal Expresso (Cartaz)* 22 de Março

Jabès, Edmond (2006) Le Livre des Questions. Paris: Gallimard

Jorge, João Miguel Fernandes (1993) in *Rui Chafes, Sonho e Morte*. Lisboa: Centro Cultural de Belém

Krauss, Rosalind E. (1996) *La Originalidad de la Vanguardia Y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma

Melo, Alexandre (1993) *O Silêncio não Existe* in *Expresso Revista*, 27 de Fevereiro

Melo, Alexandre (1996) *Rui Chafes e Rui Sanches: Corpo a Corpo*. Porto: Galeria Canvas & Companhia.

Novalis (1992) *Fragmentos. Selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes*. Lisboa: Assírio & Alvim. ●

# *Seu Sami* (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal

Aparecido Jose Cirilo*

**Resumo:** Cadernos e suas anotações de artistas são loci da investigação do projeto poético da obra e permitem evidenciar a microfísica das relações da obra e do espaço. Este texto centra-se no tempo da gênese de um site-specific, buscando as marcas do processo percorrido pela mente criadora, desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço do Museu.
**Palavras-chave:** Arte contemporânea, site-specific art, história e teoria da arte

**Title:** 'Seu sami' (2007): Some views on the creative process of Hilal Sami Hilal
**Abstract:** Seu Sami (2007) is studied from the idea of inseparability between space and form inherent to site specific art. Studying the drafts made by Hilal to masterpiece "Seu Sami" (2007) and its verbal and visual notes we will find evidences of this microphysics between space and form in this kind of artwork.
**Keywords**: Creative process, site-specific art, Brazilian art

## Introdução

Evidencia-se aqui como se configura a indissociabilidade *forma e espaço* no projeto poético de um *site-specific*, por meio da investigação crítico-interpretativa de arquivos e documentos de processo de criação da obra *Seu Sami* (2007) que, apesar de ser um *site specific*, foi montada em outras cidades. Parte-se do princípio de que arquivos da gênese da obra (Salles, 1998) revelam as relações internas e as pequenas ordens, micro-hierarquias e fraturas que se estabelecem nos cadernos do artista para materializar o projeto da obra, a materialidade e a topografia do espaço.

Esta reflexão parte da obra de Hilal Sami Hilal. Hilal nasceu e trabalha em Vitória (ES). Estudou no Japão práticas milenares do papel artesanal. O artista transforma desenhos em rendilhados, bordados, arabescos e *rocailles* em elementos textuais: letras que se materializam em pasta de papel de algodão. Suas obras reafirmam o domínio sobre a matéria e a tecnologia, são um jogo matérico e cromático, universo de rugosidade gerando espaços vazios e que revelam uma formação cultural híbrida.

* Brasil, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É editor da Revista Farol (issn 1517-7858).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Assim, a partir da gênese de *Seu Sami* - e de aspectos de suas montagens - busca-se evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético são afetadas na medida em que deixa de ser um *site-specific* e torna-se uma instalação comum (site). Analisam-se construções formais e o efeito de sentido da obra, principalmente seu diálogo com o espaço e sua tendência para o vazio e para a ausência, os quais são afetados após seu deslocamento do espaço gerador.

## 1. *Seu Sami*: o vazio e a incerteza na ausência

*Seu Sami* (1100m²) ocupou o galpão principal do Museu Vale, em Vitória, ES, em 2007. Revela uma tendência do projeto poético de Hilal Sami Hilal: a impregnação de memórias expressas em quase-grafias orientais em diálogo com o espaço.



**Figura 1.** Vista da instalação *Seu Sami*, de Hilal Sami Hilal. Imagem refletida nos espelhos, 2007.

A obra resgata a história artística e pessoal de Hilal que observou que em sua trajetória existiam índices da ausência do pai, tema da exposição.

*Seu Sami* (Figura 1) é autobiográfica e reopera a morte, que lhe imprimiu o **vazio** (conceito primeiro no projeto poético dessa obra). O site-specific "*Seu Sami*" se divide em duas áreas chamadas, pelo artista, de "salas": *Sala do Amor* e *Sala da Dor*, separadas por uma zona de escuridão, aparente vazio existencial. Partes opostas das paredes foram revestidas por malhas de metal e papel artesanal, penduradas, gestos caligráficos materializados em pasta de papel; essas estruturas descem e tangenciam o chão, quase flutuam. As duas paredes do fundo foram revestidas de espelhos, planos reflexivos opostos. Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes ao fundo; duplicam-se em um espaço material e outro virtual. Confronto e encontro dos extremos: espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual. Alternância de amores e dores. Auto-reflexo de aparente materialidade; presença de imagem, ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços construídos e repetidos.

A instalação revela memórias e paralelos entre presença e ausência, luz e sombra, vazios e materialidade, caracterizando-se nos rendilhados de papel elaborado pelo movimento do corpo, grafias da exclusão, da **ausência** (outro conceito fundamental para a obra). Peso e leveza. Aparência e fato. Verticalidade e horizontalidade. Ser e parecer. Presença e ausência. Dualidades taoístas propostas. Conceitos constituintes. Fronteiriços.

## 2. Considerações sobre o espaço como estratégia de emolduração e construção do efeito de sentido da obra *Seu Sami*

Hilal registrou suas escolhas em uma série de cadernos e folhas avulsas, experimentos e maquetes; podemos afirmar que Hilal dialogou com o espaço do Museu. Ao pesquisar os arquivos disponibilizados, notamos que a preocupação com o local onde a obra existirá. Podemos observar que ele testa possibilidades do espaço; encorpora a arquitetura. O ambiente do museu passa a fazer parte da obra. Em muitos estudos, notamos a preocupação com a interação ao ambiente; isso fica evidente quando nos deparamos com imagens nas quais Hilal representa o teto do museu com todas as suas tramas, como também o piso do galpão em perspectiva. Ele testa o espaço em sua dualidade existencial.


ISBN: 978-989-8300-32-4



### 2.1 dualidade edificante: opostos complementares

Presença e ausência constroem a forma no trabalho e estruturam um efeito de sentido na mente do público: o vazio e silêncio materializam a insustentável leveza da matéria da obra. Opostos complementares. Taoísmo revelado da formação monástica do artista. Luz e escuridão. Presença e ausência. Cheio e vazio. Vida e morte. Ativo e contemplativo. Amor e dor. A dualidade se materializa na forma e no espaço. Efeito de sentido garantido pelo projeto luminotécnico. A iluminação associada às formas e ao espaço, reforça a intencionalidade do projeto poético do artista: velar a imagem percebida. Como um pintor romântico, Hilal parece colocar uma veladura que reforça o efeito de sentido da reflexão e do silêncio monásticos. As duas áreas de luz intercaladas por uma área sombria. Ausência de luz. Clareza e obscuridade.

Além de testar os elementos constituintes do espaço dual, Hilal incorpora elementos que reforçam a idéia, dentre eles o espelho (Figura 2).

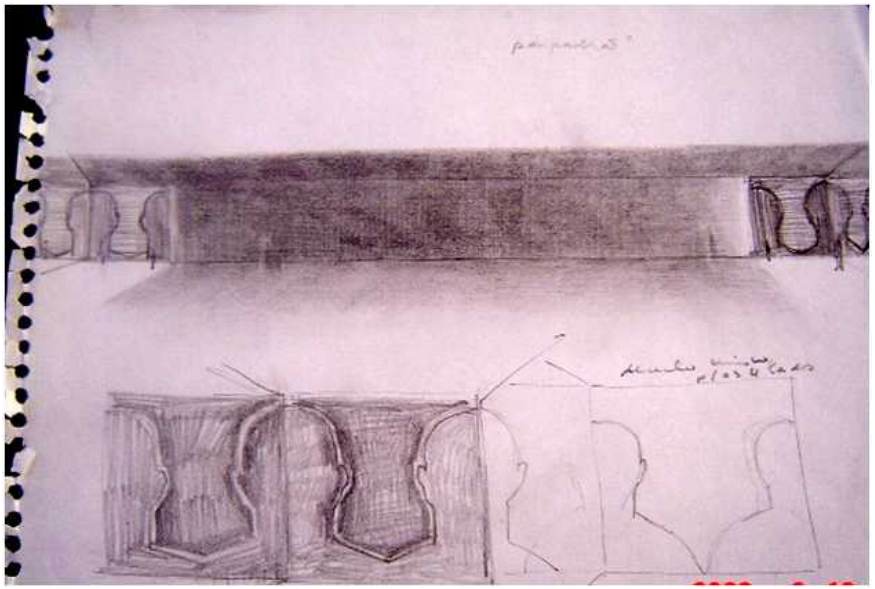


**Figura 2.** Desenhos e esboços preliminares de Hilal Sami Hilal para *Seu Sami* (2007).

Nesses documentos verificamos como ele concebe campos de luz e escuridão, intercaladas pela ausência. As imagens (estruturas em papel) e

a penumbra (vazio do espaço), tomadas pelos espelhos, vão criando molduras, limites imateriais, sensações e bordas. O vazio bachelariano se instaura. Pura percepção. Ação fenomenológica dos sujeitos. Percebe-se, ainda presente nos documentos de processo referências humanas que permitem dimensionar a obra já em rascunho, escalas numéricas, cálculos e características do local. Pode-se afirmar que o espaço arquitetônico do Museu Vale é agente ativo no processo de criação.

Quando Hilal chega mais próximo do seu projeto final, ele constroi fisicamente uma miniatura do espaço e instala o projeto da obra nessa maquete para visualizar o que é efetivamente a obra no espaço. A maquete materializa algumas idéias desenvolvidas nos desenhos e esboços: as linhas estruturais do prédio, o piso quadriculado e a malha de madeiras do teto, são chamadas para mediar a definição das formas no espaço. O pé direito do galpão é a referência para a dimensão das lâminas das paredes laterais (520cm x 950cm cada). As lâminas tangenciam o chão, tocam os espelhos, demarcam a área de luz na obra. Evidencia-se a singularidade da obra em construção, o que remete à idéia de que o s*ite-specif art* é singular e autêntico.



**Figura 3.** Hilal Sami Hilal. Detalhe da Mostra *Seu Sami* – Sesc, São Paulo (2008).


ISBN: 978-989-8300-32-4



**2.2 de *site specific* a *site*: a relocação e a desconstrução do sentido da obra**

Configurada a relação do artista com o espaço, pode-se afirmar que *Seu Sami* é um *site-specific* assimilativo (Kown, 2004) e, como tal, interdepende do local e resignifica-o de modo harmonioso e coeso. Fica evidenciada uma indissociabilidade entre os elementos materiais, estruturais e simbólicos que a constituem. *Seu Sami* é uma experiência sensória no aqui e no agora. Intencionalidade revelada: compartilhar a imensidão da vazio e a plenitude da ausência.

Mas a relocação de *Seu Sami* altera seu efeito de sentido: retirada do Museu Vale a obra é destruída, embora sua forma física permanecesse. Mas a obra é mais que a matéria física de sua construção. E o deslocamento de um *site specific* do seu local específico "destroi" a obra. Relocar *Seu Sami* para outros locais a esvazia de seu significado constituinte; o processo de re-instalação da obra opera uma espécie de mumificação para a eternalização. A passagem do provisório e do instável para o perene e fixo.

Mas, é no conjunto da relação simbólica e sensível que se encontram alguns dos elementos que sofrem um esvaziamento nas outras montagens. São novas heterotopias que afetam o efeito de sentido da obra. Esvaziamento fenomenológico de sentidos e conceitos. Com a remoção, a experiência sensorial da obra sofre alterações semânticas que a desconstroem: a dualidade monástica que gerou o efeito de sentido, cede lugar ao requinte e ao luxo dos pisos brilhantes e tecnológicos (Figura 3); os espaços novos deixam de ser matéria da obra e se torna uma estratégia de emolduramento.

Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal. Observa-se na imagem que as grandes lâminas laterais não mais tangenciam o solo na rigidez monástica do ângulo reto, não mais demarcam os planos; elas deitam-se no piso(Figura 4). Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal, a dualidade edificante se desfaz. Cede lugar ao aconchego das folhas que se repousam sobre o piso, como que cansadas da tensão que as concebeu. Infinito o plano que se constrói. Suavidade da transição. Outra obra.

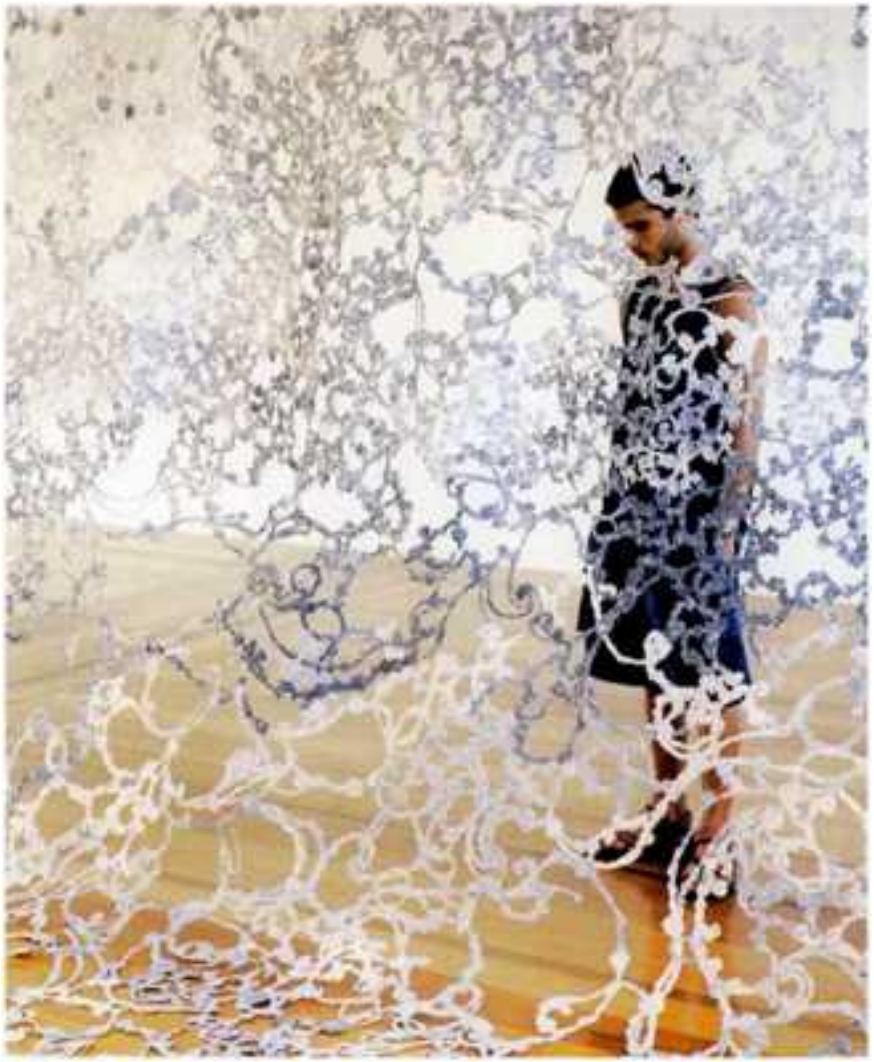


**Figura 4.** Hilal Sami Hilal, *Seu Sami* (2009). Detalhe das lâminas laterais.

## Conclusão

A relação da obra com a estrutura arquitetônica do prédio original é um dos elementos topológicos que não encontraram equidade semântica nos outros locais de montagem da obra, contribuindo para alterações no efeito de sentido da obra nessas novas localidades. A dualidade tensionada que era estruturante se desconstroi. A instalação se desfaz.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Estabelece-se agora como obras isoladas (Figuras 3 e 4). Não há mais a obra original. Muito da relação estética do objeto permaneceu, mas essa nova obra se afasta da interação fenomenológica prevista no projeto poético inicial, mas não a recoloca numa relação social ou mesmo discursiva que definem os trabalhos para um local específico. Como tal, essas montagens de *Seu Sami* convidam o público para vivenciar a genialidade de um artista, mas afasta-se do compartilhamento de memórias que se faziam matéria em seu site original.

## Referências

Salles, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume, 1998. ●

# PELA FRESTA (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações

Aparecido José Cirilo*

**Resumo:** Objetiva analisar o processo de criação da obra Pela Fresta, de Shirley Paes Leme (1998). Centra-se no tempo da feitura da obra, buscando marcas do processo percorrido pela mente criadora da artista desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço expositivo. A análise dos documentos desvela como se constrói a tensão da memória da artista em interação com a do espaço e a da matéria da obra.
**Palavras chave:** Arte Contemporanea, Shirley Paes Leme, Processo de criação

**Title:** Pela Fresta (1998): space and memory from Shirley Paes Leme's creative process
**Abstract:** Aims to analyze Shirley Paes Leme's creative process of a site-specific installation Pela Fresta (1998). It targets the time of the creative acts looking for marks of the relationship between the artist's living experiences and the memories of gallery space to show how this artist interacts with that site specific.
**Keywords**: Creative process, site-specific, Brazilian art

## Introdução

O texto apresenta uma análise de aspectos do processo criativo da artista Shirley Paes Leme. Busca-se compreender procedimentos de aproximação da memória e do espaço como matérias no projeto poético da artista. Shirley nasceu em 1955, em Cachoeira Dourada, GO. Vive e trabalha em São Paulo. É graduada em Belas Artes/UFMG; tem doutorado em Fine Arts (1986) nos Estados Unidos.

A análise dos documentos de criação de Paes Leme revela uma tendência do seu processo de criação: a memória, sua, dos materiais e do público, é fio condutor que age e direciona a gênese das suas obras, mediação entre lembrança; matéria edificante do seu percurso.

Desse modo, este texto, trata de aspectos da relação com a materialidade do espaço e a tendência para a construção de um discurso memorialista que determina uma produção e reflexão centradas na mediação de sua memória com a memória do espaço. Para tanto, busca-se a verificação e análise de ações e procedimentos que envolveram aspectos da instalação *Pela Fresta*, de 1998.

* Brasil, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É editor da Revista Farol (issn 1517-7858).


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 1. Do tempo, do espaço e da forma

Uma porta se abre para o interior da galeria. Impedido o corpo de entrar caminhando sobre seus pés. Outros sentidos são chamados pela percepção. Entra-se pelos olhos. O olhar percorre a imensidão. Sensação. Calma mansidão de madeira jazente. Perene. Tranqüila em seu sono. Como magma quente que desliza sobre a montanha, esconde toda a rapidez da transformação que se processa. Perigo. O tempo age. No vaguear dos sentidos, outros corpos se fazem presentes ao longo do percurso. Um ponto luminoso no meio desse mar (Figura 1).



**Figura 1.** Shirley Paes Leme. Pela Fresta (1998). Uberlândia, MG, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Uma pequena luz ascendente. Verticalidade luminosa que descansa quase imóvel. Por entre o lenho, parece o foco de um grande incêndio que não se realiza por um pacto entre os corpos que lhe rodeiam. Perigo em potência. Mais ao fundo, outro elemento de tensão. Levitante mesa, parece voar sobre a matéria que a forma (Figura 2). Ao lenho que a

compõe, agora sobrevoa. Congelada; queda em suspensão. Segredo que se deita em sua gaveta parece cair nesse mar de matéria.

**2. Um olhar para a gênese da obra**

O tempo da obra segue seu percurso aos sentidos do público. Porém, a análise do processo de criação se preocupa com o período que antecede a instalação, no tempo da feitura, busca marcas do processo percorrido pela mente criadora. Nesse tempo da gênese, experimentações se dão de modo simultâneo - sem hierarquia - e quase sempre registradas pela artista. São analisados documentos que envolveram a gênese de *Pela Fresta* (1998). Por se tratar de um *site specific*, optou-se demarcar a análise pelas relações espaciais e formais que a envolvem.

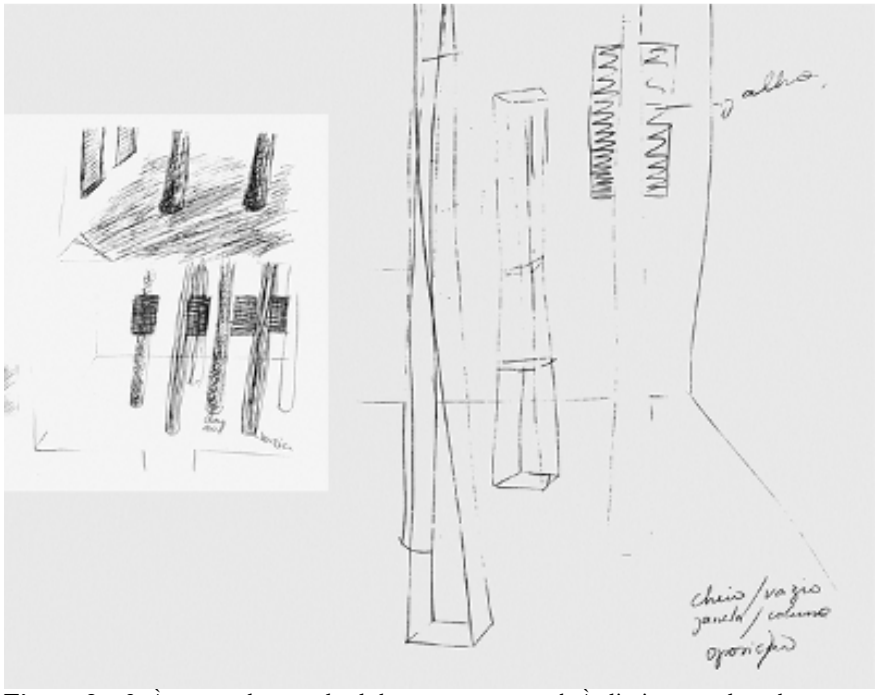



**Figura 2 e 3**. À esquerda, estudo dobre o espaço geral. À direita, estudo sobre o uso das colunas da galeria como matéria apra a instalação (1990-1998).

Assim configurado, o espaço da galeria é matéria deste trabalho de Paes Leme. Para tal, é preciso entender a arquitetura como limitação e


ISBN: 978-989-8300-32-4



como desafio. A artista é limitada por regras: elementos arquitetônicos (portas, colunas e janelas) que se interpõem entre ela e o espaço como obra. O desafio passa a ser o diálogo com os elementos constituintes do espaço em busca da mediação entre o seu imaginário poético e o proposto pelo espaço da galeria.

A questão inicial: o uso das colunas do prédio como suporte ou como elemento gerador? O primeiro movimento decorre de uma aproximação com a estrutura arquitetônica: um esboço trás a planta baixa do espaço e demarca cada coluna, sua relação no espaço. Elas se configuram no e como espaço de ação sobre o qual se deverá agir: suporte ou forma? Assim, a particularidade arquitetônica torna-se um desafio e incorpora-se como matéria no procedimento de experimentação espacial da instalação (Figuras 2 e 3).

As anotações são índices da experimentação espacial, formal e material nos primeiros estudos de ocupação da galeria. Sua análise permite perceber como a artista reflete sobre presença e ausência; oposições semânticas; Paes Leme procura entender a pulsação desse corpo. Ela busca incorporá-la ao seu projeto. Sem simulacros no espaço.

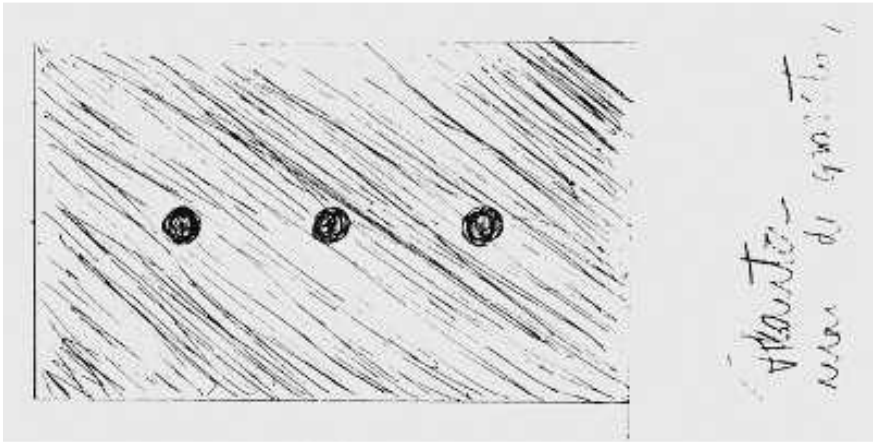


**Figura 4**. Página do caderno de Shirley Paes Leme para a instalação Pela Fresta, 1998

A artista parece ver na oposição a própria semiose que define o projeto: "*cheio/vazio; janela/coluna; oposição"*. A contraposição parece ser a imagem geradora para essa reflexão sobre a instalação em curso. Nos dois desenhos, percebe-se o movimento criador que agrega forma e

memória arquitetônicas do espaço à forma do objeto. Somente em outro desenho (Figura 4), é que se pode afirmar que há uma decisão em direção ao que a artista define como *mar de gravetos*. Paes Leme é enfática: faz uso indicativo-descritivo do texto "*planta/mar de gravetos"*. Define outro elemento formal-espacial da obra: o piso. O proposto é reforçado pelo texto; restringe-se a subjetividade interpretativa.

Outra anotação de seu caderno revela a intenção mínima intervenção em nivel físico na estrutura do espeço: as paredes (*serão brancas*); é tomada a decisão da cor: *ficarã*o (Figura 5)*;* decisão fundamental para o efeito de luminosidade da obra.




**Figura 5**. Detalhe da página de anotações da artista (cerca de 1997-98)

À idéia da alvura das paredes brancas, Paes Leme anexa o marron-dourado dos galhos de eucalipto, matéria predominante em sua produção, desde 1986. Um grande mar sobre o qual se deitam elementos que dele emergiram: a mesa, a fibra do algodão, as lembranças da artista, rodeada de matéria natural com a qual dialoga em seu processo de criação. Em um esboço no pé de uma página do caderno de anotações da artista, no qual a maioria dos desenhos está situada entre 1985 e 1986, a imagem preliminar da instalação é esboçada, aparentemente uma idéia fugaz não desenvolvida naquela época, mas registrada em sua forma embrionária. Em nenhum dos projetos localizados, há qualquer referência visual à presença física da chama na obra. Parece que essa decisão se deu num campo da memória de Paes Leme que não foi registrado em seus cadernos de anotações.

Outro aspecto pouco relacionado nas suas anotações é a sua forma final. Em vários esboços a artista pensa sobre como ocupar a galeria, mas não há um estudo final com o projeto executado. Há apenas um esboço, no pé de uma página, no qual a maioria dos desenhos está situada entre


ISBN: 978-989-8300-32-4



1985 e 1986 (Figura 6). A imagem é um detalhe, uma idéia registrada em sua forma embrionária. Provavelmente essa imagem foi retomada, ou por acesso ao caderno ou por lembrança, mas do mar de gravetos presente em vários esboços Paes Leme decido pela efetivação deste croqui da década de 1980, sem referencias de transição entre as idéias anteriores e ele.

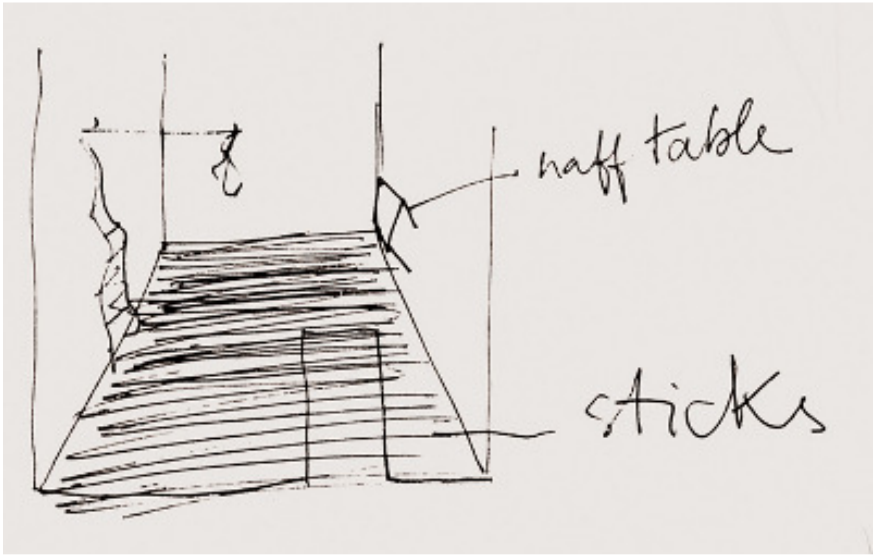



**Figura 6.** Shirley Paes Leme, detalhe de página com projeto não desenvolvido pela artista. Anotação em caderno, cerca de 1985-1986

### 2.1 A escolha do título

O procedimento de escolha do título, uma das possíveis portas de entrada do percebedor para o trabalho, é fundamental para a relação de sentido que irá ser estabelecida pelo trabalho como um todo. Em suas anotações (figura 9), Paes Leme expõe esse raciocínio gerador.

Esse documento reflexivo sobre o título é formado por um conjunto de palavras, em sua maioria enfileiradas em duas colunas na vertical. Parece que a artista escreve possibilidades: *lenta, respiração, sonho interior, são, sombras do passado...* uma a uma, palavras-nomes se sucedem; carregam em si conceitos que ela busca interagir com a obra. O uso de grafismos como setas e circunscrições parece fazer um recorte no mar de possibilidades que se lhe colocam os vocábulos. Indica caminhos,

escolhas, limites. Os procedimentos da mente criadora parecem estar sendo desvelados, descortinados diante dos olhos da própria artista.




**Figura 7.** Shirley Paes Leme, reflexões para escolha de títulos da instalação (1997-98).

Primeiramente, faz ligações por meio de setas; algumas parecem indicar atenção e possível desdobramento; outras convergem para similares semânticos: como *fresta* (à esquerda) e *entre fresta* (à direita), uma possível ligação entre os dois conceitos. Estas últimas converge para cima; indicam um percurso em direção ao topo da página: a síntese. No centro superior da página, a decisão, o título final. Demarcado; indicado: *ESTES*. Mais uma vez a artista faz uso da função indicativa do texto verbal; não restam mais dúvidas do título da instalação: *PELA FRESTA*.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**Conclusão**

*Pela Fresta* traz, em silêncio, segredos da memória, derramados como matéria que ocupa a sala; uma sombra do passado, que, como fronteiras, revela, entre fresta, o sonho interior. Geografias íntimas demarcadas pela imagem da chama. Numa lenta respiração, a chama retoma outros momentos, quando sonhos e fantasias se configuram. Fronteira entre o ser e o artista existentes em Paes Leme. No diálogo de Paes Leme com a matéria, estabeleceu-se o pacto entre os elementos. Efetiva-se a relação dialógica que caracteriza o trabalho dessa artista. A tensão gera angústia; a pulsão, para superá-la, gera o movimento que se prolonga para além da fresta.

A análise desses documentos não se coloca como uma possibilidade de minimizar a angústia que se instaura no público em contato com a obra que não se dá por inteira, apenas pela abertura da porta de acesso à galeria. Este estudo apenas desvela partes de como ela se constrói ao longo do seu processo de gestação. Compartilha-se, com o leitor, a angústia de Paes Leme, que se lança nessa quixotesca aventura para desvelar os segredos de sua memória. E isso a coloca em um novo percurso em direção à criação e às incompletudes e às incertezas que envolvem o processo de criação. ●

# O Mundo Bate do Outro Lado

Beatriz Furtado*

**Resumo**: Neste artigo, parte de uma pesquisa mais extensa, nos propomos a analisar a obra do artista brasileiro Ticiano Monteiro, "O Mundo que Bate do Outro Lado da Minha Porta", em sua relação com outras obras, fundamentais para o pensamento contemporâneo da arte. Partimos da problematização das noções de mundo e intimidade como um jogo de forças, que nem é absolutamente da ordem do dentro, nem tampouco absolutamente da ordem do fora, tensionando a idéia de sujeito na obra.
**Palavras chave:** Mundo; Intimidade, Jogo de forças; Sujeito; Arte Contemporânea

**Title**: The world knocks on the other side
**Abstract**: In this article, part of a more extensive search, we propose to analyze the work of a brazilian artist Ticiano Monteiro, "O mundo que bate do outro lado da minha porta", in relation to others works, fundamental to the thinking of contemporary art. We start questioning the notions for intimacy like a power game, wich is absolutely not in the order of inside, neither in the order of outised, tensing the idea of subject in the work.
**Keywords**: world, intimacy, power game, subject, contemporary art

## 1. Uma ideia de mundo.

Em "O Mundo que Bate do Outro Lado da Minha Porta"(2006), uma video-instalação, 8', Ticiano Monteiro (1982) leva seu quarto para um rio de águas baixas e calmas, um resto de natureza em meio a cidade desordenada e caótica de Fortaleza, no Nordeste do Brasil. Cama, colchão, lençóis, travesseiros, mesa de cabeceira, alguns livros, um rádio de pilha, um cabide, uma velha televisão e outros objetos pessoais formam um lugar de habitar e constituem um mundo em meio as coisas, desprovido de repartições. Ticiano Monteiro inscreve esses objetos de individuações, que compõem a vida familiar, em um artifício de experimentação das fronteiras, dos desenhos entre o particular, o pessoal, o construído, e o espaço aberto, público, transparente ao olhar do outro.

O mundo é uma temática recorrente em obras de arte, uma noção que inclui o lugar onde os seres humanos habitam, se confundindo às vezes com o planeta Terra, seu aspecto físico, geográfico, natural, mas, sobretudo, o mundo é uma constatação da forma de existência, uma

* Brasil, artista visual, (instalações vídeo). Professora no Instituto de Arte e Cultura, Universidade Federal do Ceará. Atualmente faz pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea, na Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle


ISBN: 978-989-8300-32-4



espécie de realidade que transcende o espaço e se articula com as maneiras pelas quais a vida é apropriada. O cineasta Jia Zhang-Ke fez de 'The World' um mundo flutuante, que toma Pequim como um universo à deriva. Para conhecer o mundo, Jia Zhang-Ke não precisa sair de Pequim. Todos os principais monumentos de todas as cidades mais cobiçadas pelo turismo mundano e comercial, toda a obra urbana e monumental da humanidade, se encontram num grande parque de diversões, para onde o tempo se entrelaça e se sobrepõe numa única camada.

Zhang-Ke descreve o mundo em que os raros momentos de afeto, de proximidade, se dão através de mensagens por celulares. 'O Mundo que Bate'... de Ticiano Monteiro, ao contrário, é uma ode à natureza, ao despreendimento, uma retirada do mundo racional. Não há monumentos, nem regras sociais. Seu mundo é um quarto (uma parte) que se desgruda do espaço construído, que nega as particularidades de uma vida de assinalada pela ordem doméstica. O único personagem de 'O Mundo que Bate...', o próprio artista, que transporta o quarto para as águas, se retira do mundo da razão. Leva seu quarto para formar paisagem com as garças, que vivem em bandos nos rios e lagoas para se alimentar dos peixes de suas águas. Se situa na contra-mão dos exercícios diários, pautados que são pelas finalidades, os resultados e a suas racionalidades, para apenas experimentar seus desfazimentos.

"O Mundo que Bate..." é um enorme horizonte sob céu aberto, coberto pelos traçados de luz e desorganizado pela inquietude do vento. O quarto é parte do mundo onde não há mais o lá fora. Tudo está no mesmo espaço e como uma fita Moebius, os limites do interior e exterior, do direito e do esquerdo, se perdem, se desalinham. Não há o outro lado. O desfazer dos traçados que o abrigo do quarto determina é um gesto do artista diante do mundo submetido à ordem. O que sobram são os objetos, mas sobretudo, a dimensão do esvaziamento das configurações dos espaços lógicos, fundados sobre os usos e as finalidades. O quarto agora é mundo, sem portas e sem determinação de fronteiras nem apartações, é o ordinário da vida de que fala Maurice Blanchot (1986).

No centro da ação performativa de 'O Mundo que Bate...' está uma questão mais que tudo estética para qual Hélio Oiticica (1937/1980) já havia proposto, na década de 60, uma formulação. Em "O Museu É o

Mundo"(1966), Oiticica afirma o lugar da arte para fora das quatro paredes que a apartavam do mundo. O sentido de apropriação, tão caro a arte contemporânea, se estende às coisas do mundo, escrevia Oiticica, em sua contundência crítica em relação às instituições e o circuito do mercado da arte. A obra de Ticiano Monteiro bebe da mesma fonte de Oiticica. Seu quarto não encontra lugar no museu, nem em galerias de arte e é, sobretudo, parte de uma ação do artista que põe em crise o conceito de exposição e reafirma as posições de artistas como Oiticica, para os quais as obras se efetivam no mundo, na experiência cotidiana.

Os "Parangolés", série de obras iniciadas em 1964, expressam o investimento de Oiticica na vida e mundo como lugar da arte. Um gesto que estava presente em Kasimir Malevitch (1878-1935), com a sua pintura sem ordem gravitacional, que em Oiticica se converte em um mundo concreto, com estrutura espaço-temporal. Os "Parangolés", espécies de capa, bandeira ou estandarte, feitos de algodão ou náilon com poemas em tintas, foram criados para serem vestidos e assim dá a ver tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos. Com os 'Parangolés', Oiticica veste o ritmo do corpo e o ator/espectador passa a perceber seu corpo afetado pela dança.

Essa mesma perspectiva de mundo está presente no trabalho de Ticiano Monteiro. Mas, se há essa presença direta no mundo concreto, das ruas, dos morros, das cidades, tanto em um artista quanto no outro, suas obras trazem dimensões estéticas distintas. Não se trata de uma variação sobre o mesmo problema, mas de produções informadas por questões distintas, outra maneira de estender a arte ao mundo. O mundo de Ticiano Monteiro é para ser levado de um canto a outro e está contido nos elementos de seu quarto. 'Estava passando por um momento de reclusão, sentindo uma espécie de apagamento. O quarto era esse lugar de conforto, de intimidade, um ninho, ele me continha, eu estava imanente a ele' (2011).

É fácil escutar nessa fala de Ticiano Monteiro uma certa ideia da obra como representação de situações interiores. No entanto, quando o quarto sai das quatro paredes que envolvem o espaço da reclusão e dirigi-se ao mundo aberto, visível, em "O Mundo que Bate...", não é um mundo interior que vemos se deslocar. Então, afinal, o que faz Ticiano Monteiro quando leva o seu quarto para um lugar do outro lado da sua porta? Nossa aposta teórica é de que nesse transporte do quarto, "O


ISBN: 978-989-8300-32-4



Mundo que Bate..." (Figura 1) nos faz ver a impossibilidade de se pensar a arte de dentro, a arte do sujeito, mesmo que esse dentro seja um quarto. A arte de se faz da tensão no entre desses universos sem pontas.



**Figura 1.** Fotografia do vídeo de Ivo Lopes Araújo e Luciana Veiga, Frame de "O Mundo que Bate do Outro Lado da Minha Porta", 2006.

## 2. Uma arte sem sujeito.

O sujeito é um itinerário interior fora de mim (Clark, 1999:164). Essa afirmação de Lygia Clark (1920/1988) diz do paradoxo da arte que é, a um só tempo, dentro e fora e a sua negação, e explica o quão essas noções de interior e exterior são insuficientes para dizer do que está em jogo na experiência artística. Lygia Clark fez uma obra tomada, não poucas vezes, como da pele para dentro enquanto a obra de Hélio Oiticica se daria da pele para fora. Esse tipo de busca por um sujeito, que estaria definido nas obras, é negado de forma contundente por Lygia Clark, quando afirma que "Caminhando" só existe como um ato, é apenas uma potencialidade, é uma realidade imanente. Portanto, não há nada antes nem depois. A experiência de Lygia Clark com "Caminhando" é da ordem desse sujeito que é um itinerário do fora. "Caminhando só passou a ter sentido para mim quando atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade

no tempo, uma totalidade se fazendo". O fora é o itinerário de Lygia Clark, atravessado pelo paradoxo de 'mim'.

De uma outra perspectiva, em "Quarto em Arles' (1888), de Van Gogh, esse (sem) sujeito tensionado com o fora também negam representar o frágil d'alma atordoada do artista apenas porque seus elementos não se alinham em composições equilibradas, ressaltam fendas no chão, descrevem desníveis e tortuosas paredes, que são convidados para narrar sua doença. É o próprio Van Gogh, em carta ao seu irmão Théo, que conta sobre essa obra como quem apenas fala de cores, que se encontra na sua pintura. Ao contrário das versões que sucumbem à leitura da obra como expressão da doença do artista, o que vemos é uma imponência de cores que saltam do seu quarto como um tratado estético.

*...As paredes são de um violeta pálido. O chão é de quadros vermelhos. A madeira da cama e das cadeiras é de um amarelo de manteiga fresca; o lençol e os travesseiros, limão verde muito claro. A colcha é vermelha escarlate. O lavatório, alaranjado; a cuba, azul. As portas são lilases. E isso é tudo – nada mais neste quarto com as persianas fechadas. O quadrado dos móveis deve insistir na expressão de repouso inquebrantável. Os retratos na parede, um espelho, uma garrafa e algumas roupas. A moldura – como não há branco no quadro – será branca* (Van Gogh, 2002:33).

Gilles Deleuze, em sua estética fundada sobre a ruptura com o modelo da representação, faz a crítica radical tanto da noção de intimidade, crítica esta que passa por compreender a impossibilidade de um fora do mundo, quanto seus aos valores universais. É no meio, na tensão do entre, que, em pensando após Deleuze, se pode falar de uma estética não da intimidade, mas da vida, quer dizer, uma arte que expressa a vida, um arte vitalista. E a vida, diz Deleuze (1993), não é redutível a qualquer gênero. Deleuze afirma uma arte figural (não figurativa, não representativa), cujas bases teóricas estão assentadas numa arte de captação de forças semi organizadas (caosmicas). Na arte que, nesses termos, torna sensíveis forças não sensíveis por elas mesmas.

Jacques Rancière (1998), ao se perguntar se é possível falar de uma estética em Deleuze, explica que o lugar central dado em suas obras à 'aisthésis' faz com que a teoria da arte figural não procure dar um sentido as obras criadas e coloca no centro de seu pensamento sobre a arte o que designa o presente de uma vida impessoal. A arte, portanto, não procura


ISBN: 978-989-8300-32-4



narrar uma história nem imitar um antes do mundo ou renovar uma força existente. Em uma estética deleuziana o que temos na arte é a presença de um movimento indeterminado da vida.

## Entre conclusões

Embora o quarto seja um desenho do espaço privado moderno, da sua concepção de íntimo e de acolhimento e ao mesmo tempo de isolamento em relação ao lado de fora, "O Mundo que Bate..." faz a crítica ao indivíduo, ao particular, ao próprio. Ao integrar outros espaços, ao levar seu quarto para mundo, o que faz Ticiano Monteiro é produzir uma arte que resiste às identidades, a instauração de um sujeito. O quarto vai ao mundo não para dizer de um mundo da intimidade do artista, mas para se fazer atravessado pela paisagem do mundo, marginalizando suas regras de funcionamento. O "Mundo que Bate..." é de uma arte sem sujeito determinado, que tornar-se uma singularidade qualquer, que se deixa contagiar por Oiticica, Clark, Van Gogh, e cuja potência se dá num jogo entre as forças que dizem do particular e do mundo, que nem é absolutamente dentro nem tampouco absolutamente fora, mas atravessada. Como o artista mesmo afirma, "O Mundo que Bate..." me fez sair dos limites do sujeito para me diluir em composição com o mundo, redistribuir as vizinhanças'.

## Referências

Blanchot, Maurice (1986) La communauté inavouable. Paris: Minuit.

Clark, Lygia et al. (1999) Lygia Clark. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies e Paço Imperial. (Catálogo da Exposição Lygia Clark).Clark, Lygia (2012).

Clark, Lygia (s.d) Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Diários de Lygia. [Consult. 2012-01-10]. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17 >

Deleuze, Gilles (1993) «La littérature et la vie», Critique et clinique, Paris, Minuit.

Rancière, J.(1998) «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», In É. Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 525-536

Van Gogh, Vincent. (2002), Cartas a Théo, L&PM, Porto Alegre. ●

# A Natureza abstrata na obra de Neide Ono

Carla Maria Buffo de Cápua*

**Resumo**. O trabalho tem por objetivo apresentar a obra escultórica e cerâmica de Neide Ono. Tendo como tema a Natureza, a artista desenvolve um trabalho de abstração da forma, transcendendo sua simples descrição ou reminiscência. Utilizando a argila e o metal, Neide constrói sua expressão plástica com grande rigor formal, evidenciando através de suas qualidades táteis e visuais a sensação de vida latente em cada uma de suas obras.
**Palavras chave**: abstração, escultura, cerâmica, natureza.

**Abstract**. The paper aims to present the sculptural and ceramics work of Neide Ono. Taking Nature as her theme, the artist develops a shape abstraction work, transcending its mere description or reminiscence. Using clay and metal, Neide develops her artistic expression with great formal accuracy, demonstrating through their tactile and visual qualities a sensation of potential life in each one of her works.
**Keywords**: abstraction, sculpture, ceramics, nature.

## Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar a obra escultórica e cerâmica de Neide Ono, principalmente sua produção plástica dos anos 90, desenvolvida dentro de um universo muito preciso: a Natureza. Artista plástica brasileira descendente de japoneses, Neide revela em sua obra uma mistura de Oriente e Ocidente, mesclando formas limpas, orgânicas, às quais agrega texturas e poucas cores.

Nascida em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 1949 e formada pela Fundação Armando Álvares Penteado na cidade de São Paulo em 1971-74, Neide especializou-se em cerâmica com Massumi Tsuchimoto (1971-1975). Desde 1979 dedica-se à produção de cerâmicas em alta temperatura e esculturas em seu atelier em Campo Grande, tendo participado de coletivas em várias capitais do país.

Na década de 80 recebeu seis premiações em salões de artes e, na década de 90, realizou o *Monumento aos Desbravadores – Carro de Boi* (5m x 10 m) para o Horto Florestal e a escultura *Quatro Pássaros Pendentes* (2m x 2m), para o SEBRAE- Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

* Brasil, artista plástica. Doctorat d'Ethnologie, Anthropologie (DEA), Université Paul Valéry, Montpellier III, França, 2001, e DEA Anthropologie des Dynamiques Sociales et Culturelles na mesma univerisdade, 1992. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 1977. Professora no Departamento de Comunicação e Arte do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.


ISBN: 978-989-8300-32-4



de Mato Grosso do Sul, ambas em Campo Grande. Exerceu a função de diretora do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande entre 1997 e 1998.

## Desenvolvimento

A obra de Neide Ono carrega em si traços da cultura japonesa que determinam sua estética. Assim, acreditamos que para sua melhor abordagem, é necessário um breve relato sobre a participação japonesa na formação da cultura campo-grandense, da qual ela é integrante.

A partir de 1908, uma grande quantidade de japoneses imigrou para o Brasil, e muitos trabalharam na construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, iniciada em 1909, que liga a cidade de Bauru no estado de São Paulo a Corumbá, no estado de Mato Grosso do Sul. As obras tiveram duas frentes de trabalho, uma começada em Bauru e a outra em Corumbá, que se encontraram na chamada Estação de Ligação em Campo Grande, em 1914. Após o término dos trabalhos, muitos japoneses resolveram fixar residência na cidade, e apesar de terem trabalhado como operários eles tinham tradição de cultivar a terra, e por isso, optaram por permanecer em Campo Grande, formando o que viria a ser o "cinturão verde" da cidade.

Esse grupo de japoneses que chegou com a ferrovia provém, em sua maioria, da ilha de Okinawa, pequena ilha ao sul do Japão, cujos habitantes, possuem, além do tom de pele mais escuro, traços culturais exclusivos que se mantiveram ao longo do século e fazem parte da cultura sul-mato-grossense, tais como a festa do Bon Odori, (festa dos ancestrais) ou o sobá, prato muito apreciado pela população local. Filha, pois, de japoneses, seu pai imigrante da ilha de Okinawa e sua mãe nascida no estado de MS durante a construção da ferrovia, Neide traz consigo a herança oriental que convive com a cultura sul-mato-grossense.

Traços dessa herança podem ser detectados desde suas primeiras obras, como pode ser observado na Figura 1. Sobre uma superfície vertical e ovalada, Neide abre uma linha horizontal na altura dos olhos e, com algumas linhas em relevo que a circundam ou atravessam, a composição resultante lembra-nos um rosto enigmático. Com uma expressão ambígua, a figura sugerida remete-nos a determinadas

máscaras de teatro Nô, transmitindo uma sensação de inquietude, imersa num estado de dormência, prestes a acordar.



**Figura 1.** Neide Ono. *Forma II*. 1981. Cerâmica de alta temperatura. 40 x 24 x 17 cm. Fonte: própria.

A argila é trabalhada pela artista nas mesmas técnicas desenvolvidas há milênios: rolinhos ou serpentinas, que pouco a pouco vão sendo estruturados em superfícies e volumes peculiares. Às vezes a argila torna-se o material definitivo, sendo queimada no forno em alta temperatura, outras vezes, é utilizada para investigar a forma que será fundida em metal.

Sua produção revela em parte a estética elaborada através do conceito de *wabi*, desenvolvido na época medieval no Japão, segundo a qual se valoriza o incompleto, o imperfeito, o simples, o irregular, em detrimento do perfeito, requintado e imaculado. Essa estética alcançou sua expressão mais elevada na simplicidade da cerimônia do chá, criada no século XVI, bem como na cerâmica sóbria, discreta e não sofisticada que a acompanha.

Segundo a artista, seu trabalho flui através de muita concentração, ouvindo música suave que propicia um ambiente tranqüilo, calmo, como


ISBN: 978-989-8300-32-4



ela mesma diz, *zen*. Seguindo essa orientação, Neide mergulha nas formas existentes na natureza, simplificando, limpando, modificando, abstraindo, adicionando e retirando matéria até que surgem formas singulares, instigantes, que nos transmitem a sensação de estarem pulsando, respirando.

Na sua primeira exposição individual em 1985 no Centro Cultural em Campo Grande, Neide expôs cerca de 30 esculturas de cerâmica e de alumínio ou metal dourado. A temática era o peixe, elaborado de maneira simplificada, abstraído da figura, formas gordas, com texturas irregulares, onde o polido e o fosco na superfície metálica ou a cor e a linha na superfície cerâmica convivem em harmonia.



**Figuras 2 e 3**. À esquerda: Neide Ono. *Peixe*. 1982. Cerâmica de alta temperatura, esmalte. 18 x 26 x 8 cm. Fonte: própria. À direita: Neide Ono. *Peixe*. 1983. Metal dourado. 10 x 12 x 4,5 cm. Fonte: própria.

Como podemos observar nas Figuras 2 e 3, o peixe é utilizado apenas como referência, como um elemento de composição, pois as formas resultantes transcendem a simples descrição ou reminiscência, fazendo alusão aos motivos apenas nas qualidades abstratas das mesmas.

Trabalhando sempre com formas orgânicas, Neide volta-se, a partir dos anos 90 para a idealização de um jardim, e, mais uma vez a herança japonesa se manifesta. Dentro da filosofia zen, a meditação, a estética dos jardins e as pinturas na terra estão diretamente relacionadas, e dessa maneira, a artista cria obras que nos remetem às vezes aos jardins de pedra e outras àqueles onde a água é o elemento tranqüilizador.

Nomeia suas peças de *Cogumelos, Bambus, Sementes* ou mesmo *Germinação*. São peças infladas, amassadas, que parecem estar respirando;

alguns furos, às vezes muito pequenos deixam o ar circular, ou mesmo a água escorrer. Em geral, a cor é utilizada somente nos furos, esmalte brilhante contrastando com o fosco da cerâmica clara de alta temperatura, conforme observamos na Figura 4.



**Figura 4**. Neide Ono. *Cogumelos*. 1994.
Cerâmica de alta temperatura, esmalte. 64 x 26 x 15 cm. Fonte: própria.

A repetição das formas na composição das peças é outro recurso bastante utilizado pela artista.

Pela sobreposição dos módulos que compõem a obra *Fonte* (Figura 5), Neide resgata, através da irregularidade, uma movimentação orgânica que transcende a idéia funcional do objeto. Aludindo antes a animais como lagartas e centopéias, a obra provoca no observador a sensação de vida. No topo de cada módulo superior podemos ver pequenos tubos verticais vazados, que ligam o espaço interno com o externo, permitindo que a água jorre. O esmalte escuro aplicado sobre esses elementos escorre, dando a sensação de que fungos brotam de um elemento úmido, como micro organismos em movimento.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figuras 5 e 6**. À esquerda: Neide Ono. *Fonte*. 2005. Cerâmica de alta temperatura, esmalte. 120 cm de altura. Fonte: própria. À direita: Neide Ono. *Germinação*. 2004. Cerâmica de alta temperatura, esmalte e ferro.
70 x 33 x 52 cm. Fonte: própria.

Este último exemplo (Figura 6) lembra um jardim estruturado através de hastes de ferro com formas arredondadas e ligeiramente amassadas nas suas pontas, como botões de flores prestes a eclodir ou sementes germinando. As diferentes alturas das hastes e mesmo o seu posicionamento nos remetem ao vento, à chuva e ao orvalho, através do brilho azulado que nos proporciona o esmalte aplicado no topo de cada peça cerâmica.

Com a repetição das formas, a partir de um módulo básico – a haste de ferro encimada pelo elemento cerâmico – a artista cria um conjunto que, dependendo do ponto de vista do observador, relaciona-se com o espaço circundante de forma mais compacta ou arejada.

Como pudemos observar, portanto, utilizando a argila e o metal, Neide constrói sua expressão plástica com grande rigor formal, evidenciando claramente através de suas qualidades táteis e visuais a sensação de vida latente em cada uma de suas obras.

## Conclusão

Sementes, pulmões, brotos, transbordamentos. As cerâmicas de Neide Ono materializam na contundência da argila um estágio larval da vida, um estágio pulsante das pré-coisas. Se por um lado a economia e limpeza da forma trazem um apaziguamento ao observador, por outro, remetem-no também à materialidade por vezes violenta e dolorosa de existir.

É nessa zona de limite que a estética *wabi* vem à tona, mas ela vem redimensionada: o imperfeito, o incompleto, o orgânico, por fim, não são abordados aqui apenas como forma, mas ganham sua força principalmente enquanto tema, características da natureza que se destacam em sua expressão sintetizada. De acordo com Collcutt, Jansen e Kumakura (1998), a palavra *wabi* vem de *wabishi*, que significa perda, solidão. Ora, se a obra de Neide não se fixa na melancolia destas duas palavras, traz à tona a autonomia de existências solitárias. Sem a pretensão de reproduzir a Natureza, mas criando a partir dela, a artista produz obras com um mínimo de elementos e grande expressividade, onde dominam o equilíbrio e a harmonia, permitindo desta maneira que participemos do pulso vital que tudo movimenta.

## Referências

Collcutt, Martin, Jansen, Marius e Kumakura, Isao (1998). *Japão, O Império do Sol Nascente*. Volume II. Madrid: Edições Del Prado. ISBN: 84-7838-767-6.

•


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Pinturas quentes; Imagens geladas. Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz

Carlos Correia*

**Resumo:** O presente texto irá abordar a obra do pintor espanhol Simeón Saiz Ruiz. Partindo de imagens difundidas pelos meios de comunicação social, o artista produziu pinturas, desenhos e gravuras. A nossa atenção irá recair apenas sobre algumas dessas pinturas. A obra do artista espanhol servirá como pretexto para falar sobre a pertinência da pintura de história nos nossos dias.
**Palavras chave:** Pintura, pintura de história, mass media, realidade, verdade

**Title:** Hot paintings, cool images: on the paintings of Siméon Saiz Ruiz
**Abstract:** This paper will discuss the work of Spanish painter Simeon Saiz Ruiz. Starting from images broadcast by the mass media, the artist produced paintings, drawings and prints. Our attention will fall only on some of these paintings. The work of Spanish artist will serve as a pretext to talk about the relevance of history painting today.
**Keywords:** painting, history painting, media, reality, truth

## Introdução

Simeón Saiz Ruiz (1956), é doutorado em Filosofia e professor de pintura na Universidade de Castilla-La Mancha. Ainda que a sua obra seja praticamente desconhecida em Portugal, o artista goza de um assinalável prestígio em Espanha, integrando as colecções do Museu Rainha Sofia ou da Caja Madrid, entre muitas outras.

Não pretendendo abarcar a totalidade do seu trabalho, iremos focar-nos na série *J'est un je* (figura 1), um título que invoca uma frase de Rimbaud (*Je suis un autre*). Deste extenso e denso corpo de trabalho, decidimos eleger três aspectos que, a nosso ver, são constitutivos do mesmo: o confronto da pintura com as imagens massificadas; a possibilidade da pintura poder continuar a falar de modo consistente e relevante sobre a realidade; os pontos de contacto e dissemelhança entre Pintura de História e Arte Política.

* Portugal, artista visual. Doutorando na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Artes Visuais / Intermédia pela Universidade de Évora. Projecto Individual em Pintura no Ar.Co. Licenciado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR).



**Figura 1.** *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. Víctima en la barandilla (*A partir de imagen aparecida en Tve-1), 1998. Óleo s/ linho . 171 x 277,5 cm . Universitat de València . Colección Martínez Guerricabeitia

## Sensação pixilizada

*Pinto el píxel de la television como Cezanne pintaba cilindros, conos e esferas, en definitive, porque los veo conformando las estructuras de lo que tengo delante de los ojos. Esas estruturas generaban imágenes, en el caso de Cezanne del monte Sainte Victoire, en micaso de víctimas de la guerra de los Balcanes, Y eso no se puede olvidar* (Ruiz, 2008:173 - 174).

Simeón Saiz Ruiz não tem qualquer pudor em discutir abertamente a sua forma de trabalhar. Fá-lo nas aulas, em escritos ou em conferências. O seu processo de pintura tem vindo a tornar-se mais complexo, sobretudo desde que iniciou a série *J'est un je*. Parte desta complexidade fica a dever-se à tentativa de imitar o píxel televisivo tão fielmente quanto possível. É crucial para o artista que o observador não tenha dúvidas acerca da proveniência da imagem que lhe serviu como ponto de partida. Desta forma, o píxel surge como um símbolo da intrincada relação entre um médium orgânico (a pintura) e um médium acético (a imagem televisiva). Mas como representar um píxel? De que forma a


ISBN: 978-989-8300-32-4



presença física da pintura pode servir de veículo para a representação da virtualidade de um píxel? A resposta que o pintor encontrou para esta questão foi de natureza puramente pictórica: cruzando cores complementares. Detentor de um sólido conhecimento teórico e prático acerca das teorias da cor, Saiz Ruiz usou as cores complementares de forma a produzir uma mistura óptica:

*(...) un verde mezclado en el cerebro es más verde que la misma cantidad de verde mezclada en la paleta.(...)* (Ruiz, 2008: 168).

A este respeito o artista diz-nos ainda que não é sua intenção criar uma cor nova, por exemplo esse verde, mas sim potenciar a sua intensidade, colocando-o entre várias manchas vermelhas. Este trabalho com a cor foi também experimentado em obras sobre papel (figura 2).



**Figura 2.** *Victimas de ataque a un autobús en Kosovo, en el que murieron 17 personas el 3 de Mayo de 1999. Víctima en la barandilla.* Pastel s/ papel . 91,8 x 147,5 cm . Cortesía Galeria Fucares.

Ainda acerca da sua técnica, Ruiz diz-nos que, contrariando as normas clássicas de representação pictórica (segundo as quais as diferentes zonas que compõem uma pintura devem receber diferentes tratamentos de cor, desenho e/ou acabamento), as suas pinturas são

iguais em toda a parte; tal como acontece com a imagem televisiva, cuja superfície povoada por píxeis é idêntica em toda a sua extensão.

**Pintura / Realidade / Verdade**

Será ainda possível a pintura continuar a falar de modo consistente e relevante sobre a realidade? O artista parte de imagens difundidas pelos meios de comunicação social. Logo, volta a dar ao mundo uma imagem que antes recebera. Trata-se aqui de avaliar o que é acrescentado e o que é retirado à imagem original durante esta operação de resgate-devolução. O pintor não pega num pedaço do mundo para intervir sobre ele; retira sim um pedaço de um olhar que outro antes dele lançou sobre o mundo. A intenção do olhar do primeiro é dar conta de um determinado acontecimento; já a do artista é tecer um comentário não apenas ao acontecimento em causa, mas também ao olhar que o primeiro autor lançou sobre esse acontecimento; e isto não é tudo, pois o pintor pretende tecer esse comentário através de um meio que comporta uma série de outras implicações: a pintura pode ser muita coisa, mas não é com certeza um modo de comunicação neutro. O que quer que seja (falamos de pintura figurativa, obviamente; da representação de um modelo) que passe pelo filtro da pintura a fim de por esta ser representado, deixa de poder ser lido apenas enquanto "uma" representação. Passa a ser uma representação mediada pela pintura. Antes de ser uma representação de algo (seja uma maçã, seja uma imagem de guerra), é uma pintura que representa algo. Neste processo de transferência ou tradução de imagens perde-se, com certeza, alguma da objectividade necessária à representação da verdade.

Mas aqui é preciso ter atenção e perceber as armadilhas que esta afirmação pode conter. A saber: quando Ruiz realiza uma pintura usando como modelo uma imagem televisiva, ele estará eventualmente a ser menos objectivo (menos claro para com a realidade e, no limite, para com a verdade) que o jornalista que realizou essa imagem; mas está simultaneamente a ganhar em objectividade para com a representação da imagem televisiva em si. Quer isto dizer que antes de reflectir sobre a guerra dos Balcãs, a pintura de Ruiz reflecte sobre a imagem televisiva desse acontecimento.

Assim, talvez seja precipitado dizer que o pintor trabalha sobre a guerra dos Balcãs, pois essa será apenas uma das camadas de sentido que


ISBN: 978-989-8300-32-4



habita as suas obras. Não quer isto dizer que estas pinturas não promovam, também, uma reflexão sobre a guerra ou mesmo sobre a história e o modo como esta nos é contada. Um vestígio dessa reflexão reside no facto de nesta série não existirem imagens de vencedores (figura 3).



**Figura 3.** *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. En la calle. 2ª versión (*A partir de imagen Antena 3), 1999.
Óleo s/ linho . 206 x 333 cm . C.A.C. Bodegas Vega Sicilia, S.A.-Patio Herreriano, Valladolid

Esta opção constitui um acto de reflexão sobre a realidade e sobre a história; é uma escolha que implica uma tomada de posição política que não deve ser relegada para um plano menor. Não pretendendo retirar-lhe importância, queremos apenas dizer que esta será uma tomada de posição de uma natureza diferente, pois encontra-se mediada por uma teia de relações estéticas que surgem, a nosso ver, em primeiro plano.

**Pintura de História e Arte Política**

Por pintura de história entendemos o género que existe sob essa denominação desde o século XVII e que desde então ocupou o topo hierárquico dos diversos géneros que foram constituindo a história da

pintura ocidental. Já em 1435 Leon Battista Alberti havia afirmado no seu tratado *De Pictura* que a história seria a parte mais importante de toda a pintura.

A relação entre arte e eventos históricos de maior relevância tem desempenhado um papel fundamental nas sociedades ocidentais. Contudo, a Revolução Francesa veio alterar de forma substancial o modo como a arte e os artistas se relacionavam com a história e a sua representação. Foi por esta altura que começou a surgir uma arte com intenções políticas e sociais mais vincadas, quase uma arte de intervenção. As profundas alterações sociais que então se começavam a fazer sentir, encontraram na arte um eco inesperado. A arte ao serviço de causas sociais começava, então, a revelar-se como um instrumento poderoso, o que levou a que alguns artistas aliassem o seu trabalho aos revolucionários e intelectuais que lideraram esses processos revolucionários.

Evidentemente, antes desta época já o mundo havia assistido à produção de obras de cariz mais ou menos violento, obras que espelhavam o lado mais negro da história de modo directo. A série de gravuras da autoria de Jacques Callot, no século XVII, pode servir como exemplo. Já no século XX, os artistas ligados à revolução bolchevique, bem como os muralistas mexicanos, representam outros exemplos de arte e artistas social e politicamente empenhados (Febbraro; Schwetje, 2010: 7_8). Obras desta envergadura aproximam-se mais da ideia que hoje temos do que pode ser uma *Arte Política*. Associados a esta surgem nomes como os de Martha Rosler, Jeff Wall, Francis Alys, Alfredo Jaar, Thomas Hirscchorn ou Ai WeiWei, entre tantos outros.

Contudo, e ainda que a pintura não ocupe já a posição central que outrora lhe coube, podemos afirmar com segurança que a pintura de história continua a desempenhar um papel relevante no contexto da arte contemporânea. Sofrendo alterações de vária ordem, já sem a necessidade de responder a esta vetusta designação e comportando por vezes um entendimento alargado da ideia de pintura, continua a marcar lugar na produção artística dos nossos dias. A título de exemplo ficam os nomes sonantes de alguns dos seus actuais praticantes: Gerhard Richter, Luc Tuymans, Marlene Dumas, Dexter Dalwood ou Simeón Saiz Ruiz.

**Conclusão**

Num artigo desta natureza, não podemos fazer mais do que apenas


ISBN: 978-989-8300-32-4



aflorar as questões que nos propusemos trabalhar. Contudo, a actualidade e pertinência da Pintura de História constituem o tema central de uma investigação que presentemente desenvolvemos. Mais do que apresentar respostas, pretendemos com este breve artigo colocar questões e propor possíveis linhas de investigação.

A obra de Simeón Saiz Ruiz revelou-se, assim, portadora de muitas das interrogações que permeiam a pintura actual e, particularmente, a pintura que ainda tenta produzir discurso sobre a realidade.

## Referências

Alberti, Leon Battista, *On Painting,* ed. Penguin Classics, London, English Translation, 2004

Febbraro, Flavio; Schwetje, Burkhard; *How to Read World History in Art,* ed. Thames & Hudson, London, 2010.

Ruiz, Simeón Saiz (Compilador) (2008) *Realidad contra Identidad – Ensaios Sobre J'est un Je*, Ediciones Universidad de Salamanca.

Ruiz, Simeón Saiz; Persiva, Vicent Sanz I (2008) *J'est_ un_ Je,* Fundación General de la Universitat de València. ●

# Presencia, tiempo y contexto en la performance de María Marticorena

Carlos Tejo Veloso*

**Resumen:** Esta ponencia analizará aquellos ingredientes que consideramos esenciales en la obra de María Marticorena y que pudieran ser representativos de un modo de hacer particular si los comparamos con su contexto cultural inmediato. Junto a este análisis haremos una breve lectura de "Asuntos Laterales", uno de los proyectos que, bajo nuestro punto de vista, mejor condensa los intereses fundamentales de esta joven artista gallega.
**Palavras llave:** arte de acción, mujer, cuerpo.
Abstract: A scope into the essentials on María Marticorena's work in context

## Introducción

María Marticorena nació en A Coruña (España) en el año 1977. Es licenciada en Bellas Artes por la facultad de Bellas Artes de Pontevedra (España). Como formación adicional en el campo del arte de acción ha asistido a talleres como: "0 xogo, o discurso e o corpo" dirigido por Adriano y Fernando Guimarâes o "Performance Body: una historia subjetiva del body art" dirigido por Marina Abramovic. Entre sus becas destacamos Ruta Quetzal-Argentaria y Bolsa de escultura "Novos Valores" 04, Pontevedra. Ha presentado su trabajo en prestigiosos festivales y encuentros como: IMAN, Porto; Y Harlech Art Biennale. Wales, Reino Unido; Acción Mad, Madrid; Chámalle X, Pontevedra, FEM, Gerona; EBent, Barcelona o Horas Perdidas, Monterrey, México.

## 1. María Marticorena: la acción sostenida

(…) *la performance, al mantenerse alejada de cualquier sentido objetual, se nos presenta como experiencia, es decir, como tensión que nos tensa y, por tanto, como arte que transita no por el camino del contar, sino por los derroteros de un acontecer que, como sucede en muchas obras concretas, resulta complejo de clausurar.* (Pérez, David, 2011:55).

Tal y como nos recuerda David Pérez, el arte de acción es un objeto de estudio resbaladizo, tan plagado de hibridaciones que en algunas

* Espanha, artista visual. Profesor na Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Doctor en Bellas Artes pela Universidad Politécnica de Valencia


ISBN: 978-989-8300-32-4



ocasiones dificulta el desarrollo de una hermenéutica concisa y acertada. Estamos, pues, ante un terreno extremadamente mutante, un espacio que nos ubica en la más profunda de las incertidumbres ya que tratar de definir lo intangible es tarea harto arriesgada. Sin embargo, para nuestra satisfacción, la obra de María Marticorena establece unas pautas de comportamiento muy definidas, estrategias que nos hacen reflexionar sobre la semántica del dolor, la fisicidad del cuerpo o las derivas del tiempo. Con el uso de estos materiales, esta joven artista gallega apuesta por un hacer alejado de grandes y sofisticadas producciones inclinándose por una tipología de la acción que se nutre de una estética minimalista impregnada de un gran caudal expresivo. En un ejercicio simbiótico estas herramientas confluyen para crear un *loop* que nos sitúa en el centro de un ritual terapéutico. Como en un trance singular, María relaciona lo físico con el esfuerzo y el dolor con el castigo que -siguiendo la mística de muchas religiones- derivará inevitablemente en la regeneración y la sanación. Así, fisicidad y dolor aparecen insistentemente en el devenir creativo de la artista y construyen otra de las sólidas bases que soportan su poética. Junto a estos ingredientes observamos que María establece una fértil relación con objetos que ella misma crea y con el sonido monótono, mántrico que producen esos objetos. Por último, un sofisticado y calculado erotismo inunda algunas de sus propuestas estableciendo puentes entre la performance y prácticas más cercanas a lo que podríamos llamar "la escena contemporánea". Este diálogo entre la performance, la representación, el sonido y la tridimensionalidad del objeto contribuye a difuminar las barreras entre las disciplinas al tiempo que propone una fecunda convivencia entre ellas.

Precisamente, será esta inteligente imbricación de "modos de hacer" uno de los mayores hallazgos de María Marticorena. Este proceder, que nos recuerda proyectos como *Drive chairs* de los artistas Kent Tankred y Leif Elggren, nos descubre un universo creativo particular si lo comparamos con su contexto cultural más cercano. En Galicia -quizás determinados recursos expresivos como el rito o el dolor- podrían también estar presentes en determinadas propuestas llevadas a cabo por artistas como Ana Gil o Ana Gesto. Sin embargo vemos como Marticorena utiliza estas mismas herramientas con otra intensidad tratándolas con una mayor insistencia, presencia y sentido. No queremos con ello infravalorar la obra de Gesto y Gil que -sobre todo en el caso de Ana Gesto- pasa

por un muy buen momento. Solamente advertir que María analiza -quizás con mayor profundidad- las posibilidades de estos recursos y que por esta razón ganan en efectividad y contenido.



**Figura 1.** "*Silbando mis tormentos",* performance de María Marticorena realizada en AcciónMAD, Madrid, 2009.


ISBN: 978-989-8300-32-4



El trabajo de esta incansable creadora describe una línea que desde el año 2005 nos ha dejado muy buenos ejemplos de constancia , seriedad y sensibilidad. En este sentido, recordemos proyectos como: "Asuntos Laterales", "Hasta que mi cuerpo aguante", "Lachid da!, Cheers!, ¡Salud!" o "Silbando mis tormentos". Como es lógico, a lo largo de este periodo también encontramos propuestas menos acertadas que se quedan casi en lo anecdótico del gesto sin llegar a profundizar en aquello en lo que, pretendidamente, se quería incidir. Nos referimos a trabajos como "Polifonía: dejarme las uñas" o "A golpe de Yoyo las reglas las pongo Yo"; acciones en las que parece como si la mayor preocupación de la artista estuviese desviada hacia la representación de un "otro" y hacia el objeto, abandonando, en cierto modo, lo que podría ser la verdadera sustancia de la acción. Pese a estas inflexiones, descubrimos en la trayectoria de María Marticorena trabajos claves que marcan un interesante episodio en todo su periplo creativo. Por su relevancia, vamos a detenernos en "Asuntos laterales" realizado en el año 2005.

## 1.1 Asuntos Laterales

*El sometimiento del cuerpo a todo tipo de experiencias límite, relacionadas con el dolor y la abyección, se ha convertido, durante el último tercio del siglo XX, en una de las estrategias "performativas" más comunes entre los autores que trabajan con el cuerpo-soporte.* (Cruz Sánchez, Pedro; Hernández Navarro, Miguel A., 2004: 15).

Someter al cuerpo a toda suerte de "torturas" y utilizarlo como un efectivo vehículo que -a través del dolor- canaliza y expresa nuestros sentimientos se ha convertido en uno de los recursos más manejados de lo que se algunos críticos han denominado posmodernidad. Desde los accionistas de Viena hasta Abramovic, tenemos abundantes ejemplos de esta manera de entender la presencia de lo corpóreo en la performance. Aunque esta "escuela" no nos resulta especialmente atractiva por lo que muchas de las veces conlleva de vacía espectacularidad, reconocemos que el producto final de Marticorena sobrevive, en la mayoría de las ocasiones, al naufragio de lo inconsistente. En este sentido, su propio cuerpo establece sólidos puentes entre lo físico y lo mental utilizando el dolor como un terreno permeable que interactúa con su pensamiento. Esta simbiosis entre cuerpo y mente dejará traslucir los temores más

íntimos de María sin que por ello estas preocupaciones caigan en lo espurio y puedan dejar de ser una verdad universal.



**Figura 2.** *"Asuntos Laterales",* performance de María Marticorena realizada en Gwyl Gelft Harlech Art Biennale (2005).

La performance titulada "Asuntos Laterales" sintetiza perfectamente las ideas que hemos expresado hasta el momento. Se trata de una acción contundente, una acción que invita a lecturas que nos llevarán desde cuestiones ligadas a problemáticas de género (no demasiado frecuentes en el discurso de María) hasta la representación del horror en un ámbito aparentemente inofensivo. A través de una meditada austeridad de medios, Marticorena propone un particular deambular sirviéndose de dos sillas como vehículo que -al arrastrarse por el suelo- provoca un ruido molesto; un ritmo que nos perturba e inquieta. Al igual que su trabajo titulado "Hasta que mi cuerpo aguante" la artista avanza con mucha dificultad quizás en un intento de establecer una metáfora que nos haga reflexionar sobre lo intricado que puede llegar a ser cualquier camino. Su cabeza y piernas se apoyan en sendas sillas dejando al resto del cuerpo colgado del vacío, soportando toda la fuerza de una gravedad agotadora.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Además, el erotismo que comentábamos con anterioridad, hace presencia en este trabajo de una manera muy evidente. Desde la vestimenta elegida hasta la postura que adopta el cuerpo, se transparenta un mortal juego de la seducción donde se recontextualiza el género de *femme fatale* cultivado por lejanos autores como Munch, Klimt o Wilde. Esta pulsión erótica que domina "Asuntos Laterales" sitúa al espectador en un terreno ambivalente al hacer convivir al deseo y al dolor en el mismo plano de contenido.

## Conclusión

El trabajo creativo de María Marticorena se descubre como una de las líneas más sólidas en el campo de la performance realizada por mujeres dentro del contexto artístico de Galicia. Analizando siempre su producción dentro del marco cultural gallego vemos como María consigue plantear una expresión singular a través de una efectiva combinación de herramientas expresivas que exploran el universo íntimo de la artista. Observamos, además, un importante giro en su producción en la performance titulada "Silbando mis tormentos". En este proyecto abandona el dolor y la resistencia física para, a través del sentido del humor, abrir otras posibilidades a un trabajo con un horizonte muy prometedor.

## Referencias

Cruz Sánchez, Pedro A., Hernández-Navarro, Miguel Á. (2004) "Cartografías del cuerpo. (Propuestas para una sistematización)", en *VV.AA. Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC

Pérez, David (2011) "El tiempo que no(s) sucede" en el catalogo *Esther Ferrer. En cuatro movimientos*. Álava: Fundación ATRIUM. ●

# Performar em estado reflexivo: remake da performance "Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)" do Grupo High Red Center (1960)

Carolina Érika Santos*

**Resumo:** Performar em estado reflexivo é um método de construção de pensamento que se consolida no fazer performativo. Para efeitos desta escrita, problematizações urbanas são simuladas por meio da performance, criando subsídios diferenciados na reflexão do tema. Os registros fotográficos da performance executada pelo grupo japonês High Red Center provocou na autora reflexões sobre o modo higienista de planejamento urbano, motivando o remake da ação sobre questões atuais.
**Palavras chave:** performance, espaço público, políticas de gestão.

**Title:** Perform in a reflective state: remake of "Movement to Promote Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)" High Red Center Group (1960)
**Abstract:** To perform in a reflective state is a method of thought construction that consolidates on performing. For the purposes of this text, urban problems are simulated by means of performance, creating differentiated subsidies to the reflection on the theme. The old photographic evidences of the performance executed by the Japanese group High Red Center led the author to reflect on the hygienist urban planning, motivating the remake of the action in current times.
**Keywords:** performance, public space management policies

## Introdução

*Performar em estado reflexivo* é um método de construção de pensamento que se consolida no fazer performativo. Trata-se de um caminho de experimentação reflexiva em que proponho performances nos espaços públicos a fim de problematizar as políticas públicas de gestão urbana. Esse interesse em tornar visível problemáticas urbanas por meio de performances me acompanha desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo, em que já experimentava *jam sessions* organizadas por dançarinos e músicos em praças públicas da minha cidade natal. Por essas sessões compreendia de outra forma os espaços da cidade de Belo Horizonte (MG) e, paralelamente, os espaços do meu corpo. Depois segui com um mapeamento de performances pelos os espaços públicos metropolitamos - pesquisa me deu o título de mestre em urbanismo - e hoje pratico performances na cidade de Salvador (BA) e analiso seus efeitos na minha pesquisa de doutorado pelo programa de artes cências.

* Brasil, arquiteta urbanista. Mestrado em Urbanismo. Doutoranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (Bolsa pela FAPESB – BA).


ISBN: 978-989-8300-32-4






**Figura 1.** *Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area* · Grupo *High Red Center*, 1964. Fonte: 29ª Bienal da cidade de São Paulo (2010).

Para este artigo reservei a performance *Já está limpo!*, de criação própria, porém inspirada na ação *"Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)"* do Grupo *High Red Center* (1960). Tal grupo era formado por três jovens artistas japoneses imersos numa condição de ruptura dos padrões sociais de sua cidade natal. Era um contexto de grandes indeterminações com relação a realidade urbana, visto que estavam às vésperas dos Jogos Olímpicos de 1964 em Tóquio e vivenciando um acelerado crescimento econômico observado em todo o país. Os integrantes do *High Red Center* eram comparsas do movimento Fluxos e compartilhavam o mesmo princípio de intervir em lugares públicos de forma sútil e tranqüila, porém crítica ao verificar os limites de realização de trabalhos artísticos sob a vigência de instituições artísticas e crítica ao questionar a constituição política do tecido social e cotidiano da cidade de Tóquio em vias de modernização. Em *"Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)"* os jovens artistas limpavam uma área metropolitana munidos de artefatos de assepsia hospitalar - era um estado diferenciado que instauravam na realidade pública daquele lugar, tensionado o contexto por ser incomum.

A performance *Já está limpo!* seguiu a mesma abordagem da performance *"Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean),"* porém, quem a praticou foi uma arquiteta urbanista, vestida como uma inspetora da limpeza e com a sua função grifada no guarda-pó. A ação consistiu em lavar 12 bancos da Praça da Sé e identifica-los com a etiqueta *Já está limpo!*. A Praça da Sé foi escolhida por ser um dos muitos lugares não desejáveis de Salvador: ser pobre, cheirar mal, reunir bêbedos, prostitutas, usuários de drogas, e, ao mesmo tempo, ser ponto de encontro, de passagem ao turista, da paquera alegre, da venda de artesanato e formalizar um desenho arquitetônico de gosto sofisticado através de bancos e pisos em granito, monumentos iluminados, parques arqueológicos, arborização ritmada e fonte luminosa com trilha sonora.

De forma ironica, submeti a minha presença na Praça da Sé na função de lavar bancos. Queria lavar daquele lugar a prostituição, os gatos e ratos, o consumo e tráfico de drogas e os espaços de consumo fabricado. Para, ao final, transformá-lo no lugar do asseio e da sobriedade típicos do bom senso burguês (ou será da boa arquitetura?). Essa era a minha crítica - salientar o triste fim de muitos projetos de arquitetura e da ação preconceituosa de muitos técnicos de boa vontade.

Lavar os bancos e borrifar alfazema foi a minha ação ao ser afetada pelos registros da intervenção simbólica do Grupo *High Red Center*. Ao ver os registros fotográficos da perormance *"Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)"* rememorou em mim às estratégias totalitárias de configuração dos espaços físicos com base no princípio social higienizador de Haussmann - 'a tábula rasa' - ideário democrático que ainda contamina o imaginário da *boa arquitetura*, me levando a simular a performance *Já está limpo!*.

## 1. Descrição do acontecimento

Depois de ter experimentado a performance sentei para escrever. Comecei com o diário, desenvolvendo um romance com grande vocação à *novela mexicana*. Nesse primeiro construto havia muito conhecimento intuitivo e pouca autoridade científica, mas havia elementos de autenticidade subjetiva que balizavam um possível rumo de escrita. Foi nesse momento que escolhi as contribuições de Suely Rolnik (2007) e adotei os estudos sobre 'políticas da criação' como engate de invenção para minha produção científica.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**Quadro 1.** Narrativa alegórica da performance *Já está limpo!*

| ***Já está limpo!*: tô esfregando pra democratizar** | |
|---|---|
| **1**<br>**A REGRA:**<br>**o sujeito percebe as representações do mundo, cabe a ele aceitar.**<br><br>**campo de formas –** a partir do século XVII reinava sobre os territórios de subjetivação o sujeito moderno - "indivíduo" que acreditava poder controlar a natureza, as coisas e a si mesmo por meio da vontade e da razão.<br><br>O exercício da razão - como forma cultural - instaura o gosto por arranjos mentais que a tudo explica, reduz e analisa.<br><br>**o noticiário -** o sonho por cidades funcionais, baseado por diretivas absolutas e eficientes, mobilizou arquitetos e urbanistas de todo o mundo interessados em modelar e organizar a matéria caótica preexistente nas cidades. Esta dinâmica de concepção arquitetônica e urbanística instaurou construções racionais e padronizadas que almejavam a eternidade e a perfeição. Os cálculos eram feitos a partir de uma idéia de "homem tipo", esboçando ambientes por meio de necessidades universais humanas pré-estabelecidas: "habitar", "circular", "recrear" e "trabalhar". Premissas que fundamentaram o Estilo Internacional - modo de existência catequizado pelos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) que perdurou até a segunda metade do século XX.<br><br>**a arquiteta -** a escola, onde me formei arquiteta, se nutria dessa fonte.<br><br>**campo de forças –** o valor de identidade e a produção objetiva eram dispositivos que fundavam a lógica moderna de socialização, então, foi preciso anestesiar a atividade vibrátil do sensível.<br><br>A idéia de subjetividade não participava do repertório da regra geral...<br><br>**2**<br>**A ASFIXIA:**<br>**o sujeito percebe mas não apreende as representações do mundo, cabe a ele aceitar?**<br><br>**o noticiário -** no contexto urbano imediato pós Segunda Guerra Mundial, as idéias disseminadas pelos CIAMs tiveram larga aceitação. A condição arrasadora deixada pela guerra e a necessidade de construção de conjuntos habitacionais de forma maciça colocaram em prática, em algumas cidades européias, o método eficaz de organização de 'funções humanas vitais' no espaço físico, consolidando a moderna 'tábula rasa' tão visada nos planos urbanísticos da época. | Parece que é tudo e nada ao mesmo tempo, mas o que é ser tudo e nada ao mesmo tempo?<br><br>**a arquiteta -** o sinal de alerta foi ativado! O cinismo desse lugar me sufoca.<br><br>**5**<br>**A ASFIXIA:**<br>**a dissonância entre o campo de forma e o campo de força. Como habitar o paradoxo entre as coisas que vejo e as coisas que sinto?**<br><br>**a arquiteta -** por que sinto mal ao ver o piso em granito da Praça da Sé junto com aquela fonte luminosa que canta?<br>Por que acho graça em ver a fonte quebrada, molhando todo mundo e deixando o piso escorregadio?<br>Por que torço para prostitutas manterem seu ponto ali?<br>Por que não consigo reconhecer o trabalho das baianas fantasiadas de baianas?<br>Por que as pessoas falam que o Pelourinho está decadente?<br>Por que tudo é festa, alegria? Mas também gorjeta, ajuda, esmola, roubo, estupro...<br><br>**6**<br>**O ACONTECIMENTO:**<br>**por uma questão de sobrevivência, a subjetividade é mobilizada e potências de criação e ação são agenciadas.**<br><br>MOLA – Mostra Osso Latino-Americana de Performances Urbanas: 26, 27 e 29 de setembro de 2010.<br><br>Apresentação da performance "Já está Limpo!", às 14 horas do dia 29, na Praça da Sé, Pelourinho – BA.<br><br>1 performer para lavar os bancos<br>1 guarda-pó identificado<br>1 par de sapatos emborrachados<br>1 vidro de água sanitária<br>1 punhado de sabão em pó<br>1 bucha<br>1 rodo de pia<br>1 flanela<br>1 frasco de alfazema<br>1 bloco de etiquetas<br>1 criança<br><br>Despeje a água sanitária, polvilhe o sabão em pó, esfregue.<br>Puxe o excesso com o rodo, segue com a flanela, borrife a alfazema e identifique o banco limpo.<br>Convença a criança a borrifar a alfazema só no final do processo e a não gastar tudo num banco só. |

| | |
|---|---|
| **a arquiteta -** arquitetos mais jovens - nascidos no período entre guerras e criados sob a tensão de racionamento de recursos, perda de memória e perda de relações afetivas com o espaço e com as pessoas - passaram a questionar as propostas da velha guarda.<br><br>**3**<br>**O ACONTECIMENTO:**<br>**o perigo da asfixia mobiliza a subjetividade e provoca invenção e ação.**<br><br>**o noticiário -** em 1966, um grupo formado por performers japoneses, *High Red Center*, vestidos como inspetores da limpeza e munidos de acessórios para assepsia, realizaram a ação "*Street Cleaning Event*". Eles higienizaram um trecho de via pública e depois fixaram uma placa com o aviso: "*this place already cleaned*".<br><br>**4**<br>**A REGRA:**<br>**a regra estabelecida pelas grandes narrativas, pela crença ao progresso, mecanização e homogenização das formas de vida, fez vingar o capitalismo industrial. Mas agora, a mais-valia, deixa de ser da força mecânica para ser da força do conhecimento, da invenção. No lugar da produção de objetos o que se produz no novo regime são "novos mundos" - "mundos-imagem" flexíveis à mobilidade do neoliberalismo.**<br><br>**campo de formas –** planejo um campo de plasticidades sem relevo e adaptável ao consumo fácil e dócil.<br><br>**a arquiteta -** o Pelourinho, centro histórico de Salvador - BA, é um bom exemplo de um tipo de espaço cuja política parece girar no vazio, mediada por imagens espetaculares e agentes passivos (ou cínicos perante ao que se estabelece).<br><br>**campo de forças [atuando na arquiteta] -** isso aqui tá esquisito... parece ser bonito mas não é... parece ser alegre mas não é... parece ser democrático mas não é... parece ser público mas não é... parece ser sujo mas não é... parece ser dócil mas não é... | Responda as interferências.<br><br>**7**<br>**A REGRA:**<br>**eu tô te explicando pra te confundir/ eu tô te confundindo pra te esclarecer/ tô iluminado pra poder cegar/ tô ficando cego pra poder guiar [tom zé].**<br>**Aqui a tarefa é opor-se ao movimento!**<br><br>**campo de formas -** uma moça, com o seu filhinho, pede licença aos usuários da praça para lavar os bancos. Ela esfrega, chama a atenção do filho e responde as perguntas que as pessoas faziam.<br><br>12 bancos foram lavados, inclusive aquele onde João modelou seus seios de barro.<br><br>**as pessoas -** por que está lavando os bancos? ele é seu filho? a prefeitura já faz isso, por que a senhora também?<br><br>Não chegue perto dele! Tire seu filho daí! Vocês serão infectados!<br><br>**a arquiteta -** é preciso zelar os espaços públicos, garantir o uso das crianças, dos idosos... Aqui aparece todo tipo de gente! Nem dá para ficar a vontade na praça! Tô esfregando pra democratizar!<br><br>**campo de formas -** peço licença a um morador de rua. Ele era sujo e tinha cara de dó. Acompanhou de perto a limpeza do banco e observava tudo com um sorriso nos olhos. Depois de limpo, sentou no mesmo lugar e agradeceu de um jeito silencioso e doce.<br><br>**as pessoas –** ih... sujou de novo!<br><br>**a arquiteta –** em silêncio e por gestos simples trocou-se afeto. De repente a praça ficou linda e senti compaixão. Vivenciar essa situação junto às escolhas da prefeitura de Salvador e os rearranjos que a dinâmica daquele lugar produz, me fez apreender coisas que não sei dizer o que são. Só lembro de um sentimento de igualdade que silenciou meu ego.<br><br>**campo de forças** - saí de lá respeitando a condição daquele lugar. Nada se alterou de concreto na praça. Nada, exceto eu. |

Por esse caminho de organização considerei fatos da performance, elementos intuitivos e o tropo teórico citado acima para simular formas de texto e de imagem. Almejava a verossimilhança entre evento, romance e escrita científica a fim de tornar igualmente reais as referências de


ISBN: 978-989-8300-32-4



primeiro grau (o evento) e os simulacros (produtos de simulação sensitiva) em uma escrita que extrapola o valor descritivo ou documental para ser reflexiva (Quadro 1).

Para tanto, escolhi um tipo de pensamento abstrato que agrega multiplicidades que "ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma". (Deleuze & Guattari, 1995: 8). Um pensamento que tenta mostrar a realidade sem supor algo unitário ou absoluto. Algo que pretende provocar estados de reflexão ao considerar o singular e suas relações; as zonas de conflito e suas tensões e aquilo acontece fora do espaço-tempo convencional. O objetivo aqui não é atingir uma nova realidade, mas consolidar a existente por revelações múltiplas.

## Conclusão

Executar a performance *Já está limpo!* foi uma forma de submeter a minha presença em um jogo de simulação de objetos e eventos presentes na Praça da Sé, a fim de descobrir outras sensibilidades, vestígios de algo não dito ou não representado que consubstacia o atual estado das coisas (Benjamin, 1999). Por essa performance tive a oportunidade de estimular *presenças sensitivas* em um lugar amortecido pelo preconceito e pela moralidade de uma sociedade em construção, por isso sigo com investimento de *performar em estado reflexivo* em realidades metropolitanas na intenção de apreender outras significações sobre a mesma coisa.

## Referências

29ª Bienal da cidade de São Paulo (2010) *Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)*. Fotografia. Disponível em <URL: http://www.29bienal.org.br/>

Deleuze, Gilles; Guatari, Félix (1997). Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Rolnik, Suely (2007) Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS. ●

# *Lições de abismo* por Roberto Mallet: criação de imagens poéticas

Carolina Martins Delduque*

**Resumo:** O presente artigo tem como tema o espetáculo "Lições de Abismo", baseado no romance de mesmo título de Gustavo Corção (1896-1978), com atuação de Roberto Mallet e direção de Mário Santana. O estudo será centrado no trabalho criador do ator, por meio da exposição e análise de imagens poéticas da peça, com o intuito de destrinchar seus elementos de composição e simbologia.
**Palavras chave:** imagens poéticas , ação, trabalho do ator.

**Title:** Lessons from the abyss by Roberto Mallet: creation of poetic images
**Abstract:** This article´s theme is the play "Lessons from the Abyss", based on the novel of the same title written by Gustavo Corção (1896-1978), directed by Mario Santana, with Roberto Mallet as actor. The study is going to focus on the actor´s creative work through exposure and analysis of poetic images of the play in order to tease out the elements of composition and symbolism of these images.
**Keywords**: poetic images, action, the actor's work.

## Lições de Abismo – do texto para cena

O presente artigo tem como tema o espetáculo *Lições de Abismo*, baseado no romance de mesmo título de Gustavo Corção (1896-1978), com atuação de Roberto Mallet e direção de Mário Santana.

No romance de Corção, o professor José Maria, ao descobrir que está gravemente enfermo, recolhe-se em sua casa para refletir. Ali, avalia o sentido de sua vida, mergulhado nos abismos de suas memórias. Esse mergulho é feito em um diário escrito pelo professor que, à medida que o tempo passa, vai se tornando cada vez mais fragmentado e lúcido. Na adaptação para o palco, o personagem José Maria passou a ser um homem de teatro.

*Ao contrário do intelectual que encontra em casa a cela monástica para a derradeira meditação, o artista volta-se para o palco. Porque é ali onde o artista de teatro interroga a vida. A sua e a de todos.* (htpp://www.grupotempo.com.br)

A obra literária de Corção é uma rede complexa, repleta de digressões poéticas e citações de artistas da cultura universal. A adaptação trazida

* Brasil, atriz. Afiliação actual, Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, São Paulo. Bacharel em Artes Cênicas e Mestranda em Artes da Cena (UNICAMP).

 ISBN: 978-989-8300-32-4



para o palco prima por simplificar a erudição da poesia, tornando-a mais acessível ao público, sem no entanto perder em força poética. Com a mesma profundidade que o pensador católico brasileiro consegue alcançar na relação com o leitor, a atuação de Mallet traz à cena uma seqüência de ações rica em imagens poéticas, que carregam em si forte simbolismo.

A poética do espetáculo, assim como a poética de todo trabalho artístico de Mallet, caracteriza-se por privilegiar o *trabalho do ator*. Tudo é construído em torno das ações do ator, e do que é estritamente necessário para que o ator as realize. O cenário é composto apenas por um pequeno banco e uma espécie de mesa. Os objetos também são poucos: uma caixa de madeira com algodão, demaquilante, toalha, copo e um cigarro de palha.

## Considerações sobre a imagem poética

Toda obra de arte, diz Mallet a partir da teoria cunhada por Aristóteles na obra *Metafísica*, é uma composição entre *forma* e *matéria*. Pois se a matéria do ator é fundamentalmente seu próprio corpo, então as *ações* que ele realiza e o que ele diz conformam esse corpo. De forma que iremos nomear de *imagem poética* como a resultante dessa complexa composição entre forma e matéria, entendendo imagem não como uma figura estanque, mas como a resultante de uma *ação física*.

Faz-se necessário pontuar que a palavra dita é também um elemento de composição dessa ação física que vai resultar na imagem poética e no símbolo. Segundo Langer, um *símbolo* é também um *artifício* "graças ao qual podemos fazer uma abstração" (Langer, 1980: XV). Logo, tanto na obra literária como na teatral, a palavra também pode ser caracterizada como um símbolo, como uma imagem poética.

As imagens poéticas, como os símbolos são polivalentes, ou seja, elas nos fazem ver além do significado literal de uma palavra ou de uma ação. São artifícios que podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação e o nosso pensamento. Por vezes enigmáticas, ambíguas, elas também podem ser metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão. Revelam-se como a preciosa chave capaz de abrir a compreensão, uma vez que a linguagem discursiva, circunscrita apenas nos limites da racionalidade, é incapaz de apreender totalmente a realidade.

**A dúvida entre ficção e realidade como princípio estruturador**

Antes de entrar propriamente no espaço teatral, o público é recebido pelo ator. Para que a peça comece, o ator sinaliza para o iluminador, que estabelece um black-out e entra um foco. A personagem da peça, que também é um ator, é construída por meio de ações pura e simplesmente, e não por meio da caracterização de uma figura, de uma máscara. Existe a máscara, mas ela é feita de ações. De modo que a construção do personagem fica bem próxima da figura do ator. Essas são as primeiras ações que o ator realiza no sentido de criar na mente do público uma confusão entre a figura do personagem ficcional e a do ator: se trata de um depoimento verídico do ator ou é uma história de ficção?

É importante que o espectador permaneça com a dúvida, pois isso o leva a refletir sobre sua própria condição de existência finita. Se o público está convicto de que isso está acontecendo com um personagem e não com Mallet, ele jamais olhará para sua morte, olhará para morte do José Maria. No outro sentido, se o público tiver a certeza de que Mallet está doente, então ele vai querer ajudá-lo, ou talvez chorar. O espectador não pode ter nenhuma das duas certezas.

O momento mais evidente dessa dúvida ocorre quando José Maria diz "Eu também não consigo, como Ivan Ilitch: aceitação da ideia da morte. Eu venho dizendo esse texto há dias, ensaiando..." Com o personagem, ator e público ocorre o mesmo, o confronto com a morte gera uma espécie de inverossimilhança, você diz: "não é possível, ontem ele estava aqui".

Além desse comentário, há a magreza e idade madura já características de Mallet, e as ações que mostram, ao longo da peça, que o personagem (ou o ator?) está ficando cada vez mais frágil.

Ao longo do espetáculo, é criada uma sequência de ações para que essa dúvida permaneça latente. Trata-se de um procedimento dramatúrgico que determina uma atmosfera geral, ou seja, é um tapete para o espetáculo como um todo, para a geração de todas as suas imagens poéticas, criando na mente do público esse constante movimento entre a verossimilhança da ficção e uma verossimilhança tão verossímil que você começa a achar que é o próprio ator que está nessa situação.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**2.1 O retirar da máscara: início de um diálogo com o público**

Essa primeira imagem é realizada no início da peça, quando o personagem, ao concluir um pequeno monólogo que fizera ainda quando estudante de teatro, vai tirando sua maquiagem. Após terminar, sentado, de frente à caixa de madeira, pega uma toalha e vai passando-a lentamente sobre o rosto, que vai mostrando-se a ele em um pequeno espelho. É uma primeira revelação que se faz ao público, metaforicamente realizada pelo ato de ir tirando a maquiagem e revelando-se a si mesmo.

No início do monólogo, ele já pegara a mesma toalha e a manipulara como se fosse uma máscara, ou seja, nesse momento, estava nos preparando para o "tirar da máscara".

Esta fala é um trecho de *O canto do cisne*, de Tchékhov (1860-1904), no qual o personagem não vê sentido em sua existência como ator. A representação de Mallet, nesse trecho é propositalmente teatral e afetada, o que causa uma primeira antipatia no público, uma sensação de estranhamento. Além disso, tem quarta parede. Essa sensação de distanciamento, no entanto, se desfaz no momento em que ele revela-se sem máscara diante de si (no espelho) e diante do público.

Fazendo uso de semelhante recurso poético, no cinema, em *Ligações Perigosas* (filme inglês dirigido por Stephen Frears, 1988), na cena final, a Marquesa de Merteuil (Glenn Close) após ser desmascarada ante a sociedade, tira a maquiagem em frente ao espelho. Mesmo no momento em que ela perde toda sua adoração e credibilidade, é impossível não sentir pena, pois pela primeira ela se mostra humana. Em *Lições*, a revelação do que está por trás da máscara, aproxima público e ator, estabelece uma intimidade, chegando também numa relação mais pessoal. Agora não é mais um personagem tentando representar nada, é um homem querendo se comunicar com outros homens.

Essa imagem também *simboliza* a ideia do vazio de sua vida. O ator que percebeu que o teatro que ele vem fazendo é um teatro exterior, formal, agora diante da morte, ele retira esse teatro, retira essa máscara, vira-se para o público e começa a dialogar com ele.

**2.2 O apagar das chamas**

Essa imagem acontece após a metade da peça, quando temos uma certa idéia sobre sua vida até aqui. Trata-se aqui de uma sequência de pequenas ações e dizer do texto que em seu conjunto, podemos dizer

que constroem uma única ação e portanto, uma imagem poética.

Ela tem início quando o ator relembra que na infância ficara curioso sobre o conteúdo de uma caixinha de música. Quando conseguiu violá-la, vê que lá dentro havia um pente de lâminas e uma mola enroscada.

Está acendendo um cigarro e diz: "Muito mais tarde eu descobri que o eu era um eu, uma coisa escondida". Senta-se em seu banquinho e continua dando o texto sobre sua busca de si mesmo, agora no período da adolescência. Passou a observar os outros, para ver se encontrava no reflexo do outro, a si próprio. Depois descobriu a técnica de colocar-se cuidadosamente no lugar do outro, sem destruí-lo. A partir de um gesto característico do outro, coisa que poderia fazer ainda hoje, mesmo doente. Então reflete, dizendo: "O que isso quer dizer? Serei eu tão pouco que dependo de uma camisa?" E depois:"Os artistas são muito mais reais do que se pensa".

Continua: "E hoje, de volta ao velho problema da infância: e eu mesmo, para mim mesmo, sou uma gaveta fechada, um abismo", no que diz isso um fósforo cai, ele se abaixa para pegá-lo. A partir dessa ação de abaixar-se, num momento de reflexão sobre o sentido de sua vida, retomamos uma imagem já referida no início: a imagem de descer às profundezas, num ato de tomar lições de abismo.

Então, ajoelhado, apoiando-se no banco, risca um fósforo para acender um cigarro e depois fica observando a chama consumir o fósforo. Depois de um tempo ele assopra, apagando-o. Isso cria a imagem da vida que está se extinguindo.

Ao mesmo tempo, está dizendo "Eu mesmo, e para mim mesmo, sou um pequeno realejo." (Corção in Mallet, 2001:7)

Dessa junção, temos dois elementos importantes: a luz que se apaga e a menção de que ele mesmo é como um instrumento de sopro. Aqui é evidente como o dizer das palavras também produz uma imagem poética. As ações do ator, nesse caso, constroem para o espectador os indícios necessários para torná-la mais pungente.

Na simbologia cristã, é recorrente o uso da expressão "sopro de vida" para designar a vida. Em Gênises, no capítulo sobre a criação humana, há um versículo que diz: "Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente." (Bíblia Sagrada, 2009:16)

Nessa construção, o ator traz à cena imagens que são metáforas de


ISBN: 978-989-8300-32-4



uma mesma idéia. Elas também estão extremamente presentes no imaginário universal, por isso são capazes de causar no espectador uma potente reflexão.

## Das *lições...*

Na adaptação para o palco, o romance é resumido (caso contrário, teríamos 3 horas de peça). Cerca de oitenta por cento das palavras escritas pelo autor estão presentes na peça. A força da poesia é mantida no palco por conta das imagens simbólicas. A escolha das ações físicas, nesse trabalho, prima por seu caráter simbólico e por isso, universal. As palavras ditas e as ações realizadas fazem-nos ver além, fazem-nos refletir sobre nossa própria condição e finitude.

Cabe ressaltar que nessas linhas, há apenas um começo. A riqueza poética destas obras apresenta ainda muito material para análise e reflexão.

## Referências

Aristóteles (2005) *Metafísica*. S./l: Ed. Edipro. ISBN: 8572835474

Corção, Gustavo (2004) *Lições de abismo*. Rio de Janeiro: Agil Editora Ltda. ISBN: 85-22-00627-x

Editora Ave Maria – 5ª ed. (2009). *Bíblia Sagrada*. S/l: Ed. Ave Marria. ISBN: 8527612690

Langer, Susanne Katherina (1980) *Sentimento e forma*. São Paulo: Ed. Perspectiva. ISBN: 8527304457

Mallet, Roberto (2001) *Lições de abismo*, uma adaptação do romance de Gustavo Corção. http://www.grupotempo.com.br ●

# Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca

Cláudia Maria França da Silva*

**Resumo:** Análise de desenhos de Lúcia Fonseca, artista brasileira. São borrachas vulcanizadas pretas que dialogam mais efetivamente com o espaço real. Meu raciocínio vai à busca de valores reveladores da potência escultórica de tais desenhos. Aproximo esses trabalhos com experimentações de Richard Serra e Robert Morris, realizadas com materiais flexíveis, em que havia uma preocupação com o tectonismo da matéria (Serra) e um interesse pela multiplicidade de situações formais (Morris).
**Palavras-chave:** peso, presentidade, desenho contemporâneo.

**Title:** Rubber, transparency and weight in the real space: towards a new way of inhabiting Lúcia Fonseca's drawings
**Abstract:** Text about Lucia Fonseca drawings, Brazilian artist. Black vulcanized rubbers establish effective dialogue with real space. My text explores sculptural potency of her drawings with this material. I also bring them near Richard Serra and Robert Morris experiments with flexible materials. These experiments reveal their concerns with tectonism of matter (Serra) and multiplicity of formal situations (Morris).
**Keywords**: weight, presentness, contemporary drawing.

## Considerações Iniciais

Apresento alguns dos trabalhos mais recentes da artista plástica brasileira Lúcia Fonseca, recortes e composições com borrachas vulcanizadas pretas. Lúcia é natural de Campinas (SP), doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este texto decorre de minha experiência como curadora de sua exposição individual "Habitar o espaço", realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti – MACC - realizada entre 16 de novembro e 11 de dezembro de 2011.

Em seus trabalhos anteriores, desenhos sobre papel, havia em alguns deles quase que um procedimento similar às gravuras em maneira negra, já que o eixo operacional era o escurecimento do suporte para então criar zonas de luz, gerando o "branco" como acontecimento. Ao escrever sobre os mesmos, eu apontava sobre a presença de uma escuridão,

* Brasil, artista visual e professora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Estado de Minas Gerais). Doutorado: Artes / Poéticas Visuais, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado: Artes Visuais / Poéticas Visuais, Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação: Artes Plásticas, Desenho e Escultura, Universidade Federal de minas Gerais (UFMG).

 ISBN: 978-989-8300-32-4



espécie de "noite profunda" que era a base mesma do suporte, sobre a qual a artista ia dilapidando, em camadas sucessivas, *"momentos de luz silente"*, os quais "ilumina[va]m *o suficiente para apenas vislumbrarmos formas reconhecíveis dentro daqueles blocos de noite"*.

Ainda tendo como mirada aqueles desenhos, concluía refletindo que a poética de Lúcia Fonseca seria o enfrentamento do branco e do silêncio inicial do suporte, ao mesmo tempo em que o desenho era também uma construção sucessiva de "blocos de noite" para que ela pudesse, nesse trabalho de escurecer seu mundo de papel, redescobrir o branco, para fazer da totalidade da noite espessa, outros blocos: nuvens de chumbo. Ora, nuvens de chumbo são imagens mentais que podem metaforizar a angústia, mas podem também se relacionar ao peso. Tensão existente entre a força gravitacional e a condição de suspensão no ar, do ser nuvem. A série que ora se apresenta é um enfrentamento do peso físico. Para tal, é importante pensarmos nas operações da artista sobre o suporte. Meu raciocínio na construção desse texto passa pelo suporte como corpo e matéria e me faz pensar se essa nova série de "desenhos" de Lúcia Fonseca não nos revelaria a potência escultórica de suas preocupações poéticas.

## 1. Suporte e Transparência

É muito comum aos desenhistas pensarem que o desenho começa no momento em que os instrumentos gráficos tocam o espaço do papel. Parece haver nisso a ideia de que a ação de traçar é o elemento que funda uma visualidade, ou mesmo de que o corpo do artista se apresenta como figura ou por meio de sua gestualidade. Há um corpo anterior que recebe o traço, o corpo do suporte. Corpo que em muitos momentos foi percebido em sua transparência, como aquilo que permite a visualidade de outra coisa. Corpo anterior como vidro transparente pelo qual se olha, e não *para* o qual se olha.

É necessário que ampliemos nosso conceito de "transparência". Para Colin Rowe (1985: 54-5), a transparência é um termo abrangente, podendo assumir diversas significações. Assim, temos a transparência como (1) *"busca constante* [do intelecto] *de tudo aquilo que deveria ser facilmente detectado"*, como (2) condição física de determinadas matérias que permitem passar a luz para outro meio. A transparência também é entendida como (3) qualidade de caráter, opção pela sinceridade e

ausência de dissimulação. Para o entendimento desse texto, trabalhamos com o conceito nos sentidos de clareza de raciocínio e postura ética, dentro das postulações de Rowe.

Munida de tais referências para o conceito de transparência, refiro-me então à escolha e presença do suporte no mundo, como corpo primeiro com o qual o corpo do artista trabalha. A corporeidade do suporte fica ainda mais clara quando a artista investiga placas pretas de borracha vulcanizada. Elas lhe fornecem extensão, espessura, cor, maleabilidade, cheiro e peso (Figuras 1 e 2).

Não há como não se olhar para elas.



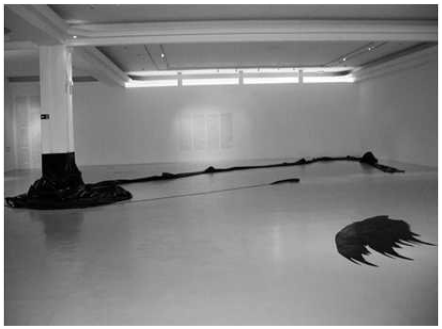


**Figura 1.** Lúcia Fonseca, Composição de borracha vulcanizada no chão, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.
**Figura 2.** Lúcia Fonseca. Detalhe de espalhamento de borracha vulcanizada no chão, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.

A artista tem de lidar com várias características do material "antes" de começar seus "desenhos": carregar as placas – experimentar o peso físico do material, ao mesmo tempo do peso visual – prevenir-se das manchas de graxa, organizar espaços de guarda e de manipulação das placas, conviver com o cheiro da borracha. Conviver não mais com "blocos de noite" *construídos* por seus gestos gráficos, mas com "noites" pré-existentes, enroladas e envolvidas em seu mistério intrínseco de ocultarem sua formatividade - pois nessa latência são apenas manchas pretas e informes.

Ao lado da desenhista que se empenhava ao máximo em conservar a planura e alvura de seus suportes intocados – talvez Lúcia se pegue pensando que agora cabe vez à desenhista que compreende que o ser do plano de borracha seja um ser recolhido, envolvido, acostumado a uma


ISBN: 978-989-8300-32-4



invisibilidade que agora grita com sua "presença" no cotidiano da artista. Ou talvez perceba que a "nova" série é uma deliberação em se trabalhar com a Física no interior do Desenho.

Essa condição do suporte – placas enroladas – passa a ser percebida também como potência para "situações formais". Ou seja: a artista executa no plano da borracha vários cortes que produzem manchas e linhas negras, unidades que em conjunto produzem texturas e outras composições. Mas há também fragmentos longos de placa enrolada em diversos tamanhos. Consubstanciam volumes de alturas diversas, mas sempre sujeitos ao peso do próprio material. A artista também constrói estruturas rígidas (Figuras 3 e 4), suportes metálicos para suspender linhas e manchas, numa busca de tectonismo para o próprio desenho no espaço real.





**Figura 3.** Lúcia Fonseca, *Composições com borrachas vulcanizadas*, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.
**Figura 4.** Lúcia Fonseca, *Composições com borrachas vulcanizadas*, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.

Quando me refiro a "situações formais", isso se dá pela submissão do material à força gravitacional. Mesmo que Lúcia faça um percurso com uma linha de borracha no espaço real, levantando-a em alguns momentos, dependurando-a em algum suporte, ou mesmo construindo sobreposições de rolos, os resultados formais não são absolutamente estáveis, porque o peso das borrachas introduz graus de entropia nas composições, o que as torna vinculadas não mais a um conceito de forma como da ordem do estável e do constante.

Essas novas situações remetem a algumas experiências de Robert Morris e Richard Serra, a partir de 1967. Robert Morris formula o

conceito de "anti-forma" durante experimentações com materiais moles como o feltro e com disposições espaciais aleatórias e desordenadas. Morris está atento às oposições entre o caráter bem-construído e o não-construído, em uma obra de arte. O conjunto do que o homem construiu para fazer oposição à ação gravitacional – o emprego do mármore e do bronze, por exemplo, pertence ao domínio do bem-construído, da "forma". A "anti-forma" seria o pólo oposto, em que o desejo de formar sucumbe à inexorabilidade da gravidade.

Richard Serra, por sua vez, insiste no tectonismo, mesmo com grossas borrachas galvanizadas, dependurando-as em paredes, ou içando-as parcialmente. Nessas ações, o artista percebe a força gravitacional como elemento desestabilizador da noção de uma forma estável. Serra refere-se a uma "transparência" no trabalho, não mais somente como a apresentação das operações que o constituem, mas preocupando-se em tornar "transparente" a força gravitacional como partícipe daquela visualidade.

*Tenho constantemente tentado tornar a tectônica transparente, não como um imperativo ético ou lógico, mas como um assunto no senso comum da construção. Princípios de construção que satisfazem sua função sob dadas limitações estão abertos à inspeção de qualquer um* (Serra, 2004: 50-1).

Assim, na lida com o peso físico e outras características do material escolhido, na escolha entre deixar que a força da gravidade estabeleça a imobilidade final das coisas e experimentar momentos de resistência a essa força, os trabalhos resultantes passam a estabelecer intensas conversas com o espaço real. Existe então um alto valor para a experimentação, no sentido de resgate de uma "presentidade" da forma.

Robert Morris escreve sobre a presentidade no campo da experiência subjetiva, afirmando que o *"espaço real não é experimentado a não ser no tempo real."* (Morris, 1978/2006: 404). Morris afirma isso no seio de uma discussão sobre as diferenças de subjetividade na experiência real ("experiências do tipo eu", consideradas como o sujeito lidando com o espaço e o tempo reais) e na experiência memorialista, quando destacamos o objeto lembrado de seu contexto espacial, generalizando-o e estatizando-o (a "modalidade mim", em que o sujeito lida com o dado retrospectivo e que é representável). Um desenho projetivo é da ordem


ISBN: 978-989-8300-32-4



dessa experiência memorialista, por conta do valor mental dessa representação. Mas ao chamar a atenção para experiências de presentidade, Morris quer co-estender o objeto ao espaço real e ao tempo imediato. Por meio desse pensamento, percebemos em que medida o desenho como projeto ou outra maneira de antecipação revelam sua impotência diante do "peso" da realidade palpável. Os projetos têm validade para orientações genéricas. Mas a dinâmica interna da forma, essa é um mistério que só se revela na manipulação e jogo das formas, no equilíbrio precário com o qual se impõem.

Isso me ficou muito claro quando Lúcia Fonseca abandonou estudos em papel e partiu para uma maquete do Museu (MACC). As borrachas pequenas, proporcionalmente reduzidas, permitiram configurações que não foram garantidas na escala real. A partir dessas constatações, um acordo tácito estabelecido entre as borrachas e a artista foi o de que o espaço do museu teria de se transformar em espaço de trabalho - em espaço de atelier - já que convencionalmente, é no espaço do atelier que se experimentam possibilidades, que há o espaço para o erro e para as tentativas. Lúcia Fonseca "habitou" o museu/atelier durante o tempo de sua exposição, compondo novas situações formais com as borrachas. Isso garantiu um dinamismo ainda maior ao que já se percebia no espaço real, pois as condições físicas ditavam o estabelecimento das diferenças.

**Considerações Finais**

Trabalhar com as borrachas abriu a prerrogativa para outra transparência: o enfrentamento da matéria com a realidade do espaço e tempo reais. Uma transparência do tipo "espaço em obra" (Tassinari, 2001), gerando diálogo da obra com o mundo, aliou-se à transparência da gravidade para fornecerem o jogo da performatividade da matéria em *situações* composicionais.

Compreende-se que o ato de habitar trabalhos artísticos no espaço expositivo, no caso de Lúcia Fonseca, merece vários "modos". O modo com que a borracha vulcanizada se comportou como corpo flexível determinou o modo de atuação do corpo da artista, imprimindo ao espaço do museu um modo poïético, dado na constante reconfiguração das placas. Todos esses modos, por sua vez, desembocaram no corpo do espectador, que percorreu e experimentou o diálogo das matérias, das

situações formais, da transparência das soluções artísticas, consubstanciando um modo de habitar que foi só seu.

## Referências

Morris, Robert (2006) "O tempo presente do espaço" In: Ferreira, G.; Cotrim, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

Rowe, Colin. "Transparência literal e fenomenal". *Gávea*, Rio de Janeiro, PUCRJ, n.º2, setembro 1985.

Serra, Richard (2005) "Questions, contradictions, solutions: early work". In: SERRA et alli. *The matter of time*. Bilbao: Guggenheim Museum,

Tassinari, Alberto (2001) *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Enigmas: os 'retratos–sequência' da artista brasileira Nívea Bracher

Cláudia Matos Pereira*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é elaborar uma análise semiológica dos 'retratos-sequência' de Nívea Bracher, mediante autores como Barthes, Joly, e Kandinsky. O aprofundamento no campo de percepção visual se faz sob a perspectiva gestaltista de Rudolf Arnheim. Há um enigma: manchas revelam olhares sem os olhos. As obras transpassam o rótulo de representação pictórica e espelham uma cognição intuitiva, por meio da capacidade de tornar visível aquilo que transcende ao retratado.
**Palavras chave:** retratos, Nívea Bracher, análise semiológica, artista brasileira.

**Enigmas: the 'sequence-portraits' of the Brazilian artist Nívea Bracher**
**Abstract:** The purpose of this paper is to elaborate a semiotic analysis of the 'sequence-portraits' of Nívea Bracher, by authors such as Barthes, Joly, and Kandinsky. Further development in the field of visual perception is made from the perspective of Rudolf Arnheim's gestalt. There is an enigma: blotches show glances without the eyes. The works surpasse the label of pictorial representation and reflect an intuitive cognition through the ability of to make visible what transcends to the portrayed.
**Keywords**: portraits, Nívea Bracher, semiologic analysis, brazilian artist.

## Introdução

*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.*
– José Saramago

Aristóteles (2006:119) já dizia: "para a alma capaz de pensar, as imagens subsistem como sensações percebidas [...] Por isso, a alma jamais pensa sem imagem." Esta artista brasileira, nascida na capital do Estado de Minas Gerais a 06 de agosto de 1939, na cidade de Belo Horizonte, condensa hoje a maturidade de longos anos de pintura. Faz parte de uma família de artistas plásticos, alguns ligados à música e, desde a infância, respirou a atmosfera imagética. Para Barthes (2005:102), "tudo é já imagem e toda imagem remete imediatamente para além – ou aquém – de seu referente, para aquilo que se deve chamar imaginário". Esta investigação realizará a análise de três obras da artista, em acrílica sobre tela, que fazem parte de um conjunto de cerca de trinta retratos, todos

* Brasil, artista visual, professora de Artes nos 1º, 2º, 3º graus e Pós Graduação Lato Sensu. Mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais. Graduada em Artes pela UFJF, Licenciatura Plena e Bacharelado. Doutoranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

do mesmo modelo: Roberto Gil. Segundo Barthes (1980:41), para o semiólogo, os "objetos de predileção são os textos do imaginário, as narrativas, as imagens, os retratos [...] verossimilhança com uma incerteza de verdade". Medeiros (1999:51) assinala que a rede de códigos que tecem os signos da mensagem visual são veículos para que se investigue a imagem por meio de uma metodologia, cuja herança remonta o "importante ensaio fundador da semiologia francesa nos anos 60 – Rethorique de l'Image, de Roland Barthes". Medeiros ressalta que Martine Joly (1996) realizou criteriosa codificação visual, mediante três "eixos: o plástico, o icônico e o lingüístico". Pretende-se analisar tais eixos como mensagens visuais. Serão observadas as teorias de Kandinsky e as perspectivas de percepção estética de Rudolf Arnheim, que verifica a 'intuição em atividade' (Arnheim, 1989:17).

**1. A artista e o modelo retratado**

Nívea, em 1940, passa a residir em Juiz de Fora com a família. Freqüenta a Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e nos anos 1958 a 1964 recebe prêmios de pintura em salões regionais. Em 1965, inaugura em Juiz de Fora, a Galeria de Arte Celina, espaço cultural pioneiro na região. Em 1969, recebe do Governo da França uma bolsa de estudos e em 1971 realiza viagem de estudos para Nova York e Canadá. Militante na defesa do patrimônio histórico de Juiz de Fora, realizou algumas exposições e os retratos são a sua marca. Roberto Gil (1901-1990) nasce no Rio de Janeiro e chega a Juiz de Fora em 1950. Artista, escritor de crônicas e poemas dramáticos, logo inicia a amizade com Nívea. Havia uma simbiose – a pintura os unia em amizade fraterna, de respeito mútuo pelas individualidades artísticas. Conforme Pinheiro (2007:6), respeito "tem origem em *respicio*, palavra latina que significa 'olhar para trás', ou seja, o respeito é decorrente de uma história". O olhar para a arte partilhava-se na pintura de ambos.

**2. Retratos-sequência**

Nívea afirma que a pessoa apresenta 'diversas facetas'. Um retrato apenas poderá não captar a 'verdade completa'. O conjunto revela o ser por inteiro. "Pela riqueza interior de Gil, um retrato só não o alcançaria". Segundo Burke (2004:237), "uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais". Cada retrato reflete o


ISBN: 978-989-8300-32-4



contexto do modelo. Nívea traduz nas imagens as verdades mais íntimas das pessoas.

**2.1 Mensagens plásticas** (composição, formas e cores)

Nas três obras há linhas pretas na composição denominadas por Kandinsky (1997: 79) de 'linhas de curva livre' com 'espessamentos espontâneos', criando formas orgânicas. Na parte superior esquerda das três telas observa-se: na fig.1, um perfil que olha de frente para Gil; na fig. 2, uma aparente folha de papel rasgada com uma fenda negra descendente e na fig. 3, duas linhas formam a abertura por onde penetra o branco na pintura, como um rasgo de luz que separa e dilui as cores para a lateral esquerda. Na fig. 1, quatro linhas descendentes principais cortam o quadro, na direção inclinada e mantém um ritmo visual da direita para a esquerda - uma respiração. A primeira linha da esquerda, mais escura, delimita uma área sombria em tonalidades azuis e acinzentadas, sugere um perfil. Este se defronta com o retratado, em contraste com a área rósea que configura a região entre faces, que se apresenta mais clara, vibrante, no rosto e na parte superior à cabeça de Gil.

O olhar do espectador percorre os 'planos objetivos' da esquerda para a direita, na fig. 1 (lateralmente) e na fig. 2. (em movimento ascendente, inclinado, na direção à fronte do modelo). Na fig. 3, o movimento do olhar ocorre da esquerda para a direita (movimento descendente e inclinado).

A tonalidade rosa ao fundo da tela (o *primer*) pode indicar repouso na obra e, segundo Arnheim (1986:342), 'matizes não misturados' proporcionam "lugares de repouso à composição" e servem de 'referência estável' para misturas. Nívea relata que o ato de pintar esta tela se assemelhou à esgrima – a gestualidade impressa nas pinceladas revelam golpes livres de uma espada com traços certeiros. Na fig. 3, a linha descendente da esquerda para a direita assemelha-se a um fio de água que nasce nos Andes, desce e se avoluma no rio Amazonas. Sobre linha e superfície: "onde cessa o rio, onde começa o mar"? (Kandinsky, 1997:79). Para o autor citado (1996), o vermelho é uma cor ilimitada, quente, cuja "efervescência transparece uma espécie de maturidade masculina". Nas fig. 1 e 2, os vermelhos estão presentes no rosto. Na fig.1, as pinceladas desta cor são marcas sofridas pelo tempo e, na fig. 2,

escorrem como sangue. Na fig.3, o vermelho tímido é inexistente, encoberto nas tonalidades: laranja e rosa.

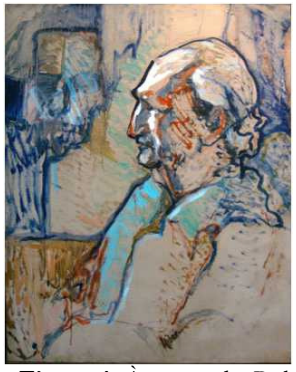




**Figura 1.** À esquerda: Roberto Gil. Acrílica sobre tela, 92 X 73 cm, 1988. **Figura 2.** Ao centro: Retrato de Roberto Gil. Acrílica sobre tela, 61 X 46 cm, 1987. **Figura 3.** À direita: Roberto Gil. Acrílica sobre tela, 50 X 40 cm, 1988. As três obras são de Nívea Bracher. Fonte: imagens cedidas pela artista.

Somente na fig. 1 os azuis e verdes aparecem. Para Kandinsky (1996), os verdes mostram 'indiferença e imobilidade'. Já o azul profundo, "desperta sede do sobrenatural". Na fig. 2 há ênfase não só dos vermelhos, preto e cinza sobre o branco prevalecem. Aqui o branco é "o silêncio absoluto que se alastra como uma fria muralha" (Kandinsky, 1996: 95). O preto nos traços e fendas são 'um nada morto', sem esperança de futuro. O cinza que domina a tela é 'imobilidade sem esperança'.

**2.2 Mensagens icônicas** (motivos figurativos de significações polissêmicas)

Figura 1: no perfil sombrio da esquerda observa-se a presença de um rosto obscuro frontal, como nevoa superposta por pinceladas azuis e verdes azuladas. É a face de Beethoven, músico predileto de Gil. Há um repouso solene do modelo, cujo olhar vago se dirige para fora da tela. Carrega tristeza pela perda prematura da esposa e filho. Está em profundo silêncio: sua face gélida pelo branco enfrenta a própria sombra que o observa, ao som do músico subliminar. A dualidade existe entre vida e abismo: estão em suas crônicas e poemas, no encontro com suas contradições. Seu perfil é similar ao de uma águia, estático, faraônico.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Figura 2: lágrimas interiorizadas escorrem da face como sangue - uma beleza kafkiana, do ser que carrega uma cruz sem culpa. Não existe olho – existe um tenebrismo. O quadro foi pintado no período em que ele se submetera à cirurgia de um tumor cerebral. À esquerda, rasga-se uma página dolorosa do livro de sua vida. Laranjas, vermelhos e rosas revelam o aspecto envolvente da angústia febril.

Figura 3: a brancura deste retrato revela a liberação da fase sofrida. Nívea capta o olhar lacônico de Gil sem a representação física dos olhos. A presença do amarelo "que propaga e se consome de todos os lados", mescla-se ao laranja, une-se ao rosa, cria uma atmosfera aureolada ao redor da figura. A perenidade do rosto, similar a uma estátua de mármore, "soa como uma pausa", subitamente compreendida. Kandinsky (1996) complementa: o branco é 'adereço da pureza mácula'.

**2.3 Mensagens lingüísticas** (relação entre palavras e imagens)

Os títulos dos retratos são óbvios, nomeiam o modelo. Há algo revelador na figura 2: quando Gil retornou da cirurgia e se deparou com este retrato, disse uma frase emocionada. Nívea a transcreveu com carvão no verso da tela. A frase surge como âncora de sentidos à seqüência: "os retratos que os outros fazem se lancetados, verteriam água; os de Nívea vertem sangue".

## 3. Manchas revelam o olhar

Segundo Nívea, "o olhar é como a alma, um lampejo do ser. O olho é um órgão físico e imobiliza o desenho; já o olhar cria o movimento, a dinâmica na pintura". O olhar transcende a obra – este é o enigma.

## Conclusão

A pintura contemporânea lida com contradições entre desenho, cor, figura, abstração, virtualidade e tecnologia. "Jogar com as desilusões é um fenômeno contemporâneo" (Giannotti, 2009:93). Nívea afirma que a arte é "essencial, atemporal, transcendente – infinita". A verdade da pintura torna visível a face do enigma. Algumas de suas obras parecem inacabadas, mas ela enfatiza: "o quadro se pinta, se constrói". O olhar do espectador também é enigma.. Merleau-Ponty (2006:447) comenta: "é essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como 'abertos', reenviar-nos para além de suas manifestações determinadas, prometer-nos sempre

'outra coisa para ver"' (Merleau-Ponty, 2006:447). A obra de Nívea Bracher apresenta-se como obra aberta, transcende ao modelo.

## Referências


Aristóteles (2006) *De anima*, Livro III, 424b22 – 435b19. São Paulo: Editora 34.

Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Pioneira.

_____. (1989) *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, Roland (1980) *Aula*. São Paulo: Cultrix.

_____. (2005) *Inéditos: Imagem e moda.* 3 v. São Paulo: Martins Fontes.

Burke, Peter (2004) *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: EDUSC.

Giannnotti, Marco (2009) *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade.

Joly, Martine (1996) *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus.

Kandinsky, Wassily (1997) *Ponto e linha sobre plano.* São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1996) *Do espiritual na arte e na pintura em particular.* São Paulo: Martins Fontes.

Medeiros, Rogério (1999) O mundo em metamorfose: análise semiológica do quadro Paisagem Brasileira de Lasar Segall. In: *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. (6): 51-57.

Merlau-Ponty, Maurice (2006) *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Pinheiro, Eula Carvalho (2007) *Um olhar escreve Lisboa.* Trabalho de doutoramento apresentado à PUC, Rio de Janeiro, em 05 de fevereiro de 2007.



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Gilberto Gil, *pela internet* e a metáfora da ciência e tecnologia


Claudia Sisan (Claudia Silva de Santana)[*]

&

Cristiane de Magalhães Porto[**]



**Resumo:** A metonímia que se caracteriza pela busca de fundir arte e ciência. Acredita-se que Gilberto Gil ao compor a música **Pela Internet** além de evocar um aedo, cantando a ciência e a tecnologia, também agiu como um cidadão. Este cidadão, de olhos perscrutadores, por meio de metáforas e outras imagens, fez convergir arte e ciência no mesmo fio criativo. O novo e o velho e os elementos que fazem parte da Sociedade da Informação, da cultura pós-massiva.


**Palavras-chave:** Canção; Arte; Ciência; Tecnologia; Internet.


**Title:** Gilberto Gil, the internet and the metaphor of science and technology


**Abstract:** Metonymy is characterized by the pursuit of fusing art and science. It is believed that Gilberto Gil to compose the music via **The Internet** in addition to evoking a minstrel, singing science and technology, also acted as a citizen. This citizen, searching eyes, through metaphors and other images, has brought together art and science in the same threadcreative. The new and the old and the elements that are part of the Information Society, the post-mass culture.


**Keywords**: Song, Art, Science, Technology, Internet.


## Introdução

A proposta do texto é marcada pela escolha de trabalhar as imagens de ciência que são apresentadas na música de Gilberto Gil – pela Internet. O compositor traz no tecido da música elementos contemporâneos que compõem o espaço da sociedade da informação. Estes elementos são resignificados por meio de uma bricolage de imagens, convidando o leitor-ouvinte não apenas observar, mas sentir por meio de efígies como a tecnologia é cantada, demonstrando a evolução da ciência em especial da internet.


[*] Brasil, cantora, performer e professora da Universidade do Estado da Bahia-UNEB. Mestre em Educação em pesquisa - Université du Quebéc a Chicoutimi - Canadá, pesquisadora do grupo Cultura Científica - CNPQ. Estudou Composição e Regência , Cantora e Performer da Banda vocal Perfomática Raid das Moças.

[**] Brasil, poetisa e letrista. Professora do Mestrado em Educação da Universidade Tiradentes e professora colaboradora do Mestrado Profissional em Bioenergia da Rede de Ensino FTC. Pesquisadora do grupo registrado no CNPq sobre Cultura Científica. Doutora Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – UFBA. Mestre em Letras – UFBA. Poetisa e letrista de canções brasileiras – UFBA

Dessa forma, no decorrer do texto buscar-se-á abordar como a ciência, atividade humana, insere-se na Sociedade da Informação e, ainda como a música em foco, traz múltiplas imagens da ciência e tecnologia na sociedade supramencionada. Informa-se que trata-se de uma produção pautada na observação das imagens da música, tendo por base as leituras e experiências das autoras como artistas e professoras em especial, tratando-se da divulgação científica e sua interlocução com a arte, visando fomentar a formação da cultura científica no Brasil.

## 1. Ciência como atividade humana e criativa na Sociedade da Informação

Afirmar que a ciência não é uma atividade criativa já não é mais algo corriqueiro nos meios acadêmicos e artísticos. Verifica-se que nos últimos 40 anos muito tem mudado em relação ao que se defendia sobre ciência, portanto, no século 21 a concepção de ciência se mostra mais ampla e não descarta a interseção entre esta e a arte.

Dessa forma, quando Gil na década de 1990 traz em sua música "pela Internet" o contexto social daquele momento, mais uma vez, ele, enquanto um aedo antenado com seu entorno, redimensiona e mostra a evolução não apenas tecnológica, mas também social que passa a fazer parte do momento de passagem do século XX para o século XXI.

Gilberto Gil por meio do seu olhar perscrutador mostra uma ligação de intrincada de nós se enovela em múltiplas dimensões, resgatando a espacialidade e a movimentação de informações que sempre tiveram em latência, mas que se externavam com dificuldade, em virtude dos sistemas de comunicação serem mais lentos. Em meio ao seu canto Gil mostra como o Ciberespaço possibilita transbordamentos e reformatações do espaço de significações, numa produção que acelera os tempos das notícias e pluraliza sua topologia. Com tudo isso, abre-se caminho para o indivíduo perceba como a circulação das informações sobre ciência e tecnologia, está em uma escala extremamente potencializada quando comparada com os recursos comunicacionais pré-digitais.

Isso posto, é fato que toda essa tecnologia instaura, também, uma expansão científica que se redimensiona continuamente por meio de descobertas e pela ciência aplicada: a reconfiguração da maneira de comunicar e a convergência dos meios formam uma nova paisagem


ISBN: 978-989-8300-32-4



contemporânea. Essa paisagem, marcada profundamente pelo advento da Internet, configura-se em uma mudança significativa: a formação de redes sociais, *blog*s e micro*blog*s que tratam de ciência. Isto é, no Ciberespaço as notícias sobre ciências ocupam um espaço crescente, em especial no que tange às iniciativas individuais de jornalistas e divulgadores de ciência.

*As redes sociais on-line tornam-se cada vez mais 'tácteis', no sentido em que é doravante possível sentir continuamente o pulso de um conjunto de relações. [...] Em suma, a computação social aumenta as possibilidades da inteligência coletiva e, por sua vez, a potência do "povo".* (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 12; 14).

Configura-se um novo cenário comunicacional contemporâneo, formado por processos personalizados, nos quais qualquer um pode produzir, armazenar, processar e circular informações, sob formatos e modulações diversas. Não poderia ser diferente quando arte e ciência miram-se para mostrar não apenas as novas tecnologias, mas também para anunciar como pólo de emissão foi alterado, dando voz não apenas aos cientistas, mas também aos artistas e divulgadores de ciência.

## 2. Gilberto Gil e a música "Pela internet": leituras múltiplas

Da canção popular brasileira , Gilberto Gil seria o Hermes da Ciência, ou ainda o trovador do periódo Medieval, ou ainda um griot músico, trazendo para mais perto ainda do nosso contexto, brasileiro e baiano,seria o Exu , como um mensageiro . Mensageiro porque , Gil tem em suas composições temáticas recorrentes que remetem a cultura científica. Talvez um sentimento de artista preocupado com o avanço da ciência, das tecnologias e com os designios da humanidade.

Com uma discografia de quase 66 registros ,e um repertório de quase mil músicas,pode-se dizer que seu legado traduze-se em poesia, inovação e excelentes *aprouchs* musicais ( *grooves* e levadas com um bom encadeamento de acordes ), geralmente sustentadas por uma base rítmica afro-brasileira.

Gilberto Gil sempre manteve a inovação como tônica no seu trabalho. Desde o período da tropicália, onde logo começou a compor músicas que refletiam um novo foco de preocupação política e ativismo social, ao lado do parceiro Caetano Veloso. A canção retratada neste

artigo Pela Internet foi cantada por Gil na primeira transmissão ao vivo de música brasileira pela Internet, realizada na sede da IBM no centro do Rio (RJ) na tarde de sábado, 14 de dezembro de 1996.

Sobre a carreira do compositor o site oficial de Gil esclarece:

*A obra musical de Gilberto Gil abrange uma ampla dimensão e variedade de ritmos e questões em suas composições, pertinentes a realidade e a modernidade; da desigualdade social às questões raciais, da cultura Africana à Oriental, da ciência à religião, entre muitos outros temas. A abrangência e profundidade nos diferentes temas de sua obra musical, são qualidades específicas deste artista, fazendo de Gilberto Gil, um dos melhores e mais importantes compositores musicais brasileiros.*(SITE OFICIAL GILBERTO GIL 2011)

Além do artista prestigiado no Brasil inteiro, Gil sempre teve inclinações políticas, tanto que foi de 1989 a 1992 foi vereador na Câmara Municipal de Salvador e de 1º de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008 foi Ministro da Cultura do Governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

Este traço político tão forte em sua vida talvez seja um fator que atravessa/ou à sua obra de forma definitiva. Nos seus textos sempre presentes a religião, a ciência, a tecnologia , a arte. Não podemos deixar de afirmar que o movimento tropicalista foi um movimento político-artístico.

Recentemente em 2009 no lançamento do disco "Banda larga cordel", Gilberto Gil declarou ;'Passei os últimos quatro anos sem compor por causa dos compromissos públicos, e agora estou fazendo a minha reentrada no mundo artístico. Este disco é pra dizer 'estou de volta, reconciliado"'.

As faixas foram disponibilizadas em streaming na internet. Perguntado sobre a sua relação com a tecnologia, Gil reafirma o seu interesse e atração pela ciência, quando em trecho da entrevista conclui :

*Uma vez tropicalista, tropicalista até morrer", comentou. "É a idéia de unir o local e o global. Eu já falava sobre o tema em outros trabalhos mais antigos. Músicas como 'Cérebro eletrônico' e 'Futurível' (1969) são exemplos. Na própria construção do disco, na época, o maestro Rogério Duprat utilizou recursos que estão sendo usados agora, ele fez coisas incríveis em termos de experimentos sonoros.*


ISBN: 978-989-8300-32-4



O espírito vanguardista de Gil Retomo a canção envelopado-a nesse contexto, ciência, arte, comunicação. Tocando um apanhado das composições que trazem no seu bojo o aporte luxuoso da cultura científica. Uma canção que atinge milhões de ouvidos .

**Conclusão**

Podemos declarar que as imagens que se movimentam na canção *Pela Internet* navegam por conceitos como: ciência- tecnologia- inclusão digital- compartilhamento de músicas- Rede- Via e porque não dizer Tradição (até uma tradição é inventada) quando cita o trecho do primeiro samba brasileiro "Pelo telefone"/Pela Internet" , Gilberto Gil encontra Donga para uma inspiração de uma temática que insiste em tratar da via da Comunicação.

O Álbum *Quanta* em 1997 pela Warner music (Figura 1) traz um leque maior de canções com temáticas que remetem ao universo científico. Canções como : *Quanta, Ciência e arte , Estrela, Pela internet, A ciência em si, Átimo de pó.*




**Figura 1.** Gilberto Gil, Álbum Quanta, 1997, Warner music.

Foi considerado um disco hermético, não só pela crítica, mas pela gravadora, foi classificado como um álbum complexo porque falava de

física quântica, disco de orçamento alto.Portanto, discutir esses conceitos é além de tudo é discorrer sobre o sentido da existência humana. São basilares para a formação humana e por sua consequênte odisséia humana no planeta terra.

O próprio Serres diz que "*a própria ciência, não tem a ver tanto com o conteúdo, mas com o modo de circulação*. Quando se faz circular a informação tratada de uma forma cuidadosa, com poucos "ruídos", está tem um papel decisivo na sociedade.

Dai questões importantes estão declaradas, o conhecimento científico, a arte e a beleza das canções e a ciência difundidas e debatidas. O mensageiro provoca no mínimo a curiosidade dos ouvintes. Palavras novas são introjectadas no dia a dia das pessoas comuns: Web Site, Meteorum, Cometa,Quanta e outras.

## Referências

Gilberto Gil. Biografia. Disponível em <: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=3&ordem=DESC

Harvey, David. *Condição Pós-Moderna*. Ed. Loyola: São Paulo, 1989

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence, (Org*). A invenção das tradições*. São Paulo. Paz e Terra, 2002.

Lemos, André; Lévy, Pierre (2010). *O futuro da Internet***:** em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.

Serres, Michel .*A lenda dos anjos*.Editora Aleph, 308 p. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Rubén Aguilar: a Pintura Mural como mutação da prefiguração conceptual do objecto arquitectónico

Cristina Maria Grilo Lopes*

**Abstract:** This paper aims to analyze some particular aspects of the work of the Chilean painter Ruben Aguilar in relation to his work on mural painting. From The beginning referring the mural painting as a form of pictorial art deeply tied to the architecture. In this technique, the use of color and drawing as well as the thematic treatment can radically alter the perception of spatial proportions of the building.
**Keywords:** Ruben Aguilar, Mural Painting, Art.

**Resumo:** Este resumo pretende analisar alguns aspectos particulares na obra do pintor chileno Rubén Aguilar no que se refere ao seu trabalho na área da pintura mural. Desde logo à que referir a pintura mural enquanto forma de arte pictórica profundamente vinculada à arquitectura. Nesta técnica, o emprego da cor e do desenho bem como o tratamento temático podem alterar radicalmente a percepção das proporções espaciais da construção.
**Palavras-chave:** Rubén Aguilar, Pintura Mural, Arte.

## Introdução

Esta comunicação está ancorada numa análise que visa perspectivar de forma sintética a obra do pintor Rubén Aguilar no campo da Pintura Mural. Estabeleço pontes entre aspectos da sua obra e de outros artistas, analisando algumas particularidades que transparecem de um processo de maturidade que se dinamiza e se materializa nas suas escolhas estéticas.

Rubén Aguilar nasceu em Santiago do Chile em 1950, estudou engenharia e foi professor de matemática durante alguns anos, na sequência de uma viajem á Patagónia em 1988 alterou a sua perspectiva do mundo, o que o levou a enveredar pela pintura. De volta a Santiago e interagindo com amigos do mundo da pintura e da moda iniciou uma forma de pintar inovadora misturando diversos materiais o que o impulsionou a viajar para Espanha em 1992. Desde essa data tem vindo a trabalhar com suportes e formatos diversos. Dos trabalhos desenvolvidos contam-se alguns notáveis no domínio da Pintura Mural na área de Tarragona onde tem o seu estúdio.

* Portugal, pintora, escritora e arqueóloga. Licenciatura em Arqueologia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

## 1. Rubén Aguilar: a Pintura Mural como mutação da prefiguração conceptual do objecto arquitectónico

A Pintura Mural de Rubén Aguilar está exposta, tanto no Património Público edificado como em espaços comerciais ou privados. Podemos encontrar na sua obra *nuances* de diversos pintores dos quais ele herda notórias influências, Tanto ao nível da diversidade da gama cromática como nos motivos que vão desde os figurativos aos mais abstractos.

Na sua estadia na Catalunha misturou-se com a admiração pela escola flamenga uma maneira própria e extremamente rica de interpretar o mundo. Procura mostrar a realidade de uma forma simplificada, simbólica, onde equilibra o rigor de certos elementos quer arquitectónicos, quer pictóricos. Nalgumas composições são integrados representações da tradição da pintura abstracta com o figurativismo, em que o decorativo descendendo subversivamente (ou não) dessa tradição é subtilmente enquadrado. Numa sedução em que a capacidade de mimese do pintor altera a nossa percepção do espaço.

## 2. A Obra

No Mural de Sant Pere del Serrallo executado em conjunto com Lluís Abelló, estão incorporadas *falsas ventanas* (janelas falsas), figuras humanas, plantas e detalhes diversos onde o observador cria um espaço próprio que transcende o imediato e alarga a percepção. A possibilidade da perspectiva na observação da Pintura Mural permite como que a recuperação de um sujeito oculto, no acto que parece agenciar no "eu" o acesso ao "outro" e que permite a mutação da prefiguração conceptual do objecto arquitectónico.

Olhar para os diversos elementos desta obra, que constituem aquilo que podemos designar como "textos", numa abordagem semiótica, frequentemente capazes de comunicar sentimentos ou sensações que uma língua verbal não consegue adequadamente (Eco,1996) permite a abertura de leituras múltiplas que transcendem o aspecto conceptual da arquitectura.

Influências cubistas, surrealistas ou abstraccionistas são facilmente percebidas nalgumas das suas obras, como podemos constatar no seu trabalho, desta feita em vitral, na loja *Guadalupe loves curling,* em Tarragona.


ISBN: 978-989-8300-32-4







**Figura 1 e 2.** *Mural a la plaça de Sant Pere del Serrallo (Esq)., detalhe (D.ª) , Tarragona* (Aguilar, 2009).

Aguilar mostra também a realidade de uma forma simplista, por vezes quase infantil, simbólica, como em *La Fàbrica*, Tarragona, sem a complexidade e o mistério de um surrealismo tipo Salvador Dali ou René Magritte ou o decorativismo que por vezes está patente desde Mondrian a Pollock.





**Figura 3.** *G. l. curling, Tarragona*, (Aguilar, 2009).
**Figura 4.** *La Fàbrica, Reus* (Aguilar, 2009).

No Mural do Circo Romano de Tarragona, também levado a cabo com a colaboração do pintor Lluís Abelló, foi incorporada uma temática de linhas mais clássicas e sóbrias, no desenho e na quantidade e qualidade de elementos na composição, que refletem um efeito sincrético e simultaneamente elegante. O desenho original é da *Real Sociedad de Arqueología de Tarragona* e para determinar a cor final utilizada nesta obra,

Aguilar observou detalhadamente uma pedra cozida *in situ*. Neste trabalho é essa a cor base, num jogo de luz e sombra.



**Figura 5.** *Mural do circo romano de Tarragona* (Aguilar, 2009).

## Conclusão

A pintura Mural de Rubén Aguilar prefigura uma gama alargada de influências de diferentes escolas artísticas, reflectidas nas suas obras. No seu trabalho, Aguilar incorpora traços dos seus antecessores, imprime-lhe um cunho pessoal e transforma o espaço e a Arquitectura. O objecto arquitectónico é transmutado, reorientado, e o observador é levado a uma relação mais estreita com o meio envolvente. A sua obra apresenta uma sustentável coesão do diálogo do *eu* com o *outro,* enquanto apropriação dos símbolos, nas leituras estéticas da sua pintura. Através da operação em que o belo e o sublime, estão presentes e convivem harmoniosamente, integrados nas paisagens urbanas e nos espaços do quotidiano.

## Referências:

Aguilar, Rubén (2009) *Pintor Muralista* [Consult. 2011-12-29] Fotografias. Disponível em <URL: http://www.rubenaguilar.net/es/trabajos.php>

Eco, Umberto (1996). *A procura da Língua Perfeita,* Editorial Presença, Lisboa.

Eco, Umberto (2007). *Historia do feio,* Difel, Turim.

Eco, Umberto (2009). *Historia do belo,* Difel, Turim.



ISBN: 978-989-8300-32-4



Jornal Arquitectos-Editorial [Consult. 2011-12-29] Disponível em <URL: http://arquitectos.pt/documentos/1225810720G3kOI4dg4Vd22WV6.pdf ●

# La llum i la muntanya.
# Una aproximació a la pintura de Jordi Fulla

Cristina Pastó*

**Resum:** Aquest article pretén presentar l'obra de Jordi Fulla, nascut a Igualada (Barcelona) el 1967 i amb una trajectòria com artista de més de 20 anys d'experiència, tot reflexionant i valorant alguns aspectes fonamentals del seu treball.
**Paraules clau:** pintura, mirada, temps

**Title:** The light and the mountain: an approach to Jordi Fulla's painting
**Abstract:** This article analyses the work by Jordi Fulla, born in Igualada (Barcelona) in 1967 and a career as an artist over 20 years experience, reflecting and evaluating some fundamental aspects of their work.
**Keywords:** painting, gaze, time

## Introducció

Potser no és cap casualitat que l'any 1967, l'any que va néixer Jordi Fulla, la càpsula *Apolo 1V* arribés a la Lluna. Aquest esdeveniment permetria *veure'ns* des de fora per primera vegada i tenir una imatge de la Terra. Aquesta imatge és la imatge que -tal com expressa el propi artista- ha dibuixat molt temps sense saber-ho.

La representació de la superfície de la terra, l'aire, l'aigua... des de sempre han estat els elements essencials de la seva pintura, com si es tractés d'un abecedari amb el qual va confegint un llenguatge secret. Sempre pintats amb gran realisme i precisió fotogràfica, aconseguida en bona part per un ús especialment meticulós de l'aerògraf. "Escampar la pintura amb aire em permet un joc poètic entre allò que el meu ull i la meva mà dicten i l'aire configura" (Fulla, 2005: 40).

## La mirada i el temps

Les pintures de Jordi Fulla transmeten una profunda consideració per la mirada, lenta i contemplativa, que gaudeix del més petit detall i un gust per l'ofici de pintor. Tenim la necessitat d'acostar-nos a les seves peces i mirar-les de ben a la vora per endevinar com estan fetes i alhora ens cal veure-les de lluny i "pensar-les". Ell mateix ens diu que treballa amb la mirada que proposa la pintura i el resultat és inevitablement un artifici: la

* Espanha, artista visual. Professora na secção de gravura da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona (UB). Membro do grupo 13L, Libres d'Artista. Doctora en Belles Arts, UB.


ISBN: 978-989-8300-32-4



finestra del món que planteja la tradició de la pintura esdevé una paròdia de la realitat a causa de la bidimensionalitat del mitjà.

La nostra mirada en general és una mirada plana, ràpida, feta d'acumulació d'imatges que moltes vegades no han estat veritablement escrutades, investigades perquè no hi ha temps, perquè hi ha una saturació: "mirem molt però veiem poc" diu Jordi Fulla (Fulla, 2011).Ell ens proposa una visió a través d'un ull aparentment tècnic o científic. Allò que veiem no ho veiem directament sinó a través d'un filtre, d'una interpretació. I aquest filtre hi és allà representat: en moltes de les seves pintures al primer pla hi ha el forat d'un pany, o una lent, o una bombolla o una xarxa... a través dels quals mirem. I aquest forat per on mirem pot ser també un punt a l'espai.



**Figura 1.** Jordi Fulla, CAT 671, grafit sobre paper, 42x60 cm, 2010 (imatge cedida per l'autor).

Fulla suggereix una revisió dels nostres criteris de percepció a partir d'un replantejament de la disciplina pictòrica escollint l'empremta processual que evoca l'ús de les tecnologies digitals. En la seva pintura aconsegueix que tinguem la sensació d'estar observant una imatge

tecnològica, altament processada i manipulada però la necessitat d'acompassar el treball del pintor a les tecnologies l'ha fet retornar al temps real, al temps de l'estudi del pintor i nosaltres ho descobrim quan ens hi acostem de molt a la vora i veiem els traços del grafit, el gest del pinzell...



**Figura 2.** Jordi Fulla, *Le bâtisseur qui chatouille IV*, 42x60 cm, acrílic i paper sobre fusta, 2010 (imatge cedida per l'autor).

En una de les darreres exposicions, *Sauter d'un nuage à un autre* (galeria Trama, desembre-gener 2011), notem com hi ha la intenció molt clara per part del pintor que l'espectador vegi la pinzellada gruixuda i lliure de pintura o el traç fi del dibuix, en contrast amb altres elements explicats amb la precisió fotogràfica que habitualment fa servir. És important que el fet de dibuixar o pintar siguin allà ben visibles, – com si els veiessim ampliats – perquè sigui ben evident que estem mirant una pintura i no una fotografia, per tal que el fet de mirar esdevingui un acte conscient (Figuras 1 y 2).

Ens proposa que contemplem la seva pintura, d'una manera atenta i en sintonia amb com ha estat elaborada. Ell mateix, comentant les coses que


ISBN: 978-989-8300-32-4



són més importants del seu treball, diu: "Jo sóc un artista molt lligat al concepte de taller. És a dir, necessito treballar-hi de forma constant i metòdica i cada dia m'hi passo moltes hores" (Fulla, 2005: 36). D'aquí que també li interessi especialment el cinema perquè és proper al temps que usa la pintura i a més és un mitjà que aconsegueix retenir l'espectador, l'obliga a quedar-se allà davant, mirant.



**Figura 3.** Jordi Fulla, *Caprichos de la naturaleza I*, 92x100 cm, acrílic/fusta, 2003 (imatge cedida per l'autor).

**Figura 4.** Jordi Fulla *Caprichos de la naturaleza II*, 92x100 cm, acrílic/fusta, 2003 (imatge cedida per l'autor).

## Allò transitori

*És com si el món es tornés transitori, impossible d'aferrar-se a res, com la fragilitat implícita de la gota d'aigua que es trencarà si provem d'agafar-la* (Fulla, 2005: 31).

L'interès pels elements naturals i la seva representació -que ja veiem en les seves primeres pintures – de seguida ens fa pensar en la manera com diverses tradicions han intentat explicar la naturalesa a través de quatre elements o estats de la matèria: la terra, l'aigua, l'aire i el foc, aquest últim representat, en el seu cas, a través de la llum. I es podria dir que a més hi ha un cinquè element, el temps (Figuras 3 y 4).

En la seva obra els conceptes s'expliquen sempre per oposició: la superfície polidíssima d'una pedra en contrast amb la rugositat de la muntanya, la solidesa d'una roca darrere la fragilitat d'una bombolla, etc... El quadre és un espai de trobada, un lloc de conflicte latent, sota

l'aparent quietud. Un pla ens descobreix el següent i així consecutivament com si entressim en un jardí japonès on a través de successives portes vas accedint a cada nou espai.



**Figura 5.** Jordi Fulla, *Endangered species*, 122x114 cm, acrílic/tela, 2011 (imatge cedida per l'autor).

La pintura "L'ombre des mes doigts III" (Figura 6), exposada a la galeria Trama (gener 2012), és per ell una de les peces més significatives perquè sintetitza la fragilitat del temps i les coses. La bombolla que apareix al centre del quadre -pintada amb un gran realisme- per un atzar impossible conté una muntanya-illa, i aquesta muntanya és justament


ISBN: 978-989-8300-32-4



d'aigua, és un iceberg. Inevitablement penso amb unes paraules de Zygmunt Bauman quan parlant de la incertesa i fragilitat de la vida contemporània diu: "cada cop queden menys illes d'estabilitat, i cada cop són més fràgils" (Bauman, 2011).



**Figura 6.** Jordi Fulla, *L'ombre de mes doigts III*, 122x114 cm, acrílic/tela, 2011 (imatge cedida per l'autor).

L'iceberg és una illa d'inestabilitat? Faig immediatament una connexió mental amb la sèrie de pintures també de l'artista amb el títol "Islands" dels anys 2002-2004 on pinta diverses illes, vistes des de dalt en una visió aèria. En cada tela hi descobrim una illa diferent: una illa de terra ferma

voltada de mar; una illa d'aigua blau profund com un pou; una illa blanca de glaç o d'aire transparent que és alhora un forat de llum, etc...

Com a contrapunt a la pintura "L'ombre de mes doigts III" jo destacaria una altra peça "Endangered species" (Figura 5) on hi ha pintada una gran teranyina i una petita bombolla que s'hi acosta. Podem imaginar que en el temps següent immediat: la bombolla a l'entrar en contacte amb la teranyina es desfarà i desapareixerà. Pensem amb les hores que l'aranya amb la seva saviesa innata ha anat construint amb mètode obstinat -com l'obstinació del pintor- aquella teranyina perfecta en la forma, immensament bella i tremendament eficaç.

## Conclusió

En l'obra de Jordi Fulla destacaríem bàsicament la necessitat d'investigar les relacions ambivalents entre els objectes i la seva representació i d'altra banda la posició del subjecte com a observador, espectador i actor: el quadre com a lloc d'encontre.

A Jordi Fulla quan li pregunten pel sentit de la seva pintura diu "estar fent una cosa que no serveix per res em sembla tremendament útil, per això m'agrada" (Fulla, 2011), irònic i contundent com un aforisme d'E. Cioran quan sentencia: "el fet que la vida no tingui cap sentit és una raó per viure, la única en realitat" (Cioran, 2000). Aquesta possibilitat d'escapatòria i profunda implicació que li proporciona la pintura és el motor que va teixint la seva obra, el seu pensament i el seu temps vital.

## Referències


Bauman, Zygmunt (2011) *La meritocràcia està greument ferida*, entrevista Carles Capdevila, diari ARA, 25/12/2011.

Cioran, Emil Michel (2000) *Ese maldito yo.* Barcelona: Tusquets editores.

Fulla, Jordi (2005) *Jordi Fulla, JF/9705,* llibre-catàleg editat per la galeria Trama de Barcelona. ISBN: 84-609.4802-1.

Fulla, Jordi (2007), *La maison de bois sur île,* catàleg editat per la galeria Trama de Barcelona per l'exposició de l'artista (febrer-març 2007). DP: B-8283-2007.

Fulla, Jordi (2011) *Sixteen-Thousand days on the roof,* catàleg editat per la Fundació Vila Casas, arran de l'exposició de l'artista a l'Espai VolART de Barcelona (setembre-desembre 2011), comissariada per Glòria Bosch Mir. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação

Daiana Schvartz*

**Resumo:** Este artigo aborda a produção da artista brasileira Elke Hering entre as décadas de 1960 e 1970. Neste período, a artista possui uma ampla produção de trabalhos tridimensionais ao experimentar novos materiais e conceitos que inovaram as possibilidades artísticas na segunda metade do século XX.
**Palavras-chave**: Elke Hering, escultura, processo de criação.

**Title:** Elke Hering: pathway of a sculpture in transformation.
**Resumo:** This paper discusses the production of the Brazilian artist Elke Hering between the 60's and the 70's. From period there is a large production of three-dimensional work with expriments with new materials and concepts that were innovative in its time.
**Keywords:** Elke Hering, sculpture, creation process.

## A espacialidade do ferro

No final da década de 1950 e ao longo da de 1960, a artista brasileira Elke Hering (1940-1994) buscou formação artística na Academia de Belas Artes de Munique e com o escultor baiano Mario Cravo. Esta trajetória convergiu seus caminhos a trilhar pela escultura. Seus trabalhos em ferro permitem pensar sobre um novo processo de montagem da escultura que estabelece uma relação com as obras do artista espanhol Julio Gonzáles.

Após ter sua primeira experiência artística na Alemanha em 1957, uma década depois, Elke retorna ao país para estudar escultura. Neste momento a artista estava experimentando as possibilidades que o processo de soldagem lhe proporcionava. Seus professores, Mario Cravo no Brasil e Robert Jacobsen na Alemanha, ambos foram influenciados pelo trabalho do escultor espanhol Julio González que teve uma extensa produção de esculturas em ferro. Sobre o processo escultural de González, em seu texto *Un arte nuevo: el dibujo em el espacio*, Krauss descreve sobre a parceria que Picasso e González tiveram no final da década de 1920. Esta experiência permitiu Gonzáles pensar sobre o universo escultural, Krauss define que *"la pericia de González en el trabajo directo con el metal posibilito que la sensibilidad picassiana para el collage irrumpiera*

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB).

*en el universo tridimensional de la escultura"* (Krauss, 1996: 134), o que mais tarde González define como *"un arte nuevo: el dibujo en el espacio*". Para Gonzáles não se trata apenas de uma *assemblage*, mas sim, de uma nova forma de desenho, ou seja, "(...)*el resultado de esta revelación no fue un assemblage escultórico o un collage, sino la invención ulterior de una nueva forma de dibujo: la inscripción escultórica del espacio*" (Krauss, 1996: 134).

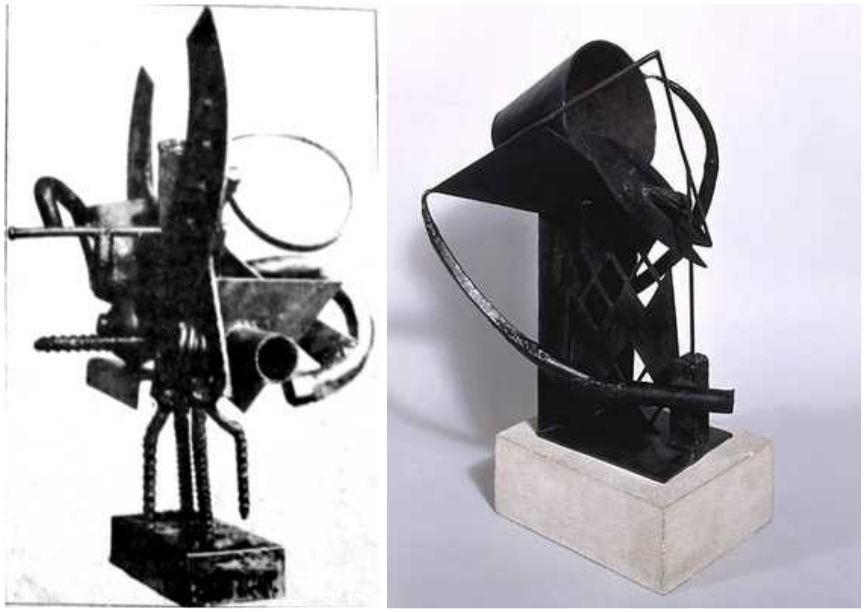


**Figura 1.** *Arlequim*, de Julio Gonzáles.Ferro soldado. 1929–1930. Fonte:Nation Galleries.
**Figura 2.** Julio Gonzáles, *Scorpius*. 1965. Fonte: Arquivo Rafaela Bell.

Os códigos estabelecidos nas esculturas de González não fazem referência a um objeto que remete a um jogo figurativo. Como aborda Krauss, González *"no estaba sustituyendo un cuerpo por otro para producir un collage escultórica"* (Krauss, 1996: 141). As esculturas *Arlequim* (Figura 1) e *Scorpius* (Figura 2) mostram que mais do que um processo de *assemblage*, desviam a atenção para o uso da espacialidade. Os elementos curvilíneos se alongam para além da estrutura central em contraponto com as peças planas. Ambas as esculturas se utilizam de pedaços de ferro que não nos remetem a qualquer figuração que, por sua vez, na montagem escultórica continuam sendo imagens abstratas. Ao deixar para trás a ilusão modernista de originalidade como um "começo do zero", Krauss afirma


ISBN: 978-989-8300-32-4



que *"la práctica del arte de vanguardia tiende a revelar que la 'originalidad' es una asunción activa de la repetición y la recurrencia"* (Krauss, 1996: 171). Diferentes tentativas de procedimentos esculturais foram sendo desenvolvidas na modernidade e reelaboradas a *posteriori*. Esta rede de influência do trabalho de González permitiu pensar sobre um novo processo de montagem da escultura, que incidiram nas esculturas de Elke.

**Um novo percurso**

Com a necessidade de incorporar cor no seu trabalho e a decisão de não trabalhar mais com ferro por conta de um acidente, a fez pensar em novos materiais, pois queria "uma escultura pensando mais em termos de forma, que o ferro não me dava"(A Notícia, 17 de maio 1983). Esta necessidade de mudança já vinha desde o seu contato com o artista baiano Mario Cravo. Elke justifica que "o Brasil, visto de fora, me parecia muito colorido" (A Notícia, 17 de maio 1983) sendo assim, encontrou no plavinil, um novo meio para fazer seus trabalhos sobre a temática brasileira. Elke na sua entrevista explica que esta temática estava muito mais ligada a sua infância, "um brasileiro localizado em Blumenau, que é uma coisa bem diferente do que se entende por tropicalismo, apesar de já ter uma veiculação com este tropicalismo." Neste depoimento Elke deixa vago o termo tropicalismo em sua obra. Ao mesmo tempo em que afirma não ter relação com o tropicalismo, sua obra indica relação com a estética do movimento. Sobre esta problemática de seguir uma estética de um período, no caso o tropicalismo, Rosalind Krauss afirma que

*el estilo de un período es una modalidad específica de coherencia que no se puede quebrar fraudulentamente. La autenticidad implícita en el concepto de estilo es producto del modo en que se concibe la generación de dicho estilo, esto es, colectiva e inconscientemente. Un individuo no pude, por definición, crear conscientemente un estilo*" (Krauss, 1996: 170).

O trabalho *Lesma Amarela* (Figura 3) de 1973, demonstra esta influência quando faz uma ruptura ao escolher um material maleável de origem norte-americana, que até então não pertencia ao campo escultural, ao menos em Santa Catarina. Além da escolha do material, o 'tropicalismo' está na escolha de uma temática nacional, pois a Lesma é definida por Elke da seguinte forma: "fiz estas lesmas que muito tinham

com o momento histórico. Tudo no brasileiro me parecia lento" (A Notícia, 1983).



**Figura 3.** *Lesma Amarela*, de Elke Hering. Madeira e Plavinil. 1973.
Fonte: Acervo MASC.

Suas experiências internacionais permitiram ampliar ainda mais seus horizontes artísticos. Em 1969 Elke vai para os Estados Unidos com o poeta Lindolf Bell com quem tinha recém se casado. Este contato com a arte americana propiciou uma relação direta com distintas linguagens, pois foi a partir da segunda metade do século XX, que os Estados Unidos se tornaram referência nas artes visuais. Em sua entrevista para o jornal em 1983, Elke fala desta experiência: "depois de ter absorvido a cultura européia antiga, senti necessidade de ser artista atual, atuante, jovem com novas propostas e como nessa época os artistas americanos estavam surgindo com uma força e coragem inexistentes no continente europeu, me identifiquei muito com alguns deles" (A Notícia, 1983). Apesar dela não mencionar os nomes, poderíamos listar alguns artistas que tem relação com sua obra.

Ao analisar os objetos de Elke em plavinil, podemos identificar semelhanças com o trabalho do artista da *Pop Art,* Claes Oldenburg. Os


ISBN: 978-989-8300-32-4



trabalhos *Tinteiro* (Figura 4) e "*Giant Soft Fan*" (Figura 5) deixam escapar as semelhanças pelo agigantamento e por escolher objetos que contrapõem o flácido (o material escolhido) com o rígido (representação de objetos). Ao comparar os trabalhos, podemos utilizar a mesma análise escrita por Krauss sobre o trabalho de Oldemburg, para o trabalho de Elke.

*Os dois principais recursos empregados por Oldenburg para transformar o objeto comum são as estratégias de gigantismo e/ou da maciez. Eles constituem obstruções do espaço do observador por terem-se tornado variações colossais de sua escala natural e por promoverem um sentido de interação em que o observador é um participante, sendo a massa dos objetos construída em termos que sugerem o corpo dele próprio - flexível e macio, como a carne* (Krauss, 1998: 273).





**Figura 4.** *Caneta*, de Elke Hering. Madeira e Plavinil. 1972. Fonte: Acervo MAM SP.
**Figura 5.** *Giant Soft Fan*, de OLDENBURG,Claes. Vinyl filled with foam rubber, wood, metal, and plastic tubing. 1966-67. Fonte:The Sidney and Harriet Janis Collection.

Nos registros sobre sua vida artística, é recorrente encontrar textos que destacam sua atitude inovadora. No texto de Adalice Araujo de 1976 revela que, "Elke Hering foi uma das primeiras artistas do Sul do país a tentar experiências abstratas, seria também uma das primeiras a apresentar esculturas-objetos recobertos de plavinil de ampla absorção

pop, como os carretéis gigantes que nos falam das indústrias de Blumenau" (Araujo, 1976). Nesta mesma abordagem, o curador Charles Narloch, em seu texto de 2004 define que "seus trabalhos das décadas de 60 e 70 refletem as novas possibilidades da época. A madeira, o concreto, o barro e o vinil ganham o destaque do metal. A simples representação da realidade cede espaço ao conceito. As instigantes esculturas e objetos em vinil colorido se desprendem de qualquer preocupação com o belo, numa atitude de vanguarda incomum" (Narloch, 2004). Os dois autores acima dão ênfase as esculturas-objetos que começaram a ser empregadas por Elke no início da década de 1970.

Elke se apropriou de objetos ligados a sua infância para agigantá-los, objetos ordinários, pertencentes à vida cotidiana. Os trabalhos em plavinil, escapavam da convenção escultural pela sua temática despretensiosa e pelo uso de um material contrário a rigidez da escultura. Elke Hering foi uma das primeiras artistas catarinenses a se apropriar das novas linguagens criadas na segunda metade do século XX. Seu caráter inovador dava-se através da total disparidade com a estética modernista que Santa Catarina continuava a reproduzir naquele momento. As características modernistas de trabalhos estanques que discutiam a própria arte, não estavam mais no debate da cena artística mundial neste momento. As novas linguagens artísticas permitiam reflexões de códigos mais universais.

## Referências


Araujo, Adalice. *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense*. Curitiba. 04.03.1976.

Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de La vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza Forma.

Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Narloch, Charles. (2004) "Há dez anos morria uma das mais importantes artistas catarinenses*". A Notícia*. 19 de fevereiro. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Mito e Imagem de Artista: Elke Hering

Daiana Schvartz*

**Resumo:** Através dos textos críticos de arte, este artigo abordará os recorrentes discursos místicos e míticos que se apresentam na leitura dos trabalhos da artista brasileira Elke Hering. As declarações feitas pela artista sobre seus trabalhos, reverberam nos textos produzidos sobre sua vida e obra. Desta forma, estas escritas transferem para suas obras um caráter místico.
**Palavras-chaves**: mística, mito e crítica de arte.

**Abstract:** Through the writings of art critics, this paper will discuss the utilization of a discourse mystical and mythical about Elke Hering artworks. The declarations made by the artist about her art, reverberate in the texts produced about her life and work. This way, these writings transfer to her artworks a mystical character.
**Keywords:** mysticism, myth and art criticism.

## Do mito

A valorização do artista enquanto indivíduo preocupado com questões que se situam no interior de si mesmo possui vínculos com o movimento Romântico da Europa do século XIX. O indivíduo romântico se alicerça na exaltação do gênio, no individualismo, nos excessos sentimentais, na crença da intuição e nos gestos espontâneos, todas estas atitudes o fazem se aproximar do "forte teor místico, recusa os padrões objetivos da religião, pregando a experiência fervorosa. Importa-lhe, sobretudo a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e que o conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e do sentimento devotos." (Rosenfeld; Guinsburg, 1978: 266). Na medida em que a natureza se aproxima da vida do homem romântico, consequentemente o racional se afasta, diminuindo assim, a distância entre o ser e os veios mágicos, míticos e religiosos.

Ao tomar estas reflexões sobre o romantismo, podemos pensar como a sociedade contemporânea continua a herdar o caráter romântico quando se trata do artista. Neste artigo problematizaremos esta relação entre o mito do artista e o misticismo presente na vida e obra da artista brasileira Elke Hering (1940-1994). Ao buscar informações sobre a artista, percebemos que o elo romântico continua presente nos dias atuais.

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB).

A crítica de arte Adalíce Araújo em seu artigo *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense* escrito em 1976, narra a primeira experiência de Elke no mundo artístico, quando partiu para a Alemanha em 1958 para estudar na Academia de Belas Artes de Munique. Adalíce utiliza da 'intimidade subjetiva do indivíduo' (Rosenfeld; Guinsburg, 1978: 266) para descrever a experiência da artista. Expressões como: transição violenta, crise psicológica, valores existenciais, solidão, frio, escuridão e estado de inquietação fazem parte do vocabulário de Adalice para transmitir um estado de permanente marginalidade, inadaptação e fuga. Trazer à tona a vida pessoal da artista é tão importante quanto falar de sua obra "a história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor" (Guinsburg, 1978: 268).

Textos que tratam sobre a vida do artista frequentemente destacam singularidades. Para Caillois (1970) sua vida cotidiana deve ser vista de maneira completamente diferente, que não pode ser comparado com os demais. Os argumentos buscados para justificar a autenticidade artística, são também definidos através da busca interior da artista. A seguir, podemos observar que a ideia de genialidade está presente nos dois textos escritos sobre os trabalhos de Elke. O artista plástico Janga argumenta que "só o artista autêntico, disposto a enfrentar o trabalho interior sério e compenetrado de autoconhecimento, é capaz de exprimir-se com força e autenticidade de que são portadoras suas obras" (Janga, 1994). Também o crítico de arte Harry Laus comenta sobre o processo escultórico dizendo que "tentam a abordagem do desconhecido, da dimensão que escapa a nosso entendimento, cuja busca da grandeza ao ser humano porque se expande para além de nosso conteúdo físico" (Laus, 1985). Ao contrário dos outros seres humanos, é na potencialização de sua autenticidade, que se justifica sua genialidade. O gênio é um ser que foge a regra, ela não precisa seguir as leis que regem a convivência humana. Para Gerd Bornheim (1978: 82), "(...) a expressão máxima da natureza é o gênio, insubmisso a qualquer tentativa de definição." A impossibilidade de definir o gênio se dá pela incapacidade de explicá-lo racionalmente, buscando no inconsciente sua explicação.


ISBN: 978-989-8300-32-4






**Figura 1.**
Símbolo Astrológico: Terra.



**Figura 2.** Assinatura Artística de Elke Hering.
Fonte: Arquivo Rafaela Bell.

**Da dimensão que escapa a nosso entendimento.**

Em meio a cartas, documentos pessoais, matérias jornalísticas, fotos, entrevistas, catálogos e convites, encontramos dentre as caixas arquivadas sobre a artista no Arquivo Histórico de Blumenau, uma diversidade de materiais de conteúdo místico como mapa astral e apostilas sobre astrologia, astrodinamismo, astrosofia e teosofia.

É possível perceber a influência dos seus estudos astrológicos na vida de Elke Hering, quando no final da década de 1970 incorpora o símbolo astrológico terra, na sua assinatura artística. Abaixo a imagem do símbolo astrológico (Figura 1), a assinatura artística (Figura 2) e a fachada do seu ateliê na cidade de Blumenau (Figura 3).



**Figura 3.** Fachada do ateliê da artista com símbolo astrológico.
Fonte: Arquivo Rafaela Bell.

Pelos documentos e declarações, fica evidente a crescente presença da mística na vida de Elke e na sua produção artística. Sobre o seu trabalho, a artista declara que eles "(...) tem toda uma ligação existencial, e a obra mística é isso, sobrevive pelo seu mistério, deve sempre ter uma expressão" (Escultura de Elke Hering No Masc, 1986). Para ela a obra de arte é "(...) a síntese de todo o momento emotivo, e racional, filosófico e místico" (Altschul, 1985). Neste mesmo período, em 1977, Elke Hering produz um painel de madeira (Figura 4) que introduz simbologias ligadas a temas da natureza como a árvore, água, sol, juntamente com símbolos místicos como os triângulos entrelaçados colocados em cada uma das extremidades do painel.

Em 1988, Elke produz a escultura em concreto intitulada de *O Guardião* (Figura 5) instalada ao ar livre no campus da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. A escultura em concreto foi produzida para haver uma interação maior entre a obra e o público na medida em que se pode sentar, tocar e experimentar, por isso, da necessidade de se fixarem ao ar livre. Sobre esta produção, Elke declarou que sua escultura está "(...) voltada para o diálogo interior das formas das


ISBN: 978-989-8300-32-4



figuras, que são portadoras de símbolos e representam um novo conhecimento humano" (Uma Retrospectiva De Elke Hering, 1985).

*O Guardião*, foi colocado com sua frente voltada para o poente e traz no seu nome a referência de um ser superior em distintas tradições místicas. As declarações da artista sobre esta escultura são de conotação transcendente ao afirmar que "o guardião vigia o desconhecido, todos os mistérios que estão à nossa volta" (Rates, 1988). A obra representa uma figura humana sentada com um grande quadrado vazado no centro, que para ela, simboliza "o umbral, a passagem de um nível para o outro" (Rates, 1988). Esta 'passagem' está ligada a ideia de um plano transcendente, sobre-humano e "é através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a ideia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana" (Mircea, 2007: 124).

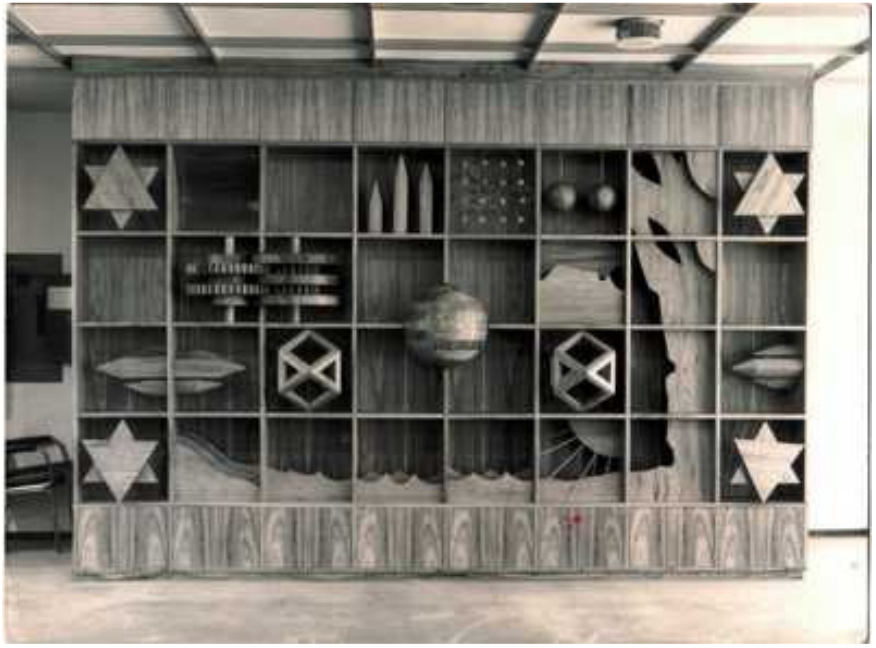


**Figura 4.** Painel de Madeira de Elke Hering. Blumenau, Brasil (1978).Acervo Banco do Brasil. Fonte: Arquivo Rafaela Bell.



**Figura 5**.*O guardião,* de Elke Hering (1988).
Fonte: Arquivo José Ferreira da Silva.

A leitura mística feita sobre os trabalhos de Elke também estão presentes nos textos dos críticos de arte. Ao citar vários nomes de artistas catarinenses que trabalham com o 'fantástico' fazendo alusão a símbolos míticos-eróticos, Adalíce Araujo, caracteriza o trabalho de Elke por "mergulhar nas raízes da terra, na monumentalização dos seres, nas figurações astrológicas de conteúdo mágico e na ligação onírica de elementos" (Araujo, 1976). Outros textos críticos sobre as primeiras décadas de seu trabalho, também evidenciam seu 'conteúdo mágico'. Sobre isto, Janga diz que a artista "foi libertando-se de uma abordagem mais racionalizante e incorporando elementos mais dionisíacos interpenetrados das indagações da esfera do não racional" (Janga, 1994). Da mesma forma que a modernidade produziu uma exaltação ao racionalismo, no campo das artes, há uma série de movimentos artísticos (no século XIX o Romantismo e o Simbolismo, e no século XX o Dadaísmo e o Surrealismo) que criaram uma reação a isso e trouxeram uma avaliação positiva do sonho e do onírico, que cujo resultado para Durand (2004: 35), foi à descoberta do inconsciente.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A imagem do artista é tecida por vários fragmentos construídos ao logo de sua trajetória. As obras e as declarações de Elke sobre seus trabalhos, reverberam nos textos produzidos sobre sua vida e obra. Junto delas, outorgamos para a obra de arte uma 'dimensão que escapa ao entendimento' (Laus, 1985), constituindo de significados que estão fora da própria obra. Este escapar, permite que ambos, artistas e críticos, recorram à dimensão mística ao traduzir em palavras o comportamento e o trabalho artístico. O mito e a mística se auto alimentam neste percurso entre o discurso, a obra e o artista.

## Referências


Altschul, Carlos. (1985). Entrevista com Elke Hering concedida em março de s/ nº. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

Caillois, Roger. (1970).*O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70.

Castro, Cosette (1986).*As esculturas de Elke, grandiosas e sensuais*. Jornal Diário Catarinense, Florianópolis, 21 jul.

Durand,Gilbert (2004) *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL

Escultura de Elke Hering no MASC.17 set.1986.

Guinsburg, J. (org) (1978) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva,

Janga. 1994. *Tributo para Elke Hering*. Jornal Diário Catarinense, Florianópolis, 13 mar.

Laus, Harry (1985) *Viagem em torno de Elke*. mai.

Mircea, Eliade (2007) *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva,

Rates, Zeni (1988) *O guardião do desconhecido vigia o mistério do campus*. Jornal O Estado. 21 dez.

*Uma retrospectiva de Elke Hering no Paraná.* (1985) Jornal O Estado. 12 abr. ●

# Entre Cyborgs e Avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o advento de novos invólucros humanos

David Etxeberria (David Rodrigues dos Santos)*

**Resumo:** A presente análise parte de recentes produções audiovisuais como o filme "Avatar" de James Cameron e algumas das obras do artista australiano Stelarc. Nesta abordagem, o ponto de partida pode ser situado entre as linhas de contacto existentes nas produções artísticas contemporâneas elaboradas no seio da tecnologia e a representação cinematográfica do aparecimento de um ser pós-humano.
**Palavras chave:** Avatar, Prótese, Cyborg, Tecnologia, Pós-humano
**Title:** Between cyborgs and avatars: Artistic productions within the technology, or the advent of new human casings

**Abstract:** This analysis begins as part of the recent audiovisual productions as it is the movie "Avatar" of James Cameron and some of the works of the Australian artist Stelarc. In our approach, the starting point can be located between the existing lines of contact in contemporary artistic productions developed within the technology and the cinematographic representations of the emergence of a post-human.
**Keywords**: Avatar, Prosthesis, Cyborg, Technology, Posthuman

## Introdução

O ponto de partida deste artigo advém das inquietações relacionadas com o incremento de fantasias pós-humanas na produção artística das últimas décadas. Para tal, recorremos a aspectos vinculados no filme *Avatar* de James Cameron (2009) e a algumas das componentes formais da produção artística de Stelarc. A discussão sobre esta matéria tem sido recorrente e tem gerado, via ciências humanas, uma maior atenção às discussões latentes entre os limites do real e virtual, isto é, entre a dicotomia do homem (*animal*) e das máquinas (*cyborg*) sobre a qual, por exemplo, Baudrillard escreveu. Por outro lado, dado que a estética deixou de estar circunscrita à noção de Belo, pressupõe-se o abandono da ideia de bem e de verdadeiro no seio da arte, pelo que este interesse pela vertente mais disfórica da vida pós-humana, não se assemelha como uma novidade. Pensamos ter sido no séc. XVIII que a palavra prótese ganhou o seu presente significado, isto é, o de um membro artificial do

* Espanha, artista plástico e professor na Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR). Licenciado em *Artes Plásticas* (ESAD.CR), Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL). Doutorando em História, Filosofia e Património da Ciência e da Tecnologia (Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNL).


ISBN: 978-989-8300-32-4



corpo humano. O termo deriva do Grego *prothesis* (*adição*), de *prostithenai* (*adir em*) que, por sua vez, é uma composição de *pros* (*diante de* ou *na frente de*) e *thithenai* (*colocar*). Por conseguinte, a utilização do termo prótese é no sentido de uma adição e será com base neste significado que tentaremos seguidamente antever o papel que ocupa na obra paradigmática de Stelarc.

## 1. Stelarc: Uma estratégia de esgotamento do corpo

Stelarc (Chipre, 1946) ficou inicialmente conhecido mediante uma série de performances executadas nos anos 70 intituladas *Suspensions*. Tais performances pressupunham o colocar do corpo num estado perene, demonstrando o quão fácil ele se torna exausto e explorado em espaços totalmente irreconciliáveis. Através destas operações, demonstraria não só as (in)capacidades do corpo mas, a sua vulnerabilidade e ansiedade em devir obsoleto (figura 1). Tratar-se-á de uma experiência onde o corpo não é ultrapassado no sentido comum do termo (como uma máquina desatualizada), mas antes no sentido estrito, isto é, que se tornou metafisicamente vazio após ultrapassar os conceitos platónicos e cartesianos.

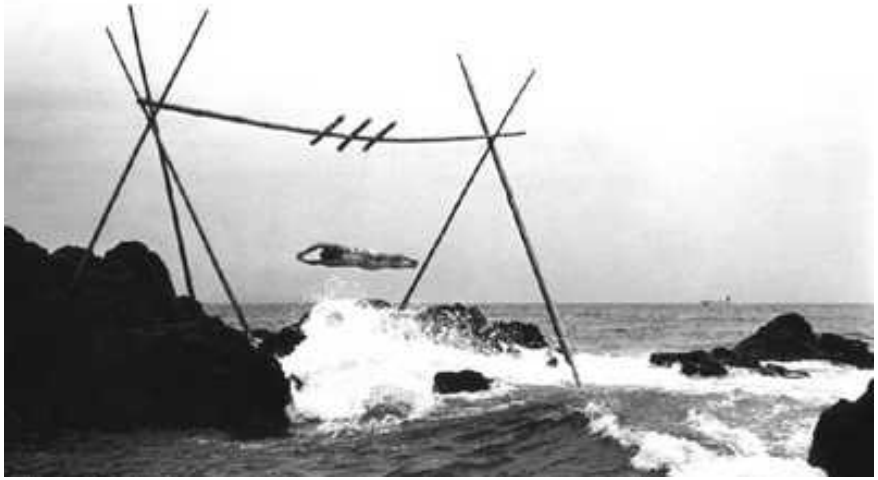


**Figura 1.** Stelarc, *Seaside Suspension: Event for Wind and Waves* (1981).

Após esta série de performances, Stelarc começou a trabalhar com questões diretamente relacionadas com a tecnologia revelando o seu carácter explícito, isto é, da prótese como um ponto de ligação entre a técnica e o corpo biológico, entre os circuitos electrónicos e a carne. As suas abordagens passariam a estar relacionadas com conceitos que, de forma inquestionável, marcaram a nossa contemporaneidade.

A presença fantasma, ou aquilo que ele denomina como SPLIT BODY, e a prótese, não como símbolo de falta, mas como um sinal de excesso constituirá uma parte do seu pensamento. Porém, não se trata de representar um corpo amputado, mas de edificar um discurso sobre a proliferação da tecnologia e do modo como se torna biologicamente compatível. A tecnologia passará a ser uma condição de excesso em vez de um sintoma de falta. Tais conceitos remetem-nos a experiências vinculadas em obras como '*Ping Body'* (1996), onde o performer atua através de impulsos da audiência oriundos da internet que coagem o movimento do seu corpo. O corpo torna-se alvo dos desejos de agentes externos ao mundo real, tornando-se parcialmente uma marioneta ao serviço de outrem. Nesta fase, Stelarc estabelece uma diferença fundamental entre aquilo que tradicionalmente entendemos como *Cyborg* e *Zombie*, sendo que o primeiro é um ser híbrido entre corpo e máquina que opera com um elevado grau de autonomia, enquanto o segundo é meramente manipulado. Assim, o autor oferece-nos a possibilidade de refletir sobre o facto de já estarmos inscritos neste mundo e de, até certo ponto, estarmos totalmente rodeados de cyborgs e zombies:

*Houve sempre um perigo associado ao corpo e ao seu comportamento involuntário, quando condicionados automaticamente. O Zombie é um corpo que age involuntariamente, que não tem uma mente própria. O Cyborg é um sistema homem-máquina. Houve sempre um medo associado ao involuntário e ao automático. Do Zombie e do Cyborg. Mas tememos aquilo que sempre fomos e aquilo no que já nos tornamos* (Stelarc, 1-2).

No decorrer da sua obra, a referência ao *avatar* tornou-se inevitável e substituiu o *cyborg* por uma problemática onde o ser humano habita um espaço de realidades mistas, ou seja, da possibilidade de entendermos o corpo como um sistema operativo extensível para além do espaço que habita. O autor resume tais possibilidades através de dois campos:


ISBN: 978-989-8300-32-4



FRACTAL FLESH (corpos separados mas que mantêm uma ligação electrónica) e PHANTOM FLESH (membros fantasmas que tornam possíveis a manipulação de corpos remotos).

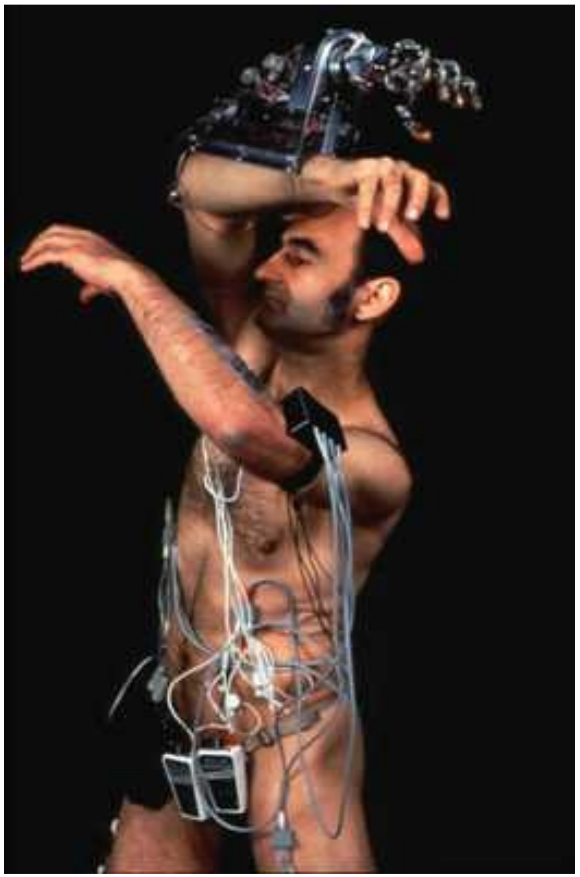


**Figura 2** – Stelarc, Third Hand (1976-1981).

A prótese, tal como a linguagem, estende e magnifica as possibilidades do ser humano. Assim, nas suas obras, executadas com o auxílio de aparatos artificiais (braços mecânicos, plataformas com seis pernas, orelhas com transmissores), representam a tentativa de estabelecer uma nova linguagem e as próteses que Stelarc acopla ao seu corpo são, como em *Third Hand* (figura 2), uma tentativa de representar a forma como se define esta nova humanidade. Por conseguinte, a sua obra permitir-nos-á

abordar a questão da evolução humana como uma das preocupações centrais da contemporaneidade onde a prótese é a ferramenta encontrada para reconfigurar o corpo.

## 2. Avatar: Ficção ou Expansão do universo?

Desde a sua estreia que *Avatar* (2009) tem sido um elemento gerador de algumas discussões. Mas o que fez deste filme um alvo tão apetecível? Certamente não serão as críticas, dado que a grande maioria aponta para uma mera comparação a histórias, algo subversivas, que tendem a demonstrar a missão civilizadora das Américas. Um outro tipo de crítica envolve-se com questões tecnológicas ligadas a um cinema que, tal como Baudrillard afirma, não é mais do que "uma máquina desmedida de efeitos especiais" (Baudrillard, 1991, 77). Podem, desta forma, ser feitas muitas comparações entre as assunções formais deste filme e outros realizados no passado. Mas, para além de tudo o que possa ser dito sob o ponto de vista cinematográfico, podemos afirmar que um dos seus melhores ingredientes é aquele que interessa à nossa análise, ou seja, aquele que anuncia a possibilidade de projetar o corpo através de uma máquina facilitadora de conexões. Esta ideia pertence à ficção, mas representa uma mudança que já foi retratada em outros filmes, *o Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999) ou mesmo *O Exterminador Implacável* (James Cameron, 1984), e apresenta uma reflexão em consonância com o que está a ser discutido na ciência, na filosofia e, como vimos com Stelarc, na prática artística contemporânea. Assim, aquilo que nos leva a recorrer a este filme é a sensibilidade em vaticinar um futuro dissimulado num sem fim de efeitos especiais onde as novas gerações se identificam com a possibilidade da tecnologia permitir encarnar outras personagens num mundo virtual (figura 3).

Este advento, enumerado nas artes visuais, onde se anunciam possibilidades de habitarmos corpos tal como em *Avatar,* de sermos *ego-máquinas*, transporta a noção que o cérebro é entendido como uma espécie de *software*, um sistema operativo que domina um corpo que nem sempre reage às suas solicitações. Os aparelhos tecnológicos, agora difundidos, tais como os videojogos, para além do mero monitor que tenta incorporar o corpo e o espaço do jogador, têm a finalidade de envolver o sujeito colocando-o numa experiência de imersão, de união e simbiose, ou seja, numa espécie de "trincheira" (Kittler, 1999, 95).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 3** – James Cameron, *Avatar,* fotograma (2009**).**

A máquina já não é tão importante como no momento em que James Cameron criou o *Exterminador Implacável.* Ela passou a ser meramente indicativa e desempenha o papel de ferramenta facilitadora de ligações entre ondas cerebrais de dois corpos (o soldado e o alienígena). A máquina representa o papel de uma prótese invisível que aponta para um futuro pós-humano, pós-biológico, uma simbiose entre orgânico e máquina que permite a personificação. Este filme demonstra uma nova problemática das ligações que alteram a relação entre significado e significante, de formas disseminais baseadas na presença e na ausência, ou seja, de modos distintos de estabelecer ligações entre seres e já não somente entre humanos.

É precisamente na personagem do soldado paraplégico que verificamos a pressão inscrita na desmaterialização, ou seja, numa mudança epistemológica que, naturalmente, afecta a condição humana. Tal facto é marcado no corpo do soldado que, gradualmente, inicia a sua transformação, não apenas pelo tempo que permanece ligado mas, especialmente, porque a imersão começa a inferir desmazelo no seu corpo que, mesmo sendo portador de deficiência, é robusto. Ao longo da narrativa denotar-se-á o seu deterioramento, a magreza, o desleixo com a higiene. Fica assim representada uma estratégia de abandono do corpo humano, perene, obsoleto e débil que, por outro lado, se apresenta

repleto de qualidades adquiridas através de uma *prótese natural* nunca dantes afigurada da qual, no final, se apoderará (figura 4).

**Considerações finais**

Verificamos, quer pelas leituras que nos acompanham como pelos fenómenos do quotidiano, que a proliferação da tecnologia começa a concertar-se numa síntese entre o artificial e o orgânico (a própria história da cultura poderia ser relatada através daquilo que os homens têm feito ao seu corpo). Neste sentido, quer no filme Avatar como nas obras de Stelarc, não se trata apenas de explorar os limites do corpo, mas da possibilidade de estabelecer ligações com outros corpos, com outras entidades (seja a natureza no caso dos Na'vi ou dos fluxos dos internautas em Stelarc). Existe, portanto, uma tendência evolutiva neste âmbito que pode ser encarada em três partes: 1º A substituição de todos os órgãos por apenas um; 2º A existência de um movimento crescente na exposição, isto é, da colocação do corpo em "*display*" e 3º A desmaterialização total do corpo.



**Figura 4**. James Cameron*, Avatar,* Still Film (2009**).**

O resultado desta tendência é um efeito estimulante que nos leva a sentir o corpo disperso em circuitos cibernéticos onde os limites da interação já não são definidos pela pele, mas pelos *feedback-loops* que conectam o corpo e o simulam num circuito biotecnológico. No fundo, a maior parte dos autores que se têm debruçado sobre esta matéria,


ISBN: 978-989-8300-32-4



apresentam-nos uma visão concreta onde o pós-humano implica não apenas a ideia de estabelecer ligações perigosas com as máquinas, mas a possibilidade de estabelecer ligações com uma série mais ampla e multifacetada onde, a curto prazo, se torna impossível distinguir entre organismos biológicos e circuitos integrados. Acompanhando esta mudança de paradigma está associado, naturalmente, uma alteração da compreensão da experiência, do espaço e do tempo onde o sujeito se encontra, "*amanhã, servirá cada vez mais para agir à distância, para além da área de influência do corpo humano e da sua ergonomia comportamental*" (Virilio, 2000, 75).

Este impulso "*protésico*" está, por necessidade, empenhado em retratar a forma como o material metafórico e as figurações das próteses incidem nas considerações sobre os limites conceptuais e históricos do *humano* e *pós-humano*, *orgânico* e *máquina*, *evolução* e *pós-evolução*. Neste compromisso, vinculado nas obras que analisamos, é-nos revelada o quão delicada é a situação dialéctica na qual o ser humano se encontra. As obras de arte neste âmbito inscrevem-se em áreas cinzentas do pensamento contemporâneo no qual tentam erigir um debate e onde parte da arte contemporânea, tal como a ciência mais surpreendente, é aquela que nos tem colocado perante a possibilidade de corpos pouco concebíveis, que nos desafia com a instabilidade e nos força a compreender o que significa ser humano.

## Referências

Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter,* Trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz, Stanford University Press.

Stelarc, *Zombies & Cyborgs: The Cadaver, the Comatose & the Chimera* [Consult. 2011-12-22] http://www.stelarc.va.com.au/texts.html

Virilio, Paul (2000) *A Velocidade de Libertação,* Trad. Edmundo Coelho, Relógio D'Água, Lisboa. ●

# Um Erro para Liberdade ou A Dança das Tentativas: Sobre o Processo Criativo da Coreógrafa Sílvia Moura

David Limaverde Cabral Pinheiro / David Limaverde*

**Resumo:** Este trabalho se refere a uma breve apresentação sobre a coreógrafa Sílvia Moura e sua poética em relação a minha experiencia como espectador. O texto enfoca as performatividades do seu trabalho aliado a categorias de atitude fenomenológicas, tendo como base auto-narrativa, percepção e sensações como metodologia.
**Palavras-chave:** Sílvia Moura, dança contemporânea, fenomenologia, experiência, embodiment.

**Abstract**: A brief presentation on the choreographer Sílvia Moura and her poetics, from the spectator´s experience. Self-normativity, perception and senses are items for a basic methodological approach connected with a phenomenological attitude.
**Keywords:** Sílvia Moura, contemporary dance, phenomenology, experience, embodiment.

Esse trabalho se refere a uma breve apresentação sobre a coreógrafa Sílvia Moura e sua poética em relação a minha experiencia como espectador. O texto enfoca as performatividades do seu trabalho aliado a minha própria vontade de dançar, de mover-se e de compartilhar poéticas íntimas. Minha relação de observação sobre o trabalho de Sílvia Moura e seu grupo nasceu em festivais regionais de teatro e dança do Estado do Ceará, Brasil, e tem se construindo ao longo do meu processo de aprendizado nas artes cénicas. Escolhi Sílvia Moura e sua dança, de entre vários outros artistas inspiradores, porque suas acções fizeram parte de minha trajectória como estudante e do inicio de minhas actividades artísticas – causaram-me incómodo, frustrações, irritações; e hoje, quando olho para trás, identifico a minha experiência ao ser espectador de suas obras, como parte intrínseca da minha identidade e responsabilidade artística – meu corpo ainda reage às memórias. A identidade e a responsabilidade são as do grito, do desapego, do "re-apego", de mostrar feridas, assumir vulnerabilidades, incendiar afeiçoes. Este artigo, longe de ser objectivo, reflecte minhas subjectividades e, para isso, escrevo em primeira pessoa e espero compartilhar ao leitor sobre o trabalho dessa artista-*performer*, como também sobre minhas

* Brasil, arte-educador, performer. Mestrado em Estudos da Performance pelas Universidades de Amesterdão e Helsínquia. Bacharelado em Artes Cénicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceara. Estudante de Doutorado, Universidade de Barcelona.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



afectividades e corporeidades refractadas através da minha própria lente pela qual discurso.

Sílvia Moura (figura 1) é uma coreografa Brasileira que reside em Fortaleza, Brasil. Seu trabalho é de cunho performativo e transita entre dança contemporânea, performance, artes visuais e activismo social. A partir do ano de 2002, Sílvia Moura começa a prover aulas de dança contemporânea a jovens de periferias de Fortaleza, e assim o grupo CEM (Centro de Experimento do Movimento) já se constitui de mais de uma geração de dançarinos formados e apresentando-se no cenário cultural do Nordeste Brasileiro como uma voz activa. Desde então o grupo tem actuado intensamente mantendo oficinas permanentes de formação e processos colaborativos de criação de espectáculos, performances e instalações – com a proposta de estimular a criação em dança contemporânea e a formação de plateia para a dança no Ceará. Dentre as mais de quarentas performances que ela e o grupo criaram, destacam-se: *a chuva também molha* (2003), *quanto custa uma rosa* (2004), *cala-te corpo...* (2004), *de volta para casa* (2004), *corpos e carceres* (2005), *mentiras sinceras* (2006), *engarrafada* (2007) e *ind gente* (2008).

Esse trabalho não visa elucidar as intervenções de transformação social das acções do grupo e da própria coreográfica, mas exemplificar e compartilhar sobre seu processo de criação e possíveis conexões com minhas percepções. Através da presente apresentação do texto, fotos e vídeos, permito-me tentar realizar um dialogo com o leitor e os participantes do encontro sobre o cerne da atitude de Sílvia Moura ao criar uma performance: é possível errar, é possível não ter um corpo normativo, é possível achar brechas e linhas de fuga no sistema e facilitar possibilidades e inclusões de outros corpos no cenário da dança contemporânea Brasileira. Nesse contexto, ofereço um olhar e uma atitude fenomenológica de apreciação e critica de um de seus trabalhos: *Mentiras Sinceras*, estreado em 2006.

O Enforque da experiência como exercício fundamental para se fazer sentido do mundo, faz com que minhas percepções e sensações me ajudem a compreender e tentar analisar o espectáculo Mentiras Sinceras e seu processo de criação. Por isso, parto de uma perspectiva fenomenológica e experiencial para fazer com que os dados já transcritos no meu próprio corpo, possam se reflectir em alguma interpretação dessa pequena realidade recortada.

A forma que Sílvia Moura está redesenhando a estética e cenário da dança em Fortaleza é uma resposta às inquietações dos que não estão no palco (e provavelmente dos que nunca tiveram a oportunidade de entrar em teatro) e experimentações de possibilidades coreográficas que libertam o corpo de técnicas e estereótipos. Sua poética se situa no direito de errar, da feiura e da expressão dos desejos, não aceitando nenhuma imposição social normativa. Estive três vezes entre o público em apresentações do espectáculo Mentiras Sinceras, e em todas elas tive o impulso de levantar-me da cadeira e entrar em cena. Além de identificar-me com as vozes internas que Sílvia e os bailarinos performam, o espectáculo, assim como muitos outros, abre espaço para a intervenção do público. Lembro-me que em A Chuva Também Molha (2003), cheguei a me preparar para me molhar e auto-protestar junto com o grupo – um pouco antes da minha preparação ser finalizada, a própria performance foi finalizada, deixando um gosto seco na minha boca de inquietude e frustração de não ser o meu corpo o que exclama.

Sobre o ato de "incomodar-se" ao ver Mentiras Sinceras, vou buscar o conceito de *Embodiment* para reflectir sobre a minha experiência: *Embodiment* em minha língua materna - Português - tem muitos significados: pode ser entendido por incorporação, corporificação ou encarnação; porem *embodiment* constitui-se uma categoria de materialidade da subjectividade do corpo, alimentada pela percepção e experiencia. Tom Ziemke (2001) conceitua *embodiment* como acoplamento estrutural entre agente e ambiente: como o corpo fenomenológico de Merleau-Ponty (2006), o agente e o ambiente estão em constante troca. Assim, a relação do ato performativo e da plateia torna-se um movimento de impulsos que transitam em uma avenida de dois sentidos. Para finalmente abordar a natureza do *embodiment* no meu contexto específico, examino neste trabalho uma série de paradoxos que as experiências do meu corpo. Paradoxos em um sentido cultural que eu, como brasileiro, senti-me desnudo quando Sílvia e seu grupo se desnudaram, senti-me vulnerável quando eles falavam e dançavam intimidades e sempre incomodado – quando a liberdade de errar, tentar e romper os limites do que se constitui o "politicamente correcto".

Em um determinado momento do espectáculo, o grupo dança uma coreografia demarcada e definida: o jogo, então, se dá quando quem erra a coreografia sai de cena. Em uma das vezes que a própria coreógrafa


ISBN: 978-989-8300-32-4



Sílvia Moura errou, ela disse: "Eu errei, mas eu gosto tanto dessa parte que eu não vou sair!" Em mim, percebo vontades contraditórias: quero meu corpo completo, tão completo que quero errar quando eu quiser, e quando não quiser, que o erro seja o mais aprazível possível; por outro lado estava em uma cadeira, entre filas e números de assentos, sugerindo-me ordem e silêncio. O movimento do espectáculo de Sílvia já não é mais entre ela e eu, mas dentro de meus próprios atributos e convenções sociais. Sílvia move, propõe um erro, propõe um feiura, propõe o desgosto... Eu me aceito, não me satisfaço e saio do local de apresentação com a urgência dos bailarinos – não são as mesmas, mas talvez todas estão correlacionadas na complexidade das trocas, de todas elas.

Compartilhar sobre o processo de criação de Sílvia Moura já seria uma experiencia performativa em si. E corro o risco de falhar aqui, ao de alguma maneira ser uma voz que a apresenta e representa, mesclando minhas subjectividades com o trabalho de acções tão concertas que são os da Sílvia e do grupo CEM. Há tantos mais corpos inconformados! O dela, o meu só são pequenos exemplos. Sua dança reflecte desequilíbrio, a possibilidade de errar, sujar-se... São subjectividades que reverberam como corrente contraria a produção, eficiência e consumação do sistema. Escrevo esse relato porque seu trabalho mexe comigo, sempre mexeu, e o que mais me instiga é que vai além de se eu gosto ou não dos seus espectáculo. Esse relato não é o caso de entreter-se com o movimento, mas de uma ânsia de ser participante, que os processos de *embodiment* e fenomenológicos se manifestam como realidades particulares.

Nos espectáculos, movimentos e vida de Sílvia Moura, há odor, toque, sons, figuras e gostos (Figura 1). Um erro para liberdade ou a dança das tentativas, expressa a desconstrução da cena, o rompimento da quarta parede, o querer participar, ser instigado, e através de descrições de processos intrinsecamente experienciais, afectar e fazer reverberar sua poética – para uns uma rosa ofertada, para outros um tapa na cara.



**Figura 1.** Colagem Sílvia Moura. Grupo CEM. Fonte: http://movimentosdesabafos.blogspot.com/


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Phenomenology of perception*. London, New York: Routledge.

Ziemke, Tom (2001). *Are Robots Embodied?. In Proc. of the First Intl. Workshop on Epigenetic Robotic*. Lund University Cognitive Studies, vol. 85, Lund.

http://movimentosdesabafos.blogspot.com/

http://cemovimentos.blogspot.com/ ●

# *Raid das Moças* e a Cultura da depressão: performance e humor subversivo ou quando Foucault visita as chanchadas da Atlântida

Marilda Santanna*

**Resumo:** O Raid das Moças é um grupo performático vocal feminino que há 20 anos vem se apresentando em várias cidades no Brasil. Nosso resumo busca mostrar, com base no último espetáculo de seu repertório, "Cultura da depressão", como um trabalho aparentemente ingênuo e inofensivo pode estar carregado de propostas críticas e conceituais que legitimam e autorizam o humor e a performance como modus faciendi da arte contemporânea.
**Palavras chave:** Raid das moças; cultura da depressão; estética camp; paródia intertextual

**Title:** Raid das Moças: performance and subversive humor or when Foucault visits the popular movies of Atlantis
**Abstract:** The Girls' Raid is a female vocal performance group that 20 years ago has served in various cities in Brazil. Our summary seeks to show, based on the last show of their repertoire, "Culture of depression" as a job seemingly innocent and harmless can be loaded with critical and conceptual proposals that legitimize and authorize the mood and performance as modus faciendi of contemporary art.
**Keywords:** Raid das Moças; Culture of depression;camp aesthetic; intertextual parody

## Introdução

Durante a ditadura militar no Brasil, a resistência artística não se deu exclusivamente através do engajamento de esquerda. Houve uma tendência cultural, detectada por Renato Ortiz (Ortiz, 1988) no ensaio "*O popular e o nacional / Do popular nacional ao internacional popular*", que o autor nomeia de "*Cultura de Depressão*". Diz o autor que:

*Cultura de Depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira a partir de 1969. (...) Declara-se espúria ou careta a esfera do político e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo establishment, faz-se a profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a recusa apologética do discurso conceptualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isto tudo mesclado a um culto modernoso do nonsense, a um repúdio à pontilhação racional do discurso. Portanto, ênfase no sujeito "alienado", que busca na droga, no misticismo ou na psicanálise, a forma de expressar sua individualidade; desarticulação do discurso, reificação da linguagem, o que equivaleria a uma desvalorização do conhecimento racional; recusa em se encarar o elemento político* (Ortiz,1988: 158).

O presente trabalho apresentará um fenômeno cênico que, advindo da contracultura dos anos setenta viria a ser, na década de noventa e depois, alvo de fervorosas discussões e responsável por uma renovação da platéia brasileira. Híbrido por natureza e essência, o Raid das Moças em sua proposta estética apresenta em cena o pastiche, o nonsense costurado por canções consideradas brega e/ou cafona da música popular brasileira destinada às consideradas camadas populares. Com uma sonoridade que apresenta síntese da música eletrônica com baladas de cunho romântico cujos conteúdos refletem desilusões amorosas e a chamada "dor de cotovelo" alicerçada por interpretações exageradas e melodramáticas, coreografias retiradas de filmes das sessões da tarde e de dançarinas de programas de auditório, respaldada por um figurino que passeia pelo *kitsch,* pelos cabarés e *boites gays*; o grupo se debruça neste espetáculo a mapear a partir de uma linha de tempo histórico com inicio na década de sessenta até a atualidade a re/apresentar cada bloco como pequenos esquetes que não privilegia apenas o lado musical, mas traz ainda um forte apelo de teatralidade e humor que resulta num espetáculo cênico lúdico e interativo.

## 1. Paródia e Besteirol

Teatro Besteirol designa montagens de humor não muito exigentes que buscam antes de tudo cumplicidade com a platéia por debochar de temas cotidianos, contando com atores que não hesitam em assumir a paródia até o mais infame cabotinismo. Se a isso se incorporar temas escatológicos e uma estética *voluntariamente* de mal gosto e mal-acabada, estamos no caminho certo para esse começo de conversa.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (Hutcheon, 1986) assim define a paródia: 'A paródia é pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo' (Hutcheon, 1986: 54). Versões irônicas de

* Marilda Santanna: Brasil, cantora e performer. Professora no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC - UFBA) e no programa Multisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA. Doutorado em Ciências Sociais e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em História, UFBA.


ISBN: 978-989-8300-32-4

transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso a homenagem reverencial.

Flávio Marinho comenta que o espectador para usufruir do humor do espetáculo necessita de uma certa formação cultural:

*O humor do espetáculo, no entanto requer uma certa informação cultural do espectador e, especialmente, algum conhecimento (ou vivência) teatral para melhor curtí-lo. De outra forma, corre o risco de perder grande parte dos achados cômicos. Seja como for, trata-se de espetáculo altamente recomendável que, devido ao seu caráter meio marginal, talvez estivesse melhor abrigado – e com maiores chances de sucesso em sessões de meia-noite do Cândido Mendes do que no horário vespertino do Teatro dos Quatro* (Marinho, 1983: Jornal 'O Globo').

Essa idéia esboçada por ele – a de que o espectador da peça precisa de uma certa formação teatral para melhor usufruí-la – vem ao encontro do que Affonso Romano de Sant'Anna diz a respeito da assimilação da paródia, paráfrase e estilização:

*Os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor. Isto é: depende do receptor (...) Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos* (Sant'Anna, 2006: 26).

Citamos, à guisa de exemplo, o texto que a atriz Kátia Leal fala entre a primeira parte do primeiro bloco e a segunda:

*Nesse verão nós decidimos reviver e recontar uma história de sucesso, decidimos ficar em Salvador, na Varanda do SESI tomando nossos bons drink (sic) nesse verão maravilhoso da Bahia e dividindo com vocês esses momentos nossos. E teve boatos que nós ainda estávamos na pior, se isso é tá na pior, poonrra! O que é dizer estar bem, né?* (Thürler, 2011: original em cópia)

Esse texto, responsável em si, por boa parte do riso do espetáculo só faz sentido para quem conhece o famoso vídeo da travesti brasileira radicada na Itália, Luiza Marilac (Figura 1).


ISBN: 978-989-8300-32-4








**Figura 1.** Vídeo de Luiza Marilac (s.d).
**Figura 2.** Vídeo de Raul Franco no espetáculo solo "Saída de emergência," teatro Vanucci, no Rio de Janeiro (2008).

Outro momento importante é o que a atriz Kátia Leal assume o papel da Psicopedagoga especialista em linguagem de libras e traduz a música *Fico assim sem você*, de Claudinho e Buchecha. Guardando algumas mudanças, inserções e releituras, o que fazemos é um processo intertextual e tropicalista como a versão que o ator Raul Franco fez para a mesma música em seu espetáculo solo "Saída de emergência", que ficou em cartaz no teatro Vanucci, no Rio de Janeiro (Figura 2).



**Figura 3:** Vídeo de Mc Grizante (s.d).

Ainda mais radical é a cena da diversidade, em que a cantora e atriz Marilda Santanna interpreta, invocando a musa Nara Leão, uma típica Bossa Nova. Até aí, nada de muito especial se não fosse esse número uma apropriação da versão escatológica de Mc Grizante para o clássico pop "I Will Survive" de Gloria Gaynor (Figura 3).

## 2. A Estética *Camp* e o esteticismo escandaloso

Foi comum durante os dias de espetáculo e frente à divulgação maciça na imprensa brasileira a dúvida sobre a identidade sexual das *performers* Claudia Sisan, Kátia Leal e Marilda Santanna (Figura 4). A provocação intencional teve origem através do conceito de *camp*, que para nós, pode ser entendido a partir das palavras Halperin (Halperin, 2007), como uma forma de resistência cultural que repousa sobre a consciência compartilhada de estar situado dentro de um poderoso sistema de significações sociais e sexuais.



**Figura 4:** Foto exclusiva de Duda Woyda para a divulgação do espetáculo *Cultura da Depressão,* 2011.


ISBN: 978-989-8300-32-4



O *camp*, segundo o autor, resiste ao poder desse sistema de dentro dele por meio da paródia, do exagero, da amplificação, da teatralização e da explicitação de códigos tácitos de conduta – códigos cuja autoridade provém de seu privilégio de nunca ser enunciado explicitamente e, por conseguinte, de sua imunidade à crítica.

Contrastando com outras posturas, a estética *camp* equivale, de alguma forma, à estética gay, o aspecto *camp* mais marcante no espetáculo *Cultura da Depressão*, aliás, é importante lembrar que, muitas vezes, as representações estereotipadas com personagens afeminados e com uma estética *camp,* que, de acordo com Sontag (1987), pode ser caracterizada pela "predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero" (p.318) ou como "um certo tipo de esteticismo (...) uma maneira *de ver o mundo como fenômeno estético"* (p.327).

## Conclusão

O *camp* é arte que se propõe a si mesmo como séria, mas que exige, para sua recepção, uma atitude de valorização de seu artifício e exagero, sua incorporação nostálgica e intelectual do mau gosto. "Cultura da depressão" deve ser vista a partir das referências culturais a gêneros considerados inferiores na Arte que nos permite visualizar o tema da memória, a cultura de massa e uma postura *kitsch* frente aos objetos sobrecarregados mediante um discurso sentimental, só assim foi possível que o Raid das moças inserisse uma marca pessoal na experimentação autoral com modelos populares.

## Referências

Franco, Raul (2008) *'Fico Assim Sem Você' interpretado por Raul Franco.* Gravação de mímica [Consult. 2011-12-15] Acessível http://www.youtube.com/watch?v=YqFygccDgRg

Halperin, David (2007). *San Foucault. Para uma hagiografia gay*. Buenos Aires, Ediciones literales.

Hutcheon, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70.

Marilac, Luiza (s.d.) *Se isso é tá na pior... porrãn! q q quer dizer tá bem né?* Vídeo [Consult. 2011-12-15] Acessível em http://www.youtube.com/verify_age?next_url=/watch%3Fv%3D9Gb3TWe6IcE.

Marinho, Flávio (1983). *Quem tem medo de um jogo teatral muito divertido*? Jornal O

Globo. Rio de Janeiro.
Mc Grizante, (s.d.) *Vai Wilson Vai*. Canção [Consult. 2011-12-15] Acessível em http://www.cifras.com.br/cifra/mc-grizante/vai-wilson-vai.
Ortiz, Renato (1988); *O popular e o nacional – "Do popular nacional ao internacional popular"*, In: *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense.
Sant'anna, Affonso Romano de (2006) *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora
Ática, 7ª Edição.
Sontag, Susan (1987). *Notas sobre o camp*. In: "*Contra a interpretação*." Porto Alegre: L&PM.
Thürler, Djalma (2011). *Cultura da Depressão*. Salvador: original, 2011. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Do Singular ao Plural: Identidade, Memória e Poética no Fazer Artístico dos Mestres da Fotopintura Cearense (Telma Saraiva e Julio Santos)

Doriedson Bezerra Roque[*]
&
Paulo Emilio Macedo Pinto[**]

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo conhecer e difundir a poética, e a identidade do fazer artístico memorialístico dos mestres da fotopintura cearense, Telma Saraiva e Julio Santos. A proposta se apropriou dos recursos da observação in loco, de entrevistas, e de registros imagéticos da produção artística dos artistas em questão. O interesse pelo tema parte da observação na contemporaneidade de uma arte em extinção, dado os avanços da tecnologia digital.
**Palavras-chave:** fotopintura, retrato-pintado, arte, Telma Saraiva, Júlio Santos.

**Title:** From Singular to Plural: Identity, Memory and Poetic Art in the Making of the Masters of Fotopintura Cearense.
**Abstract:** This article aims to evaluate and disseminate the poetic and artistic identity of the memoir of the masters of fotopintura Ceará, Telma Saraiva and Julio Santos. The proposal has appropriated the resources of on-site observation, interviews, and pictorial record of the artistic production of the artists concerned. Interest in the subject in the contemporary part of the observation of a dying art, owing to advances in digital technology.
**Keywords**: fotopintura, portrait-painted, art, Telma Saraiva, Júlio Santos.

## Do Singular ao Plural

Debruçar-se sobre os artistas Telma Saraiva e Júlio Santos não é meramente uma escolha proposital, surge do conhecimento de suas póeticas em defender seus trabalhos através dos tempos, rompendo com os agouros de um tempo tecnológico que vez por outra insiste em engoli-los. A primeira artista utiliza-se da fotopintura para fazer uma releitura singular de mitos hollywoodianos, construindo e desconstruindo sua auto-imagem em cima de grandes divas do cinema americano,

[*] Brasil, artista visual, arte-educador, performer. Afiliação: coletivo Tuia de Artificios; Museu do Homem do nordeste (MUHNE), Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Licenciatura em Pedagogia (FADE), bacharelado em Fotografia / Comunicação Social (AESO). Especialista em Arte-Educação (UNICAP).

[**] Brasil, artista visual, ator performático, arte-educador, arteterapeuta, professor universitário, psicólogo. Afiliação: Coletivo Tuia de Artificios; Universidade de Pernambuco (UPE); Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Mestre em Psiclogia, UNICAP. Licenciado em Psicologia, UNIFOR e especializações em Artes Cênicas (UFPB), Arteterapia – Espaço Horizonte / FAINTVISA, Terapia Familiar (UNIFOR), Coordenação Pedagógica e Supervisão Escolar (UFPE). Licenciado em Artes Plasticas – UFPE

sugerindo uma nova personagem; o segundo artista ajuda a preservar a memória individual e coletiva de vários sujeitos que o procuram, através da restauração de velhas fotografias de família, trazendo um colorido especial ao que se apresentava desbotado pelo tempo. Com o passar deste mesmo tempo, ambos se fortaleceram em seu fazer artístico, e hoje são referências nacionais neste ofício, e mesmo estando separados geograficamente em seu estado, ela "sertão" e ele "litoral", continuam trazendo arte, poesia e memória para a cultura e a história do Ceará - Brasil.





**Figura 1.** Júlio Santos em oficina.
**Figura 2.** Telma Saraiva em atelier (arquivo pessoal).

## 1. Sobre Telma Saraiva

*O retrato é um dominio privilegiado da fotografia, desde a sua invenção. Menos influenciado do que os outros dominios pelas modas e correntes artisticas, permitiu aos fotógrafos expressarem-se totalmente, e alguns deles dedicamse-lhe por inteiro* (Amar, 2011:121).

Quem vê Telma Saraiva, nem imagina que por trás de sua figura miúda esconde um gigante das artes. A professora do interior do Crato, formada em magistério, tornou-se fotógrafa, laboratorista e artista pela influência do pai e do irmão, percorrendo caminho incomuns às moças de seu tempo. Hoje Telma tem mais de oitenta anos, bem vividos, e gaba-se de ter nascido no Crato-Ceará, e conhecido o mundo por conta de seu trabalho. Alguns já escreveram que Telma nunca saiu de sua cidade natal. Enganam-se, Telma viajou muito com seu pai e seu irmão


ISBN: 978-989-8300-32-4



pelo Brasil, e com seu trabalho inspirado pelos filmes que via, deu a volta ao mundo, construindo imagens de si mesma nos espaços da sétima arte.

Encontramos em seu acervo, releituras de papéis femininos de filmes hollywoodianos, como "Cleópatra". A modelo, ela própria e a fotografa também. Telma, na primeira metade do século 20, no interior do Nordeste, longe das escolas de Belas Artes e das influências das artes conceituais contemporâneas antecipa através do retrato pintado o estilo hoje conhecido como fotoperformance, isolada dos holofotes das discussões sobre o que é arte.

Considera-se fotógrafa de estúdio, onde gosta de trabalhar e produzir arte. Não é uma fotógrafa apenas com a função de apertar o dedo no disparador da máquina. Fazer a foto por inteiro, isso é o que lhe dá prazer. Por preparar a própria química para suas revelações, fazendo misturas para conseguir a melhor expressão de seu trabalho teve sua saúde prejudicada. Sobre esta vivência é ela mesma quem nos diz:

*Eu nunca usei o fotômetro, eu usei o "olhometro". Eu via essa luz aqui e já sabia qual era a exposição que eu ia dar na máquina. Quando eu terminava de bater a foto, já fazia a revelação do filme. Eu nunca mandei para laboratório. Eu tenho em casa livros de fórmulas. Esses livros me ensinaram todas as técnicas para fazer um revelador. Quando eu saía do estúdio, ia para o quarto escuro para revelar a foto. Eu trabalhei no quarto escuro fazendo fotos de todos os tamanhos.*

Telma descobriu a tinta da seguinte maneira, como era viciada em cinema colecionava diversas revistas sobre o gênero, e num dia folheando uma revista que se chamava "Cena Muda" que falava sobre artistas e vendo-as representadas em fotografias coloridas em propagandas, ficou a se perguntar como é que aquilo era possivel, se não havia ainda a fotografia colorida. Como eram feitas aquelas fotografias? Que tinta era aquela?

Numa das páginas da referida revista Telma encontrou o nome da tinta e mandou trazer dos Estados Unidos. Através da experimentação dos pigmentos foi encontrando as cores para suas composições. Mas antes da tinta importada Telma já fazia retratos pintados, pois seu pai que tinha uma loja de aviamentos, vendia um tipo de tinta chamada pastel. A aplicação do pastel revelava um tipo de fotografia muito bonita, suave e leve.

Com a descoberta da tinta importada Telma passou a bater fotos das amigas, pintar as fotografias, presenteá-las. Através dessa generosidade o trabalho de Telma alcançou grande divulgação, pois naquela época não existia fotografia colorida, tudo era em preto e branco. Telma também agraciava suas professoras com fotografias pintadas, que ficavam maravilhadas com o trabalho e lhe davam pontos extras nas avaliações da escola. Quando acabou o curso de formação para professora, o magistério, Telma já não queria assumir esta profissão, então decidiu seguir sua vocação de artista e enveredou pelos caminhos da fotografia. A memória imagética cultural do Ceará, principalmente do interior, deve-se a ela.

Louca por cinema, a fotógrafa se descobriu artista performática, e inspirada em produções holliwoodianas metamorfoseou-se, representando-se como as divas americanas.

*Eu estudava e meu pai adorava cinema. Ele me dizia assim: "Filha, vamos para o cinema"? Eu conheci o mundo através do cinema e das revistas. Ele dizia assim: "Eu vou lhe levar para o cinema para você adquirir a prática de leitura". Os filmes eram legendados. Então, eu ia para o cinema com a intenção de aprender a ler, e lá às vezes eu dormia, e meu pai me levava para casa nos braços. Eu era muito pequena, isso começou aos oito anos de idade. Como a idade da criança e adolescência é a idade de muito sonho, muita beleza, essa história do cinema mexia comigo. Isso despertava minha imaginação, e quando chegava em casa eu queria reproduzir em mim aquelas atrizes, então eu me embelezava com a beleza das atrizes do cinema. Ai foi quando eu me meti a fazer fotografia sem ser profissional. Eu gravava as poses das atrizes ia para o espelho, pegava a roupa, um pedaço de tecido... Não era um vestido, era uma montagem com pedaços de tecido e alfinetes. Eu me olhava pelo o espelho, e chamava meu irmão mais velho para clicar. Depois comecei a fazer isso sozinha, aumentei o fio da máquina para ter o controle da cena quando apertava o disparador.*

## 2. Sobre Julio Santos

*Olhar fotografias atualiza lembranças, provoca suspiros, contextualiza eventos, reacende iras, remorsos e solidariedades. Quantas vezes tivemos nas mãos imagens que guardamos e que nos trazem histórias do passado ou nos antecipam futuros* (Dantas, 2003: 68).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Segundo o artista Júlio Santos, a fotopintura começou a entrar no Brasil através dos Galegos, denominação dada aos estrangeiros oriundos da Europa. Os galegos fugiram para o Brasil na primeira guerra mundial trazendo as novidades do outro mundo e embrenharam-se pelo interior do país como mascates. Eram vendedores ambulantes, que dominavam os princípios da fotografia. Vendiam de tudo, para as pessoas e suas casas. E para registrar a familia e a posse de seus novos bens, a fotografia assumia seu papel.

Muitos fotógrafos eram abominados pela Igreja por dizerem que a máquina seqüestrava as almas dos retratados. Como a fotografia demorava a ser entregue por conta de sua revelação e coloração através da pintura, as pessoas ficavam temerosas aguardando o momento de pagar pelo retrato pintado e recebê-lo, resgatando com alivio suas almas.

Era comum existirem modelos para a pintura fotográfica. Geralmente as roupas das mulheres tinham o padrão de estampas florais, e a dos homens eram os paletós em tons escuros, ou azul marinho. Ainda segundo o artista, esse modelo seguiu até os dias de hoje. Em Juazeiro do Norte-Ceará, várias pessoas trabalharam com a fotopintura. A fotopintura constituía pequenos núcleos e assim ficava o aprendizado restrito entre uma pessoa e outra.

Na sua casa há uma pequena formação de um espaço-museu da fotopintura antiga, com objetos utilizados na década de 1950. Seu objetivo enquanto artista é ensinar a técnica da fotopintura e difundi-la para que haja continuidade desta arte.

Segundo o artista, a fotopintura aos poucos foi perdendo força no Brasil, em determinado momento os estúdios de fotopintura entraram em decadência. Hoje, as pessoas que encomendam as restaurações de suas fotografias para o artista, deixam registrado também um elenco das principais características que desejam, como: cor da pele, do cabelo e das roupas, para terem um traço mais ou menos semelhante à realidade.

Cresceu aprendendo todas as etapas do estúdio, tornando-se um dos únicos fotógrafos a dominar a arte da fotopintura do inicio ao fim, no estado. O trabalho era feito de forma manual tendo como suporte a imagem analógica, hoje a manipulação se dá pelo programa de edição de imagem conhecido como "photoshop cs2". Abraçou a tecnologia por opção de querer acompanhar as mudanças de concepção criativa, sem

interferir na qualidade de seu trabalho. Atuando com esta tecnologia é um ícone ímpar desta arte no país.

Para o artista o ser humano nasceu com o protótipo de cultuar a imagem, de cultuar o desconhecido. Avançando no tempo o ser humano deixa, marcado através do culto, sua imagem na caverna; depois vem a máscara e o seu desejo de cultivá-la. Depois da fotografia o culto à imagem tornou-se mais presente, mais concreto. O positivo é sua memória ampliada. O artista diz-se recuperador do culto às imagens, da auto-estima através da imagem resgatada pelo desgaste do tempo e da memória.

*Comecei aos 10 anos revelando retrato, depois fui lavador, coloridor, roupeiro, passador, retocador. Eu continuo no mercado porque domino a técnica. Fui para o "Foto Paris" e reergui aquele estúdio. Meu pai não tinha nenhuma relação com a fotopintura. Ele tinha o esstúdio e relação com os fotopintores, inclusive, com Sr. Edilson (marido de Telma Saraiva).*

Hoje aproximadamente com 70 anos de idade viaja pelo Brasil, divulgando sua arte através de oficinas, palestras e exposições. O dinheiro que recebe nestas viagens serve para manter seu estúdio simples e sua família, na cidade de Fortaleza-Ceará. Diz que isso é uma forma de deixar plantada sua semente, mas quem dá força ao seu trabalho é o vendedor. Nos locais mais distantes, é para lá que vão parar seus retratos. Segundo o artista os vendedores da fotopintura o sustentam. Curiosidade: não gosta de ser fotografado, diz que não tem jeito, que não encontra bolsos para colocar as mãos.

Júlio em meio ao seu fazer poético de resgatar imagens apagadas pelo tempo, crê na força da fotografia, e preocupa-se com a memória e o destino dela, questionando sempre:

*Onde estão os Lambe-lambes? Onde está a fotografia 3x4? Onde estão os fotógrafos de eventos? Onde estão os laboratoristas? Em um mundo tecnológico com pessoas fotografando e enchendo os seus HDS, a fotografia perde suas raízes. Estão tirando a essência da fotografia, matando o seu espírito para depois matar o corpo.*


ISBN: 978-989-8300-32-4



**Será uma conclusão?**

Durante muito tempo a fotografia, sobretudo a imagem em seu sentido geral, tornou-se necessidade para uma sociedade que aos poucos se via transbordando em múltiplas formas de reprodução e representação. Esse papel de representação sempre coube à arte. Uma das perguntas apontadas pela pesquisa visual está na análise histórica de como a sociedade representa a si mesma, através de aparatos técnicos como o da fotografia.

O que não for narrado, e depois escrito não existe academicamente. O esforço de descrever e narrar as experiências que elegemos como importantes, e depois parar e pensar sobre qual interpretação daremos a elas é o que vai nortear e dar sentido a este estudo. Escolhemos então olhar e refletir sobre o retrato, ou melhor, a fotopintura e sua manipulação sábia nas mãos, mentes e corações dos Mestres Telma Saraiva e Júlio Santos, que no sertão e na capital, do Ceará, constroem poesia em seus artifícios.

**Referências**

Amar, Pierre-Jean. (2011). História da fotografia. Edições 70.

Dantas, Eugênia M. (2003). Tese de doutorado: Fotografia e complexidade: a educação pelo olhar. Eugênia Maria Dantas – Natal.

Entrevistas com os artistas Telma Saraiva e Júlio Santos (2011). ●

# Arte e liturgia, interface e leitura de conjunto: continuidades e contiguidades

Márcio Antônio de Almeida[*]
&
Dorotéa Machado Kerr[**]

**Resumo:** Este artigo dedica-se à arte litúrgica e a sua repercussão no culto. Serão analisados os cinco Painéis Litúrgicos de Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico: Advento, Natal, Quaresma, Páscoa e Tempo Comum. Estas obras, associadas à liturgia e à arte musical, contribuem para a significação dos elementos sensíveis do ano litúrgico cristão.
**Palavras-chave:** Artes visuais, liturgia, Apostolado Litúrgico, Claudio Pastro.

**Title:** Liturgy and Art: proximity, continuity and contiguity
**Abstract:** The purpose of this paper is analyse five panels of Claudio Pastro and Apostolado Litúrgico: Advento (Advent), Natal (Christmas), Quaresma (Lent), Páscoa (Easter) and Tempo Comum (Ordinary Time) and its impact in worship. Visual arts, music and liturgy work together to signify basic elements of each liturgical seasons.
**Keywords**: Visual Arts, liturgy, Apostolado Liturgico, Claudio Pastro.

## Introdução

A liturgia cristã se realiza numa confluência de linguagens artísticas. As artes, expressão da beleza, conformam-se ao espaço cultual para desvelar o mistério aí contido. "Celebrar liturgia é celebrar o 'artístico'" (Bianchi, 2011: 12). As artes visuais são tratadas como componentes do espaço litúrgico em diálogo com a ação litúrgica (liturgia) e a arte musical. Não obstante a diferença de materialidade há convergência no conteúdo que exprimem. Neste artigo, os painéis litúrgicos de Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico (1991) serão os 'guias' para uma discussão acerca da arte litúrgica.

[*] Brasil, música, organista e professora. Doutora em Música / Órgão pela Universidade de Indiana, Estados Unidos, com bolsa CAPES; Mestre em Música / Órgão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ; Graduada em Música / Órgão pela Faculdade de Música Santa Marcelina; Graduada em Pedagogia, com habilitação em Administração Escolar, pela Universidade de São Paulo; Graduada em História pela Universidade de São Paulo. Professora livre docente pelo Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho," UNESP.

[**] Brasil, músico. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP). Professor de Arte da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo. Professor de Música da Faculdade de Campo Limpo Paulista, São Paulo. Professor de Música Ritual do Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, Goiânia. Professor de Música da Faculdade Mozarteum de São Paulo. Mestre em Música (Instituto de Artes da Unesp, São Paulo). Especialização em Liturgia (Pontifícia Faculdade de Teologia, São Paulo). Licenciatura em Música (Universidade de São Paulo).

## 1. A arte litúrgica: significado imanente, valor transcendente

A liturgia admite a controversa concepção de arte funcional. A arte litúrgica é um elemento pedagógico e mistagógico que, "[...] auxilia o fiel a entrar na atmosfera festiva do rito e a compreender os significados fundamentais dos diversos componentes da sua celebração" (Gatti, 1992: 88-89). No rito, o olhar sobre a obra de arte conjuga imanência e transcendência, divindade e humanidade, beleza e expressividade. Cabe ao pesquisador de arte litúrgica, o estudo do significado, da materialidade, da forma-conteúdo para além da funcionalidade. Ao liturgista cabe interpretar as obras de arte no contexto celebrativo.

Antunes discute os paradigmas sobre o lugar da arte na liturgia cristã. Esta discussão se sustenta no pressuposto da "arte, como fenómeno humano, e a acção celebrativa cristã, como fenómeno teândrico" (Antunes, 2004: 237-238). A arte litúrgica facilita o acesso "aos níveis mais profundos do mistério" e garante o "equilíbrio entre a funcionalidade e a forma [...] de tal maneira que a forma esteja a serviço da finalidade da liturgia" (Martín, 1997: 240-241).

As obras de arte participam da espacialidade do templo e se integram à música e aos gestos e palavras da liturgia. Na liturgia, as obras de arte informam, manifestam sentimentos e, sobretudo, realizam ações (Saliers, 2005). É a dimensão estética da liturgia que se expressa por meio dos vários elementos da celebração que realizam a passagem do visível para o invisível, "do sinal ao significado" (Borobio, 2010: 7). É preciso descobrir símbolos espaciais e poéticos por meio da iniciação à linguagem simbólica que dá o sentido estético com a qual o rito se exprime. Por isso, os lugares de culto são percebidos como "espaços [...] onde se pode estar 'poeticamente' [...] para o encontro com o sagrado" (Terrin, 2004: 223).

## 2. Painéis litúrgicos: aberturas para o imaterial

Claudio Pastro (1948), artista plástico brasileiro, em parceira com o Apostolado Litúrgico, pintou cinco painéis sobre o ano litúrgico cristão. Cada painel exprime o percurso estacional: Advento, Natal, Quaresma, Páscoa e Tempo Comum, e ressalta por meio da descrição simbólico-visual os elementos sensíveis de cada tempo. Ao revelarem a densidade do tempo litúrgico, os painéis dialogam com outras formas simbólicas, particularmente, a música litúrgica.



**Figura 1**. *Advento* Serigrafia em tecido (1,40m x 0,90m). Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico, 1991. Acervo Apostolado Litúrgico.



**Figura 2**. *Natal*. Serigrafia em tecido (1,40m x 0,90m). Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico, 1991. Acervo Apostolado Litúrgico.


ISBN: 978-989-8300-32-4



No painel do tempo do Advento (Figura 1), início do ano litúrgico cristão, relata-se a espera do Messias com base nos escritos proféticos do Antigo Testamento. O painel está dividido em quatro partes, conforme as quatro semanas do Advento. Uma faixa transversal evidencia o *continuum* das profecias que servem de base para a interpretação e compreensão do mistério celebrado no tempo. As referências bíblicas, com alto 'teor' escatológico, foram extraídas da profecia de Isaías: Is 2,1-5 (a visão, o monte, o arado, a foice, a lamparina, a chuva); Is 11,1-10 (o tronco, a flor, o lobo e o cordeiro, o bezerro e o leão, a criança e a serpente); Is 35,1-6a.10 (o lírio, o Messias, o cego, o surdo, o coxo, o mudo, o broto); Is 7,10-14 (o sinal no céu, a promessa do Emanuel, o anjo, a arca da Aliança). As imagens das profecias são retomadas pelos evangelhos: Mt 24,37-44; Mc 13, 33-37; Lc 21, 25-36 (vigilância: "erguer a cabeça"); Mt 3,1-12; Mc 1,1-8; Lc 3,1-6; (João Batista, o 'Jordão', o machado, o deserto); Mt 11,2-11; Lc 3,10-18; Jo 1,6-8.19-28 (a sandália, o cego, o paralítico, o leproso, o surdo); Mt 1,18-24; Lc 1,26-45 (o anúncio do anjo, a descendência, o sonho de José, Maria e Izabel).

O Natal cristão faz memória da vinda do Messias à história humana. O painel (Figura 2) dispõe os elementos sensíveis do tempo do Natal. As imagens são retiradas dos evangelhos: Mt 1,1-25; Is 9,1-6 (luz e trevas); Lc 2,1-21; Is 62,11-12; Jo 1,1-18 (o presépio, os pastores, o anjo); Mt 2,13-23 (a fuga para o Egito); Lc 2,22-40 (a apresentação no templo); Lc 2,41-52 (Jesus com os mestres da Lei); Is 60,1-6; Mt 2,1-12 (a festa da Epifania); Mt 3,13-17; Mc 1,7-11; Lc 3,15-22 (o Batismo no jordão); Jo 2,1-11 (as bodas de Caná).

A Quaresma é o tempo de preparação para a Páscoa cristã. As citações são alocadas em porções simétricas do painel. Na parte superior do painel (Figura 3) estão os relatos do Antigo Testamento: Gn 9,8-15 (Noé); Gn 22,1-18 (Abraão, Isaac e o cordeiro); Ex 3,1-15 (Moisés); Ex 20,1-17 (a Lei). Na parte inferior, aparecem as figurações retiradas dos evangelhos: Mt 4,1-11; Mc 1,12-15; Lc 4,1-13 (a Tentação); Mt 17,1-9; Mc 9,2-10; Lc 9,28b-36 (a Transfiguração); Jo 4,5-42 (a Samaritana); Jo 9,1-41 (o cego de nascença); Jo 11,1-45 (a ressurreição de Lázaro). No centro, a entrada em Jerusalém (Mt 21,1-11; Mc 11,1-10; Lc 19,28-40), celebrada no Domingo de Ramos e da Paixão do Senhor, início da Semana Santa. A cor roxa, própria do tempo, acentua a necessidade de aprender novos caminhos que se contraponham às situações de injustiça.



**Figura 3**. *Quaresma*. Serigrafia em tecido (1,30m x 1,30m). Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico, 1991. Acervo Apostolado Litúrgico.

No painel da Páscoa (Figura 4), relatam-se os acontecimentos pascais a partir de citações bíblicas do Antigo e Novo Testamento. Em sentido horário: Gn 1,1-2,2 (a criação); Ex 14,15-15,1 (a 'passagem' do mar Vermelho); Jo 13,1-15 (a Ceia); Jo 18,1-19,42 (a crucifixão). O evento central é a ressurreição (Mt 28,1-10; Mc 16,1-7; Lc 24,1-12). Ao redor: Jo 20,11-18 (o 'jardineiro'); Jo 20,19-31 (Tomé); Lc 24,13-35 (os discípulos de Emaús); Jo 21,1-19 (a pesca); Jo 10,1-18.27-30 (o Pastor); At 12,1-11 (Pedro na prisão); Mt 28,16-20; Mc 16,15-20; Lc 24,46-53; At 1,1-11 (a Ascensão); At 2,1-11; Jo 14,15-26; Jo 15,26-16,15; Jo 20,19-23 (o Pentecostes); Jo 15,1-8 (a videira e os ramos).

O Tempo Comum, cujo eixo é o domingo, compõe-se de 34 semanas. O painel (Figura 5) direciona o olhar para os acontecimentos da vida pública de Jesus e seus desdobramentos. No centro, Jesus, personificado na imagem do cordeiro, sobre o mundo (Jo 1,29-42). No entorno, algumas citações evangélicas: Mt 9,36-10,8; Mc 3,13-19 (o chamado dos apóstolos); Mt 14,13-21; Mc 6,34-44; 8,1-9; Lc 9,10-17 (a multiplicação dos pães); Lc 4,14-21 (a leitura de Isaías na sinagoga); Mt 12,9-14 (a cura no sábado); Mt 13,1-23; Mc 4,3-20; Lc 8,4-15 (a parábola do semeador); Mt 13,44-52 (a parábola do tesouro escondido).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 4**. *Páscoa*. Serigrafia em tecido (1,30m x 1,30m). Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico, 1991. Acervo Apostolado Litúrgico.



**Figura 5**. *Tempo Comum*. Serigrafia em tecido (1,30m x 1,30m). Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico, 1991. Acervo Apostolado Litúrgico.

Na porção mais externa do painel, as imagens referem-se às festas e memórias dos santos e santas do calendário romano e latino-americano.

O ordenamento das citações é pedagógico e soteriológico, não cronológico.

## Considerações finais

Olhados em conjunto, os painéis potencializam uma abertura para a compreensão do mistério celebrado no tempo. A continuidade e a contiguidade de elementos sensíveis denota uma interpenetração da arte com a liturgia e das artes entre si, de modo a "expressar e traduzir em seus elementos e formas a experiência que o homem vive nos confins do mistério e na presença do absoluto e transcendente" (Martín, 1997: 239). O transcendente habita o imanente.

Colocados em paralelo, os painéis e as músicas litúrgicas de cada tempo são descritivos por excelência. São uma tentativa de representar uma 'verdade' que não é visível aos olhos, mas que, por meio de seus códigos e símbolos desvelam um significado ideológico para além do imaginário cristão.

A obra de Claudio Pastro e Apostolado Litúrgico pode ser discutida em perspectiva triangular: artes visuais, música e liturgia. As artes visuais e a música se valem da sonoridade, da gestualidade, da figuratividade e da expressidade. A liturgia é interpretada como o elo entre a matéria plástica, a matéria sonora e o imaterial ou místico. A discussão, no entanto, pode ser aprimorada com a variação de vértices para se empreender diferentes leituras.

## Referências


Antunes, José P. (2004) Arte e liturgia ou arte litúrgica? Novos paradigmas da música litúrgica. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Porto, v. 3, série 1, p. 237-254. ISSN: 1645-4936

Antunes, José P. (2003) Debates e clivagens em torno da noção de música sacra no catolicismo contemporâneo. *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Lisboa, ano 2, n. 3-4, p. 83-92. ISSN: 1645-5584

Bianchi, Enzo (2011) *Presbíteros*: palavra e liturgia. 2.ed. São Paulo: Paulus. ISBN: 978-853-49-3230-1

Borobio, Dionisio (2010) *A dimensão estética da liturgia*: artes sagradas e espaço para celebração. São Paulo: Paulus. ISBN: 978-853-49-3201-1

Gatti, V. Arte. In: Sartore, D.; Triacca, A. M. (1992) *Dicionário de liturgia*. São Paulo: Paulinas, p. 87-94. ISBN: 978-853-49-1840-4



ISBN: 978-989-8300-32-4




Martín, Juan L (1997) *No espírito e na verdade*: introdução antropológica à liturgia II. Petrópolis: Vozes. ISBN: 978-253-26-1685-2

Saliers, Don. E. (2005) Sounding the symbols of faith: exploring the nonverbal languages of christian worship. In: Kroeker, Charlotte (ed.). *Music in christian worship*. Minnesota: Liturgical Press, p. 17-26. ISBN: 978-081-46-3021-1

Terrin, Aldo Natale (2004) *O rito*: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus. ISBN: 978-853-49-2175-6 ●

# A arte sacra de Cláudio Pastro e sua contemporaneidade

Egidio Shizuo Toda*
&
Marcos Rizolli**

**Resumo:** Este artigo baseia-se no estudo do artista brasileiro Cláudio Pastro em seu trabalho estético/religioso da área interna da Basílica de Nossa Senhora de Aparecida (localizada em São Paulo – Brasil), suas características de estilo, técnica, comunicação e as influências: históricas, artísticas e culturais. Como é a construção da obra pelo artista, os critérios para a aprovação e execução dos projetos, materiais e a comunicação litúrgica.
**Palavras chave:** arte sacra, basílica, contemporaneidade.

**Title:** The sacred art of Claudio Pastro and his contemporary
**Abstract:** This article is based on the study of the brasilian's artist Claudio Pastro in his aesthetic / religious work inside the Basilica of Nossa Senhora de Aparecida's area, (located in Sao Paulo - Brazil), his characteristics of style, technique, communication and his influences: historicals, artistics and culturals. How the construction is of the work by the artist, the criteria for approval and implementation of projects, materials and the liturgical communication.
**Keywords**: sacred art, basilica, contemporary

## 1. A história do criador

Um dos maiores nomes da arte sacra contemporânea no Brasil e reconhecido mundialmente, é responsável pelo projeto artístico de 300 igrejas, capelas, catedrais e basílica no país e no exterior. Também é ilustrador de livros e docente em mais de 30 anos dedicados a esta arte.

Cláudio Pastro é um artista plástico brasileiro, nascido em 1948 em São Paulo - SP. Dedica-se desde 1975 à arte sacra, cursou teoria e técnicas de arte na Abbaye Notre Dame de Tournay (França), no Museu de Arte Sacra da Catalunha (Espanha), na Academia de Belas artes

* Brasil, design gráfico e fotografia publicitária. Experiência como editor de arte e fotógrafo, Editora Abril. Formação em fotografia pelo SENAC, São Paulo. Bacharelado em Comunicação pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Comunicação Digital pela Universidade Paulista (UNIP). Especialização em Comunicação e Mídia pela UNIP. Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura: Arte Sacra, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pesquisador em Semiótica: Leitura da Imagem pelo Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), Barcelos, Portugal.

** Brasil, artista visual (fotografia). Professor de arte na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduado em Artes Plásticas, Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Lorenzo de Viterbo (Itália), na Abadia Beneditina de Tepeyac (México) e no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (Brasil).

Tem realizado pinturas, vitrais, azulejos, altares, cruzes, esculturas e presbitérios em igrejas, mosteiros e catedrais no Brasil, Bélgica, Itália, Alemanha e Portugal.

Ilustrou os seguintes livros: Os diálogos de São Gregório Magno (Alemanha), Vida de Santo Antônio (Itália), A Virgem de Guadalupe (Alemanha, Espanha e Brasil), entre outros. E como docente, ministra cursos de Estética, Arte Sacra e Litúrgia em seminários, escolas teológicas, mosteiros, museus e faculdades.

Atualmente é o responsável pela criação e desenvolvimento estético e artístico da área interna da Basílica de Aparecida.

### 1.1 O artista e sua semiótica

Pastro define sua visão de aprendizado: 'gosto não se discute – se educa' (1993).

Em sua Obra, de singular beleza e estética, entendemos que se dá a construção de uma semiótica própria, que vai ao encontro de signos da remota história.

Desde a similaridade com a arte desenvolvida do Egito antigo, suas fontes de influência transitam pela arte paleocristã, bizantino e pelo barroco brasileiro, derivando para uma arte sacra contemporânea e atual que conquistou o Brasil, o mundo e vem ganhando novos apreciadores e pesquisadores desta nova linguagem.

Com uma técnica desenvolvida na Itália, França, Espanha, México e Brasil o artista mostra como inovou e criou parâmetros para um novo estilo estético, moldado através do uso de materiais, formas, traçados e cores. A linguagem, que se aproxima da ilustração, é percebida em toda a sua obra.

## 2. A construção do templo

A Basílica de Nossa Senhora Aparecida, também conhecida como Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, fica localizada na cidade de Aparecida, no interior do Estado de São Paulo, Brasil.

Com características de arquitetura neo-românica, é o maior templo católico mariano do mundo. Foi inaugurada em 4 de julho de 1980,

quando João Paulo II visitou o Brasil pela primeira vez. Também conhecida por "Basílica Nova", está construída sobre o Morro das Pitas.

Após a terraplanagem iniciada em 1952, começou a ser construída em 11 de novembro de 1955, pela Nave Norte. Em seguida, se iniciou a construção da "Torre Brasília", cujas ferragens foram doadas pelo então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek. Terminada a torre, as obras seguiram para a cúpula central e, já em meados de 1972, para a Capela das Velas e para a Nave Sul, passando depois para as Naves Oeste e Leste, e finalmente as alas intermediárias (Brustoloni, 1998).

**2.1 A comunicação litúrgica**

Uma arte decorativa, que conversa com todas as classes sócio/culturais, com fruição simples e atual. Com excelente qualidade visual e gráfica, as imagens artísticas vão se permeando por toda a extenção das paredes, pisos e janelas da basílica, atraindo multidões para os ensinamentos cristãos.

Toda obra de Pastro na basílica converge para o altar, onde se realiza o centro da celebração litúrgica, o sacrifício de Jesus como redentor da humanidade. Segundo o artista, todo o processo de comunicação da arte se inicia a partir deste ponto. Cada uma das naves sintetiza eventos marcantes da vida de Jesus: Nave Norte – as manifestações divinas que precederam o seu nascimento e os anos de sua infância; Nave Sul – momentos marcantes de sua vida de pregação; Nave Leste – as etapas de sua paixão e morte; e Nave Oeste – a sua ressureição.

Seus afrescos, pinturas, vitrais e gravuras recuperam a simplicidade e a objetividade das imagens e ícones produzidos nos primeiros tempos do cristianismo em uma linguagem muito atual. As figuras de traços limpos e cores chapadas não pretendem inspirar sentimentalismo ou devocionismo. Além disso, Pastro prefere a figura do Cristo misericordioso ao sofredor.

A necessidade de trazer a arte para a contemporaneidade – compreendendo as mais emergentes demandas de comunicação e educação por imagens – fez com que o artista desenvolvesse uma linguagem universal de expressão única, singular e – notadamente – atual. A arte contemporânea de Cláudio Pastro é configurada com imagens que lembram as formas de uma ilustração, expandindo seus limites, caminha entre o desenho e a pintura, com traços contínuos,


ISBN: 978-989-8300-32-4



cores harmoniosas e uma técnica aprimorada de reconhecimento internacional.

*Se, na origem modernista, artistas com o propósito de contrariar as convenções estéticas, ousaram inserir recortes de papéis, fragmentos de materiais manufaturados e objetos industrializados em suas composições pictóricas; se, no intercurso entre o modernismo e a contemporaneidade, outros artistas, com a ambição de expandir os limites da obra de arte, romperam os limites entre as modalidades artísticas; se, identificada a técnica da montagem como recurso recorrente, pode-se constatar o seu caráter universalizante.* (Rizolli, 2005: 139).

A releitura da arte, de outras épocas e estilos, também está presente na obra do artista. De acordo com o crítico de arte italiano Enrico Crispolti, 'a historiografia da Arte de nosso tempo não rompe laços com a história da Arte do passado' (1997). A arte contemporânea sabe, exatamente, inovar na tradição – fazendo contínuo uso dos processos de apropriação e citação. Cláudio Pastro, assim, enquanto cita as passagens santas, se apropria das imagens da história da arte.

**3. A criação da obra de arte**

Toda a arte na Basílica de Aparecida se intercomunica.

Na concepção arquitetônica interna o artista vai preenchendo as lacunas, erguendo painéis, projetando vitrais e construindo um discurso religioso dentro da basílica para ser visto e entendido por frequentadores de toda parte. Dos materiais utilizados, se destacam: o granito que sugere a ondulação das águas por toda a basílica, é brasileiro. Nos painéis, o ouro é alemão, e o azulejo das cúpulas é porcelana do Japão.

Um dos principais painéis, localizado na Nave Norte, é composto em grande parte por azulejos e detalhes dourados, onde chama a atenção para o padrão de flores de maracujá, que evocam a calma e a paz. Em outro painel, o motivo é de flores de tamareira, palmeira típica das terras áridas do Egito e Israel.

Sobre a análise da obra encontramos os elementos brasileiros, em traços sempre simples e aparecendo misturados às representações bíblicas.

A partir da somatória destas escolas, vemos a elaboração de uma arte contemporânea contextualizada por um estilo peculiar, com linhas retas,

espessura contínua, desenhos simples e marcantes, cores trabalhadas e comunicação direta.

Por meio dessa composição, Pastro diz acreditar poder conciliar características centrais do cristianismo e que podem parecer à primeira vista até antagônicas: o caráter de mistério e nobreza (que é melhor revelado em obras mais "simbólicas") e a atitude de humildade e de crítica ao poder.

**3.1 A linguagem e o estilo artístico**

A arte cristã primitiva ou paleocristã, como a expressão do culto e da fé com a iconografia do orador que invoca a Deus, o pão, a pomba ou o ramo de oliveira, reaparece contextualizada por um estilo moderno com traços e de fácil comunicação.



**Figura 1.** Painel de mosaico em azulejos da natividade de Jesus que está localizado na Nave Norte, de Cláudio Pastro.

O estilo Bizantino está marcado nas retratações dos santos através de simbolismos e sua postura majestosa, a aureóla para a representação da santidade e a utilização do dourado com a relação do ouro que é a


ISBN: 978-989-8300-32-4



riqueza maior da terra. Já as figuras humanas bidimensionais, de forma de desenhar não convencional, linear e não realista, mas esquemática, aproxima-se significativamente do estilo de arte mais primitiva criada a partir da Lei da frontalidade, o uso das cores sóbrias e pintura chapada que vem do período artístico egípcio (Figura 1).



**Figura 2.** Altar principal localizado na região central da basílica para a celebração litúrgica, de Cláudio Pastro. Expostos na Basílica de Aparecida, SP, Brasil.

*...as imagens (na pintura egípcia) não deviam retratar os indivíduos como eles se apresentavam na vida terrena, mas retratar a sua "essência", que segundo os egípcios sobrevivia depois da morte... As formas eram simplificadas, estilizadas desenhadas em contorno linear preenchido com cores... O corpo era visto de perfil, mas algumas partes – como os ombros, o busto, o olho – eram vistas de frente.* (Prette, 2009: 134).

Como uma pedra fundamental, a mesa do altar foi concebida em um único bloco de granito que fica no cruzamento das quatro naves, na área central da basílica. Sua representação é como uma pedra caída nas águas do Rio Paraíba, onde a imagem de Nossa senhora de Aparecida foi encontrada, reberbera-se suas ondas atingindo a partir deste altar, todos os fiéis e fruidores. Segundo Padre Ulisses, um dos conselheiros da Obra

da Basílica e formado em liturgia na Faculdade Gregoriana de Roma, outro objetivo é levar a atenção das pessoas, onde quer que estejam para o centro da celebração que é o altar. É a única do mundo, onde a atenção é para o centro e não dispersada pelos cantos (Figura 2).

## Referências


Brustoloni, Júlio (1998) *História de Nossa Senhora Aparecida sua imagem e seu santuário.* Aparecida: Editora Santuário.

Crispolti, Enrico (1997) *Come studiare L'Arte Contemporanea.* Roma: Donzelli Editore.

Pastro, Cláudio (1993) *O espaço sagrado hoje.* 1ª edição. São Paulo: Editora Loyola.

Pastro, Cláudio (Figura 1) *Painel de mosaico em azulejos da natividade de Jesus, na Nave Norte da Basílica de Aparecida. Aparecida, São Paulo, Brasil.* [Consult. 2011-12-10] Fotografia. Disponível em <URL: http://curiosaarte.blogspot.com: adventsmed.jpg>

Pastro, Cláudio (Figura 2) *Altar principal na região central, para a celebração litúrgica da Basílica de Aparecida. Aparecida, São Paulo, Brasil.* [Consult. 2011-12-09] Fotografia. Disponível em <URL: http://rccaltinhope.blogspot.com/p/fotos-religiosas.html: Altar_da_Basilica.jpg>

Prette, Carla (2009) *Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo.* São Paulo: Globo.

Rizolli, Marcos (2005) *Artista, Cultura, Linguagem.* São Paulo: Akademika. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Um Metaespetáculo: o corpo em *A Pesar de Todo*

Eliane Muniz Gordeeff*

**Resumo.** O objetivo deste artigo é apresentar como uma obra de animação nos fornece imagens de profundo apelo emocional, através de sua materialidade. A obra em questão é o curta-metragem A Pesar de Todo (2003), do animador de stop motion uruguaio Walter Tournier, que em certos momentos propicia a semelhança de um espetáculo teatral, efeito produzido por uma falta de diegetização – onde o boneco "vive" no mesmo plano da realidade de seu animador. É um protesto contra a guerra.
**Palavras chave**: cinema, animação, stop motion, corporalidade, teatro.

**Title:** A meta spectacle: the body in the short film 'A Pesar de Todo' (Walter Tournier)
**Abstract.** The objective of this paper is to present how a work of animation provides us with images of deep emotional appeal through its materiality. The work in question is the short film In Spite of Everything (2003), by stop-motion animator uruguayan Walter Tournier, who at certain moments gives the appearance of a theatrical performance, effect produced by the use of elements out of diegesis - where the puppet "lives" in the same plane of reality its animator. It is a protest against war.
**Keywords:** film, animation, stop motion, corporeality, theater.

## Introdução

Walter Tournier é um consagrado animador de *Stop motion* com bonecos. Nascido no Uruguai em 1944, estudou Arquitetura mas apaixonou-se pelo Cinema. No período de 1969 a 1974 integrou a *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M), fundando, doze anos depois, com Mario Jacob, a produtora *Imagenes*, sendo responsável pelo departamento de animação. Em 1994, forma seu próprio estúdio, o *Tournier Animaciones* (Imagenes, 1986). Entre suas produções, destacam-se o *Natal Caribenho* (2001), premiado no *Festival del Audiovisual para la Niñez e la Adolescencia* e *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, ambos em Havana/ Cuba; e a série televisiva *Direitos das Crianças* (2000-2005), produzida para o Instituto Interamericano da Criança (OEA). Atualmente finaliza o seu primeiro longa-metragem em animação, *Selkirk, El Verdadero Robson Crusoe,* que conta a história inspiração para o romance *Robson Crusoé* (Tournier Animaciones, 1994).

* Brasil, designer, animadora e diretora de arte. Animadora web na Fundação CECIERJ, e sócia-diretora da Quadro Vermelho Produções. Mestre em Artes Visuais - UFRJ. Bacharelado em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual - UFRJ. Professora da Universidade Veiga de Almeida, do curso de Design Gráfico, Ilustração e Animação Digital, e instrutora do SENAI, no Curso Técnico de Multimídia

O curta-metragem *A pesar de Todo*, foco deste artigo, foi produzido em 2003, e premiado entre outros, no *Festival Internacional de Cinema de Valdívia* (Chile), no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana* (Cuba) e na *Jornada Internacional de Cinema da Bahia* (Brasil). O tema é o destaque desta obra. Politicamente consciente, as imagens do ataque norte-americano à Bagdá (a *Guerra do Golfo*), em 2003, chocaram Tournier. E assim como outras animações (do Leste Europeu), *A Pesar de Todo* é um protesto. E apesar de ser uma obra cinematográfica, em certos momentos, guarda semelhança com um espetáculo teatral e apresenta uma falta de *diegetização* (Aumont, 2008: 120), que surpreende o público.



**Figura 1.** Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O personagen pensativo e a desordem do ambiente. Fonte: Tournier Animaciones.

## 1. A narrativa teatral de *A Pesar de Todo*

A animação inicia-se em um ambiente aparentemente fechado, com uma pequena luz focal, que permite visualizar pedaços de madeira e alvenaria sobrepostos ao redor de um emaranhado metálico ao centro, com uma cabeça de boneco e duas pequenas mãos. Aos poucos essa estrutura se move. As mãos, a cabeça, as pernas, até levantar-se – mas sempre com um ranger metálico.

O boneco repara que um dos pés está preso à mesa – artifício que o mantém num determinado ponto, no processo de animação. Puxa a perna


ISBN: 978-989-8300-32-4



com as mãos, desprendendo o pé, mas perde um pouco o equilíbrio assustando-se com o som de uma explosão – surge um clarão ao fundo, que destaca os contornos do entulho.

O boneco então olha a si mesmo. Mexe os braços, apalpa, tomando consciência de sua existência. Ele cruza os braços e apoia a cabeça com a mão, pensando em algo (Figura 1). Olha para o chão e se alegra: é uma latinha de óleo que ele pega e bebe. Testa seus movimentos como um esportista,... rebola... sem ruídos. A música é alegre, mas ele logo perde o ânimo ao olhar ao redor, acompanhado de um solitário e contínuo som de goteira. Suspira e senta-se, pensando no que fazer. Então, vira-se e vê alguns objetos. Pega um par de tênis, uma mala e uma caixa de primeiros socorros. Ainda vê alguns papéis. São desenhos. Um deles é de uma boneca, que ele abraça com carinho. E tem uma ideia: abre a mala onde guarda as coisas que achou.



**Figura 2.** Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O campo de guerra. Fonte: Tournier Animaciones.

Ao terminar, inicia-se um vento que desloca algo, ao fundo, deixando a luz de entrar. Esta chama a atenção do personagem. Mostra-se o ambiente externo (Figura 2) – um campo de guerra, ao sons de explosões e de metralhadoras. Em *zoom out*, a câmera passa a focar o boneco desolado, ao som de um solo de piano. Mas ao olhar para frente, este assusta-se

levando as mãos ao rosto, pendendo o corpo para trás em desespero (Figura 3). Há uma mão masculina, humana, inerte, com o braço coberto pelos escombros.

Sua consternação é evidente – pela sua expressão facial e linguagem corporal. Cabisbaixo, senta-se sobre a mala e coloca a sua mão sobre a do animador, suspirando. Pega uma estrutura metálica (um boneco inacabado) que está sobre a mesa, largando-a em seguida e voltando à sua tristeza. Ao som do piano, Tournier encerra sua obra-protesto.

## 2. O metaespetáculo da corporalidade

O admirável desta obra é a delicadeza com que aborda um assunto tão violento, sem perder a dramaticidade – através da representação visual, da aplicação de códigos cinematográficos, e sem diálogos. Para tanto, o animador utiliza, pincipalmente, a imagem do *corpus* material dos objetos. Assim, os destroços, os objetos, as engrenagens são identificadas por suas significações primeiras – objetos diversos – mas também pela disposição, pelas sequencias das cenas, dos movimentos, dos sons, cria-se a narrativa. Como explica Vernet (Aumont, 2008: 93), as relações percebidas têm influência no imaginário, 'de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa'.

A cena do clímax não é apenas a morte do animador, mas é a história que não será contada, os sonhos e as esperanças – dele e do boneco – destruídos. E como afirma Pavis (2011: 195), "não se pode ler um texto dramático sem imaginar uma situação concreta, da qual depende das condições psicológicas do momento, (...)." Era inevitável um pensamento sobre a população de Bagdá ...

Apesar de não ser um espetáculo teatral, *A Pesar de Todo* guarda similaridades com este: pelos objetos em miniatura (como no Teatro de Bonecos) e pelo enfoque dado pela câmera (tudo se passa em um único ambiente, como no teatro). A iluminação destaca os objetos – é efeito especial (como as explosões) e conta a história (é a luz que esclarece o ocorrido). Para Pavis (2011: 58), seria o vetor 'secionante' da encenação, pois provoca 'uma ruptura no ritmo narrativo'. E como no teatro, "as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada" (Pavis, 2011, p.50) – como no estado pensativo do boneco. As


ISBN: 978-989-8300-32-4



emoções não precisam ser reais ao ator, nem ao boneco, mas "devem ser antes de tudo visíveis, legíveis" (Pavis, 2011, p.50).



**Figura 3.** Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O personagem em desespero. Fonte: Tournier Animaciones.

A corporalidade é fundamental nesta animação. Os corpos do boneco e do animador demonstram a beleza da vida e a tristeza da morte – no contraste entre a *anima* do boneco, e a imobilidade da mão humana. Há uma ironia, uma inversão de qualidades entre animador e animado. Tournier investe o boneco com as características da alma descritas por Aristóteles (2006) e que destróem qualquer dúvida quanto à vida existente nele: o movimento, o pensar, o entender e o perceber.

## Conclusão

Na animação, o corpo do boneco não é apenas um objeto, mas o corpo de algo vivo. Ele não representa um personagem. Ele *é* o personagem. E o seu sofrimento cria uma 'identificação simpática' com o espectador, pois "se apresenta sob o seu aspecto humano e acessível, o que provoca uma identificação por compaixão e sentimentalidade" (Pavis, 2011: 219).

*A Pesar de Todo* carrega um certo grau metalinguístico já que Tournier criou uma animação que se apropria de seus elementos de produção, inclusive os não diegéticos (a mão do animador, os tijolos das paredes),

apresentando uma *diegese*, acima da que estava sendo contada pelo animador antes de morrer – é como uma suprarrealidade. E esse atrito imagético, entre o boneco vivo e a mão humana, estática, cria um certo desconforto para uma obra cinematográfica (alheia aos aparatos técnicos de sua produção), produzido pela falta de *diegetização*. Este momento não é somente o clímax do filme mas, utilizando uma expressão de Barthes (1984), é o *punctun* da narrativa visual. Quem a assiste é levado para fora da história, é levado a pensar no sofrimento de uma guerra, nas vidas que se perdem.

Os tchecos Jirí Trnka, nos anos 60, e Jan Svankmeyer, nos anos 80, foram mestres em utilizar a animação como protesto contra a repressão política. *A Mão* (1965) e *Escuridão, Luz, Escuridão* (1989) são obras-primas em simbolismo e força visual. Tournier segue a mesma linha: a da autoridade criativa, transformando simples objetos em fábulas filosóficas.

## Referências

*A Mão* (1989). Direção: Jirí Trnka. Tchecoslováquia: Kratky Film Praha. [Consult. 2011-15-11]. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=_qzvCZojnWQ>.

*A Pesar de Todo* (2003) [Registo vídeo]. Direção: Walter Tournier. Uruguai: Tournier Animaciones. 1 Disco (DVD, gentileza do Festival Internacional de Stop motion do Brasil); 1 fita (VHS, gentileza do Festival Anima Mundi).

Aristóteles (2006) *De anima*. Cap. I. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-351-2.

Barthes, Roland (1984) *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7.

*Escuridão, Luz, Escuridão* (1989). Direção: Jan Svankmeyer. Tchecoslováquia: Kratky Film Studio J.Trnky. [Consult. 2011-15-11]. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6IEUAyFV4Vc>.

Imagenes (1986) *Walter Tournier* - Site uruguaio da produtora e difusora de audiovisual. [Consult. 2011-20-12]. Disponível em <http://imagenes.org/CVs/WT.htm>.

Pavis, Patrice (2011) *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0396-5.

Vernet, Marc (2008) Cinema e narração. In: Aumont, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0349-3.

Tournier Animaciones (1994). Site da produtora de animações. [Consult. 2011-20-12]. Disponível em <http://www.tournieranimation.com/>. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# A natureza artística ou a arte do natural na escultura de Paulo Neves

Elisa Ochôa*

**Resumo:** Este texto tem como objetivo principal refletir sobre um novo conceito de arte "Artelogia" que esteja estreitamente relacionado com a sensibilidade e o conhecimento de todos os intervenientes criativos, jogando com o poder que a própria Natureza tem nas nossas ações sociopolíticas. Deste modo, partimos de algumas esculturas de Paulo Neves, pois estas instauram uma renovação do olhar e do pensamento sobre a Natureza e das maneiras como apreendemos os nossos lugares.
**Palavras chave:** Natureza, Arte, percepção, reflexão, criação

**Title:** Artistic nature or the art of the natural in Paulo Neves' sculpture
**Abstract:** This paper's main objective is to reflect on a new concept of art, "Artology", that is closely related with all Creative intervenients' sensitivity and knowledge, playing with the power that Nature itself has got on our sociopolitical actions. This way, we take therefore some of Paulo Neves sculptures as they establish new perceptions and ideas about Nature and the ways in which we grasp our environment.
**Keywords:** Nature, art, perception, thought, creation

## Introdução

Proponho-vos, a partir deste texto, uma nova ideia de Arte, olhando para algumas obras do escultor português Paulo Neves. Nascido em Cucujães, Oliveira de Azeméis em 1959, este artista estabelece, com frequência, nos seus trabalhos, a ponte entre a Natureza e a criatividade humana. É nesta ligação que vou dissertar, tomando como pressuposto primeiro, essa intermediação – os processos necessários para contribuir para uma nova abordagem da arte contemporânea que implique a participação ativa e a possível relação dialogante entre o Homem e a Natureza.

Considero pertinente analisar algumas das obras em madeira do escultor português, como "Meandros"; "Escadas para o céu"; "Ocos" e "Bio-grafias", na medida em que as mesmas deixam o campo aberto, e por vezes ambíguo, para uma interpretação dessa nova ideia que se pretende desenvolver – um conceito que vai de encontro com o próprio ato de criar (Deus/Natureza/Homem) e o papel da arte enquanto fundadora de novos "encontros" sociais, estéticos e políticos.

* Portugal, artista visual e investigadora na área da museologia e curadoria. Aguarda defesa pública da dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Não olhamos para a obra toda, porque esta é vastíssima, encontrando-se representada pelos quatro cantos do mundo; servimo-nos apenas de alguns dos seus trabalhos para ir ao encontro da essência do artista e das contradições salutares que ressaltam da necessidade humana em criar.

**Desenvolvimento – A obra e a "Arte do Natural"**

Existem vários fatores que nos levam a conceber esta ideia de uma arte natural que pode salvaguardar os espaços naturais em diversos aspetos. Não só estes são lugares de encontro social, mas também o cenário a partir do qual o espectador participa no processo criativo de uma obra de arte.

Quando se observam as obras de Paulo Neves e ao experienciar a transformação da criatividade e da criação, entra-se no universo da matéria-prima, como se fosse o próprio espectador a escolhê-la, ou pressente-se a execução de uma ideia (fonte conceptual do artista) aproximando-nos dos seus estímulos. Anuncia-se uma metamorfose da matéria que faz transparecer, muitas vezes, a sua "alma", como se fosse possível captar este fenómeno nas suas peças acabadas. Contudo, o escultor autoriza-nos, mesmo que subconscientemente, a intervir nos objetos como se de intermediários nos tratássemos.

Este jogo intersubjetivo entre a matéria, o artista e o público, oferecido pelas formas, técnicas e cores intensas, é o começo teórico desta comunicação que nos conduzirá no caminho da 'arte do natural' e na sua dimensão sociopolítica, pois Paulo Neves permite-nos leituras múltiplas sobre as relações que adquirimos com o espaço natural e com o campo do invisível ou, até mesmo, do espiritual.

Alguns dos artigos escritos sobre a obra deste escultor sugerem uma certa vontade que o artista tem em introduzir questões ligadas à religiosidade ou à busca desta, nas suas criações, produzindo objetos que lhe trazem uma maior proximidade com o próprio ato de Criar. Partindo da matéria-prima que a Natureza lhe oferece, podemos fazer algumas considerações sobre o questionar da própria condição humana e da sua auto-descoberta, enquanto processo estético e ético e, poder-se-ia acrescentar, teológico, pois no trabalho do artista "destapam-se" vários dualismos, como por exemplo, luz/sombra; Natural/humano; colorido/negro; visível/invisível, material/espiritual, entre outros.


ISBN: 978-989-8300-32-4



O que ele vê de religioso nas suas obras são "anjos, asas de anjos e santas" (Neves, 2012) Segundo a tradição cristã, estes representam aquilo que está entre o humano e o sagrado. A vontade e a "conformidade a fins" (Kant, 1992: 83) do artista em partilhar as suas inquietudes e questões, nomeadamente aquelas que lhe causam exaltação ou emoção, com os outros, podem ser vistas como uma forma de liberdade última, em que todos os intervenientes no círculo artístico partilham.

O facto de o artista se encontrar numa fase de grande produção e criatividade, deu-nos o privilégio de o conhecer subjetivamente e de testemunhar por perto muitas das suas obras e analisá-las. Esta circunstância foi essencial para poder desenvolver a ideia de que uma nova arte e suas funções se avizinham. Os objetos de arte não produzem apenas experiências de fruição e conhecimento, pelo contrário, instauram novos modos de vida que influenciam todo o nosso ecossistema. Em última instância, é-se proposto uma "artelogia" (Ochôa, Elisa, 2012), em todo o seu fulgor.




**Figuras 1 e 2:** "Meandros", 2011. "Ocos", 2008

O artista depara-se com o que a Natureza lhe oferece, no ar livre dos dias, abraçando o seu dom, admirando as suas formas brutas, adivinhando-lhe a sua origem e essência primeira. Ele tem um desejo desmedido de a transformar, como um deus impetuoso, mas no fim, quando a obra se apresenta, parece que nada foi violado, forjado dela, a não ser a sua própria matéria.

Ao observar o "fazer" de Paulo Neves, deparo-me com uma viagem telúrica dos sentidos: os seus objetos emanam o cheiro da matéria-prima, manifestam o que há de artístico e original na natureza, oferecendo o

toque conceptual e emotivo do seu criador - as suas texturas e luzes redescobrem-se no mundo dos homens e as suas formas erógenas reconhecem-se como pura energia criadora. Paulo neves afirma que não tem desejos provocadores ao moldar a matéria com formas que nos fazem lembrar os órgãos potenciadores máximos da criação. O que é seguro afirmar é que o artista inconscientemente esculpe essa potência criadora, (o ovo, o receptáculo, o *phalos*) levando mais longe a ideia de arte do natural como uma verdadeira cerimónia ritualista. Deus cria, a natureza cria, o artista cria, a obra cria e, já agora, o espectador cria.



**Figura 3:** "Escadas para o céu", 2003

É neste contexto que fazemos uma leitura da Criação de Paulo Neves dialogando, ao mesmo tempo, com o conceito de Paisagem (presente em algumas das suas obras) e com o estatuto da arte nos nossos dias, em que este último reclama uma capacidade refletiva sobre os objetos e a natureza, na contemporaneidade.

É na transversalidade da criação natural com a criação artística que se pretende desenvolver uma ideia mais abrangente de Arte e sua capacidade de desconstruir as comuns representações que fazemos sobre o real. Em última instância, procura-se desenvolver um modo de


ISBN: 978-989-8300-32-4



existência mais criativo, em que natureza, arte e espectador contribuem para uma vivência participativa e ética nos espaços naturais e suas paisagens, o cuidar do nosso espaço parte especialmente do nosso envolvimento com ele:

(…) *en travaillant à l'equilibre de l'écosystéme et à l'amélioration de notre cadre de vie en cherchant à renouer les liens entre les hommes et leur environnement, l'artiste travaille sur la conservation de notre patrimoine natural, condition sine qua none de notre pérennité. Retrouver le sentiment de nature peut s'avérer être une dimensión importante de notre équilibre et de la compréhension de ce qui nous lie au reste du monde vivant.* (Lausson, 2010: 25)

A experiência estética que se tem ao observar obras como "escadas para o céu", "Meandros", "Ocos" e "Bio-grafias", ultrapassa a simples percepção desinteressada e subjetiva. Esta experiência faz-nos pensar e acreditar que a natureza é ela própria parte dessa transformação - esse sentido inacabado e orgânico que o escultor imprime na obra, dando espaço à arte natural, para que ela ganhe uma nova vida.



**Figura 4:** "Bio-grafias" Azul, 2009

O desafio que a sua obra me lança, reconheço-o, é arriscado, na medida em que nela parto para a discussão do valor da obra de arte nos nossos dias, no entanto é um lançamento visionário, ao permitir-me compreender o lugar ecológico como um lugar que se quer

transformado, mas não lacerado; um espaço simbólico à espera de ser decifrado, mas não corrompido.

A escultura de Paulo Neves permite muitas leituras, porque nos renova o olhar com as suas técnicas com que domina a matéria, fiel à organicidade do objecto em bruto, e às virtualidades físicas do mesmo. Fazendo uma analogia com a arte pré-histórica, o artista é como um xamã que comunica a todo o instante com a natureza.

(…) *San Shamans were manifesting, or re-creating – perhaps reliving – their experiences of the supernatural realm while in an alert state.* (…) *Art and cosmos united in a mutual statement about the complex nature of reality.* (Lewis-Williams, 2009: 149).

Ele quer transcender-se a si próprio através dos meios de expressão que estão ao seu alcance - os ritos, as danças, as pinturas parietais, entre outros. Esta necessidade contemporânea de refletirmos sobre o mundo e os seus acontecimentos, vem resgatar à arte esse papel cognitivo, visto nela se combinarem a mestria da sensibilidade, da imaginação e do entendimento. É neste jogo 'arteológico' entre a humanidade e a Natureza que Paulo Neves se inscreve, atribuindo aos seus objetos um carácter paisagístico, admitindo ele mesmo que a Natureza tem um papel essencial no seu trabalho. Eu diria que sem a Natureza a sua obra não existiria.

**Síntese final**

Podemos dizer que as obras de Paulo Neves são uma expressão da existência da arte como veículo, se nos é permitido o termo, para pensarmos profundamente sobre as inúmeras relações que se estabelecem entre o homem e a natureza, entre as formas orgânicas e o uso da técnica para as vestir de múltiplos significados estéticos e éticos.

Ao nomear a sua arte como a 'Arte do Natural', lanço a proposta de uma renovação valorativa do objecto artístico, da natureza e do próprio artista enquanto ser de generosidade: o artista redefine as formas, atribui-lhe novas cores, regista-lhe novos sentidos, desconstrói a sua imagem comum, mas oferece ao mundo das representações uma forma ética da natureza, enquanto espaço coabitante. O tronco corta-se; molda-se, é orientado para uma ideia original do escultor, mas essa ideia retorna à


ISBN: 978-989-8300-32-4



natureza, mais esclarecida, mais entendida, mais respeitada, e por consequência, mais cuidada. Todos nós, que temos a liberdade de julgar, poderemos, por fim, descobrir e marcar, tal como o artista, o nosso modo de existência mais criativo e pleno de sentido.

*La nature est certes une source d'inspiration, mais elle est da vantage pensée comme un espace autorisant une expression sans limite* (…) *que ce soit une motte d'erbe ou une ferme artificielle, à chaque fois l'oevre, par sa seule presence au sein de l'espace d'exposition, nous oblige à penser autrement notre rapport à la nature.* (Denis-Morel, 2010: 9)

**Referências**

Denis-Morel, Barbara, (2010) "Une idée de Nature? L'écosystéme exposé", in *Écosystémes – Biodiversité et art contemporain,* Publications de L'Université de provence

Kant, Emmanuel, (1992) *Crítica da Faculdade de Julgar,* Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa

Lausson, Adeline, (2010) "Lárt et ecosystems: l'introduction du vivant dans les oevres d'art environnementales aux États-Unis", in *Écosystémes – Biodiversité et art contemporain,* Publications de L'Université de provence

Lewis-Williams, David (2009) *The Mind in the Cave,* Thames & Hudson, London ●

# Cadencia de presagios cristalinos. Los módulos ideales de Antònia Vilà

Eugènia Agustí Camí*

**Resumen:** Antònia Vilà nos presenta la abstracción desde una particular visión: la formada por la concatenación de sus series de planchas y estampas, y por los pliegues de sus libros, siendo el tiempo el factor que dirige las pausas del ritmo serial de su obra.
**Palabras clave:** Antònia Vilà, abstracción, serie, geometría, grabado.

**Title:** The ideal module of Antonio Vilà
**Abstract:** Antonio Vilà presents us abstraction from a peculiar scope: a view of the gathering of his prints and his books, while time is the factor that runs the pause of the serial rythm of his work.
**Keywords:** Antònia Vilà, abstraction, series, geometry, printmaking.

## Cadencia de presagios

Antònia Vilà relata en el contexto de su exposición *Sidera* (2011), cómo durante la nevada que tuvo lugar en la isla de Sakhalin (Rusia) en 2006, sus habitantes percibieron primero la nieve en tonalidad amarilla y en segunda instancia en color rojo. Esta noticia marcó una inflexión que refiere "conmovió por sorpresa su relación abstracta con la nieve". Fue entonces cuando sus modelos de estrellas de nieve se tiñeron de rojo como una invocación a la arena de Mongolia que desplazada llegaba a tintar la nieve en Berlín. El largo viaje del color transportado a través de copos enormes se inscribe en un rito que se desliza en material físico a través del aguafuerte y sus profundas incisiones en el hierro.

La impronta del grabado es para la artista un lenguaje donde la relación escritura e imagen registra la emoción, la acción y el pensamiento. Disconforme a la regularidad de la geometría, la cadencia de su imaginario se decanta por alternativas que se tornan bellamente obsesivas por su procedencia inestable, la del metal. Este es el medio elegido para desarrollar su obra.

Sucede que al abandonar el metal para devenir papel, la geometría deja de ser evidente para quienes tradicionalmente la formulan en términos matemáticos, a cambio, se transfigura para los contemplativos. Acontece a quién manipula los tipos movibles para dar forma a una frase sin haber

* Espanha, artista visual e professora no Departament de Pintura, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.


ISBN: 978-989-8300-32-4



leído el contenido del texto: la conciencia de corporeidad del módulo repetible precede a captar el sentido de la imagen.

Pienso en Antònia Vilà tapizando el infinito para hacerlo accesible y cedernos así su intuición sobre la geometría, en forma de pequeños espacios cuál entregas remitidas, ya sean páginas de libro, estampas o láminas de metal grabado. De este modo se nos aparecen las alusiones a la nieve y la ilusión de su cristalización. Alusiones a la geometría e ilusión por cristalizar la abstracción. Murales sobre el cielo y bóvedas celestes constituidos desde la peculiar faceta del módulo, que amplia y extiende las perspectivas de la imagen. La misma que define y mantiene su unicidad, porque sus grabados son como el color y los colores, unidad y despliegue, y toman sentido con la casuística de esta configuración: el presente siempre deviene de un precedente donde ambos participan acordes.



**Figura 1.** Antònia Vilà (2011). *Sidera (detalles de la instalación).* Eina Espai Barra de Ferro, Barcelona. Instalación formada por 32 aguafuertes sobre hierro (100 x 72cm c/u) estampados a tres y cuatro tintas. Fuente: Imágenes cedidas por la artista.

"Cristalografiar" no existe como verbo pero toma sentido en su manera de hacer, clara y precisa. El tiempo, decisivo en la captura de la nieve, determina también los intervalos en que esta se hace visible. Desde este medio frágil e intangible, Antònia Vilà nos introduce en la abstracción desde una sedimentación particular: la formada por la encadenación de sus series de planchas y estampas, y concatenadamente por los pliegues de sus libros, siendo el tiempo el enlace en la distribución proporcionada y, el acento que dirige las pausas del ritmo serial de su obra (figuras 1 y 2).

Extraer nieve del hierro es ganar terreno, es la contundencia que contradice también la fragilidad del tiempo.

## Copos de nieve ideales

La actividad plástica entorno a la nieve centra su obra en la última década. Sobre la impresión de pureza que nos produce la nieve a los mediterráneos, quienes manifestamos atracción porque nos despierta con su fresco hálito exótico, compartimos estímulos. Exótico por su asociación a país lejano, exótico a la vez por su condición abstracta, por la rareza que nos produce como elemento que se origina en el agua, se desprende de las nubes en invisibles cristales y se compacta durante su caída en suspensión hasta llegar al suelo en forma de copos blancos.

La condensación del agua en hielo que cristaliza en simétricos motivos, ilimitadamente variados, aúna una síntesis física, matemática y química. Las formas de los cristales de nieve se deben a sus procesos de crecimiento. El polígono de seis ángulos y seis lados participa de su idealidad y toma nuevas formas en *Sidera* al circunscribirse al nuevo



**Figura 2.** Antònia Vilà (2006). *Nevada (detalle de la instalación).* Siluetas troqueladas en papel de 300 g/m² suspendidas. Kron Gallery (Sta. Cruz de Tenerife, Canarias). Fuente: Imágenes cedidas por la artista.

universo estelar deudor de *Archivo de Nieve* (2006, figura 3), *Nevada* (2006, figura 2)*, o País de nieve (2003).* Existen copos de tres y doce puntas, pero no en cambio, de cinco u ocho. Siempre evolucionan formando figuras hexagonales, su heteromorfismo es infinito, cada cristal es único pero la simetría de todos ellos es la misma. Frágiles y efímeros perduran al ser grabados en metal, y contrariamente a ser una reproducción del mundo exterior se codifican como una modelización del mundo interior, y gracias al color Vilà hace que dominen el espacio.


ISBN: 978-989-8300-32-4



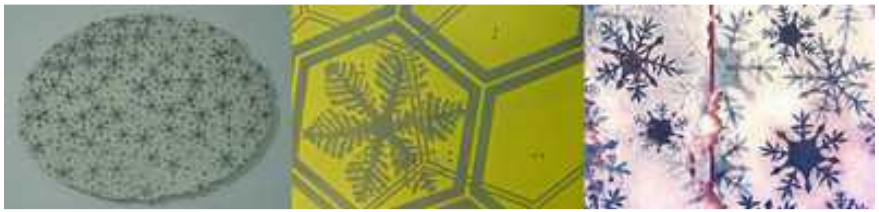


**Figura 3.** Antònia Vilà (2006). *Archivo de Nieve (detalles).* Planchas de hierro grabadas al aguafuerte y entintadas en color. Fuente: imágenes cedidas por la artista.

## Eslabones como páginas de libro. La construcción secreta

Si en *Sidera* despliega sus grabados en las paredes evolucionando en muro de papel, el trancurso a ese nuevo espacio pasa por la distancia entre los contextos de su creación. Se originan en el ideario, cristalizan al amparo de la geometría y se hacen realidad en instalaciones, grabados y libros. *Hacer grabado* y *Hacer nevar* confluyen en el tercer estadio, el libro, que contiene simbólicamente todos los anteriores (figura 4).

Verter contenido en las páginas de un libro es encadenar eslabones, letras, palabras, sentido, acciones. En mayúsculas y minúsculas, en versalitas o en negrita, abriendo paso desde los signos de puntuación y el orden de los elementos para vencer precisamente con el uso, a la ortografía. Ese pulso con el formato libro interesa a Antònia Vilà por ser en sí mismo un instrumento transmisor de información, porque la información que nos comunica es externa al propio objeto y, en última instancia, porque este formato manifiesta un contenido diferente al propio libro. La opción de expresarse en el interior de este volumen y no hacerlo específicamente con la palabra, da origen a un medio abierto y extenso, como el devenir formativo de los propios cristales de nieve.

A través de pasos modulares los elementos discursivos de la artista basados en entidades discretas y bellamente simples, van siendo la justa medida que se repite en una construcción arquitectónica. Construir de manera secreta como sucede en la generación de los níveos cristales que crecen en similitud y exactitud desde la prístina geometría, es construir la abstracción explicándola de manera natural, "la nieve va poniendo de relieve una realidad abstracta que atañe a espacio y tiempo, dos valores esenciales en la construcción de la obra y su proceso" (Antònia Vilà, comunicación personal).



**Figura 4.** Antònia Vilà (2006) *El Libro. Los Libros.* Impresión digital. Fuente: imágenes cedidas por la artista.

¿Cómo un libro puede compilar un contenido esférico? El gesto que describe el acto de pasar páginas sucesivamente a medida que avanzamos en nuestra lectura define un arco imaginario. Una geometría se inscribe discretamente en el reservado espacio del bloque de papel unido por el lomo: trescientas, doscientas, cien , cincuenta hojas actúan como eslabones que transportan en cada gesto líneas de texto, dibujos, fotografías. Ese movimiento consecutivo de derecha a izquierda es la clave para el enlace de las sucesivas acciones que contiene el libro como volumen. Es la ínfima alteración que nos transmiten sus construcciones cuando alzamos la vista para fijarnos atentamente en la palabra reservada: sea "bóveda", sea "cúpula", sea "cristal", sea "nieve", sea "celeste", sea "firmamento".

Ese ideal de la superfície semiesférica que se sostiene sobre un prisma de muchas caras, la imagen facetada que se va creando a mano alzada a base de porciones de segmentos rectilíneos. Finalmente acontecen en la ilusión de una forma esférica, tal que una membrana permeable a través de la cuál se filtran las múltiples referencias, sus querencias: ese mismo sitio al que acudir siempre. Es la geometría y es el grabado, es el libro y es el metal, es la bóveda celeste y es la abstracción, es el color y es el lugar. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark

Fernando A. Stratico*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da relação corpo/objeto presente nas proposições de Lygia Clark. Como material de suporte, tomamos os próprios textos de Clark, e também o conceito de hiperrealidade apresentado por Baudrillard, de modo a demonstrar que o objeto da proposição – por suas qualidades intrínsecas - é desencadeador de estados físicos e psíquicos, sendo o centro irradiador que desperta o ato – a ação corporal - e o encontro com outro.
**Palavras-Chave**: Lygia Clark, Proposições, Hiperrealidade.

**Title:** The relation body/object and the poetic speech on Lygia Clark work
**Abstract:** This paper presents an analysis on the relationship between the body and the object of Lygia Clark´s propositions. As support material we take Clark´s own texts, and also the concept of hyperreality developed by Baudrillard, in order to demonstrate that the object, by its intrinsic qualities, is the generating centre of physical and psychical states which awaken the act - the bodily action – and the encounter with the other.
**Keywords:** Lygia Clark, Propositions, Hyperreality

## Introdução

Lygia Clark, artista brasileira, nascida na cidade de Belo Horizonte, em 1920, iniciou-se nas artes, no ano de 1947, sob a orientação de Burle Marx. No ano de 1950 viaja para Paris, onde estudou com Léger, Dobrinsky e Arpad Zenes. Em 1954, engajou-se com o *Grupo Frente*, cuja perspectiva situava-se na pesquisa radicalmente abstrata e construtivista. Suas incursões pela pintura e escultura a levaram ao reconhecimento de seu trabalho, como um dos mais significativos nomes do *Concretismo*. Fases posteriores caracterizaram uma artista em constante transformação de si mesma. A fase das *proposições* substitui a investigação *concreta*, e posteriormente é abandonada em função de seu trabalho com os *objetos relacionais*, experiência esta calcada na terapia.

No início dos anos sessenta, Lygia Clark, passou a concentrar seu interesse e atenção sobre o que ela chamou de *proposições*. Ao invés de obras elaboradas para o consumo, como eram suas esculturas "*Bichos*", feitas para serem contempladas ou manipuladas pelo espectador, Clark

* Brasil, actor, diretor. Graduação em educação artística, habilitação em artes plásticas. Professor no departamento de Música e Teatro, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina.

passou a propor obras que existiam unicamente por meio das ações dos espectadores. Tais *proposições* consistiam em ações realizadas com objetos, geralmente industrializados. Este estudo apresenta uma análise crítica voltada para a relação corporal estabelecida entre os participantes das proposições e os objetos escolhidos por Clark. Nosso intuito é evidenciar, além do resgate da *nostalgia do corpo*, como propunha Clark, também o resgate do sentido do objeto para o corpo e para o eu. Evidenciamos também o quanto Clark foi pioneira ao desenvolver uma poética que se fundava na relação com o Outro. O objeto, na obra propositiva de Clark é um elo que une a artista a outros sujeitos.

## 1. O Ato da Proposição

Na tentativa de explicar as ações que acontecem no momento da proposição, Clark elaborou com esmero um pensamento que se voltava para o *ato*. Para ela, o ser humano é uma 'totalidade espaço-temporal". O *ato imanente* tem a capacidade que fazer com que ultrapassemos o *limite temporal*. De acordo com Clark, as ações imediatas de uma proposição fazem com que o passado, o presente e o futuro se misturem. Clark fala sobre a percepção de um *tempo absoluto* que incorporaria o que estaria sendo derivado do ato em si. No ato da *proposição*, afirma a artista, não existe distância entre o passado e o presente. Estas dimensões de nossa psiquê estariam fundidas, e assim percebidas no momento do ato instantâneo da proposição (Clark, 1980: 24). Clark salienta também que o ato não é renovável, a repetição de uma proposição ou ato seria a configuração de uma outra significação. Nenhum traço da percepção passada poderia estar presente em uma repetição. Conforme Clark:

*Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato* (Clark, 1980: 27).

A intenção que antecede ao ato é a de despertar a *nostalgia do corpo*, a qual diz respeito, em nossa visão, à triste memória, e estado de melancolia de um corpo fragmentado que busca sentir-se um todo, busca redescobrir-se (Clark, 1975: 2).


ISBN: 978-989-8300-32-4



*Caminhando* (1964) é uma das primeiras *proposições* de Clark. Nesta obra, estão em jogo, o *ato* e a *nostalgia do corpo*. Sua instrução verbal propõe que uma fita de Möbius (em papel) – a expressão matemática do infinito - seja cortada longitudinalmente com uma tesoura, até que se acabe o percurso da tesoura e do corte. Conforme Clark, *Caminhando* é uma proposição destinada àqueles cujo trabalho perdeu toda a expressividade – o diálogo do artesão com sua obra. Clark argumenta que as relações com o trabalho foram destituídas da expressividade, de modo que o trabalho tornou-se estranho ao ser humano. Clark supunha ser necessário, portanto, que se buscasse redescobrir o próprio gesto que contem uma nova significação. Porém, para que isto acontecesse seria necessário que houvesse algo mais além da manipulação de objetos e participação do espectador. Conforme Clark, há uma necessidade em que "*a obra se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor*" (Clark, 1980: 27).

De acordo com Clark, a importância de *Caminhando* está no ato de cortar, e não exatamente na fita. Quando a experiência se acaba a fita é jogada fora, restando apenas o ato do corte e a imanência deste ato. Para Clark o novo conceito de imanência foi "*a coisa mais importante que o Caminhando lhe trouxe*" (Clark, 1968). Nas palavras de Clark:

*A primeira vez que cortei o Caminhando, vivi um ritual muito significativo. E eu desejo que esta mesma ação seja vivida com a máxima intensidade pelos participantes futuros. É preciso que ela seja puramente gratuita e que ninguém procure saber – quando estiver cortando – o que vai ser cortado a seguir ou o que já foi talhado antes* (Clark, 1980: 27).

Embora Clark tanto enfatize a importância do ato em detrimento do objeto em si, gostaríamos de destacar o papel propulsor e catalisador dos objetos e materiais de suas *proposições*. A *imanência do ato*, ou seja a experiência pura de um ato compromissado unicamente com a ação presente, só é possível pelas qualidades emanadas do objetos. Cada material escolhido por Clark traz consigo uma potência expressiva e também sensitiva. Textura, temperatura, flexibilidade, durabilidade, cor, cheiro são algumas das qualidades dos materiais, as quais fazem emanar, no ato, energias e estados específicos. Não é um mero acaso, que Clark passava longos períodos apenas em busca de materiais. A folha plástica,

fina e flexível, esteve presente em várias de suas instalações e proposições:

*Estou numa fase de doido. Trabalhando como uma maluca, comprando plástico que é baratíssimo, catando pedras nas ruas, ajuntando aqueles sacos vazios e felicíssima! Acho que é a primeira vez que estou num tal estado depois da descoberta do Bicho* (Figueiredo, 1998: 142)

Embora o ato em si, esvanecendo no tempo e no espaço, fosse o objetivo maior contido em suas propostas, era do objeto que emanavam estados corporais específicos, e sem tais objetos não seria possível despertar e fazer explodir a energia corporal e psíquica entre os participantes. Não podemos esquecer também que o material e objeto utilizado nas *proposições* eram também signos carregados de sentidos e conexões ideológicas. Assim como a fita de Möbius está plena de sentidos e pensamentos, outros materiais como o plástico e a borracha estão repletos de conteúdos aos quais somos remetidos mesmo inconscientemente. Invertendo a relação com os materiais que são fundamentais para a sociedade de consumo, Clark apresenta uma relação do não-trabalho, do não consumo, da não-utilidade. Neste sentido, Clark toca no que Jean Baudrillard veio a chamar de *hiperrealidade* – uma realidade social na qual perdemos a relação direta com os objetos, uma vez que estes deixaram de ser feitos para a utilização, sendo construídos e consumidos apenas como significação.

De acordo com Baudrillard a concepção tradicional de signo como um elo entre o significante e significado, que refere-se a um conceito, não é mais possível, porque as representações da realidade foram tomadas por uma interminável sequência de representações da realidade (Baudrillard, 1992: 179). O signo não situa o sujeito em relação a uma representação da realidade; o signo refere-se a outro signo, a outra significação, e assim sucessivamente.

Esta avalanche de signos, de acordo com Baudrillard, está presente no âmbito da vida diária, bem como na ciência, na arte, na tecnologia, na religião, na linguagem, etc. É provável que isto seja o resultado da sociedade de consumo em que vivemos, na qual o objeto de consumo é o resultado da reprodução constante de significações. O objeto deixou de possuir um elo com a realidade de seu próprio uso e utilidade, porque


ISBN: 978-989-8300-32-4



agora ele está além da realidade, habitando, assim, a esfera das significações (Baudrillard, 1992: 10-28)).

Atentos à crítica à sociedade de consumo, Lygia Clark, assim como Hélio Oiticica "sabotavam" o ciclo consumista e *hiperreal* presente até mesmo nas galerias de arte. As referências a Herbert Marcuse são muitas, e estão ligadas a um sentido de "marginalidade", principalmente na obra de Oiticica. Porém, diante da *hiperrealidade* – uma sociedade em que os objetos é que significam e dão valor à pessoa humana – Clark contrapõe e encara esta realidade com propostas de ações que devolvem um sentido perdido do corpo e de seu posicionamento no tempo e no espaço. No centro destas ações está o objeto, que se torna propulsor de energias físicas e psíquicas e também aglutinador e ponto de encontro entre as pessoas. Em *Baba Antropofágica* (1973), por exemplo, toda a energia psíquica e física dos participantes é gerada por fios de carretéis que são retirados da boca dos participantes, que embebidos em saliva são deixados cair sobre o rosto e corpo de um outro que está deitado. A substância da vida vai, assim, sendo derramada, ou dada para aquele que, passivamente, a recebe. Como em todas as *proposições*, Clark faz a instrução lingüística para a ação que deve ser desempenhada (performada) pelos participantes. Mas ela própria não enfatiza o valor do objeto que centraliza a ação. Clark concentra-se em abordar uma espécie de "perda da substância" (Milliet, 1992: 139). Porém, sem os fios que primeiramente são colocados na boca, e posteriormente retirados como uma seda de aranha, sem a concretude do material e seus significados embutidos, não seriam possíveis nenhuma das ações e dimensões alcançadas. Portanto, há nestes fios (assim como na fita de Möbius, tesoura, etc) um potencial que age em dois sentidos fundamentais: o corpo do participante e a relação com o outro. O objeto possui a capacidade de ser símbolo, metáfora - como evoca Clark em suas *proposições* – e também a capacidade de ser resgate de dimensões perdidas ou esquecidas do corpo, que se revela no encontro com o outro, que do mesmo modo se relaciona com o objeto.

Embora as *proposições* incluam a participação do outro, Clark ainda preserva os processos solitários de elaboração e criação, nos moldes em que são articulados pela maioria dos artistas. Ainda são seus estes processos, e deles ela não chega a abrir mão. Clark reconhece, no entanto, que seus processos dizem respeito a um compartilhar da obra,

sendo que o objeto, os materiais por ela escolhidos, agem como pontes entre a sua corporalidade e a daqueles que a artista almeja tocar.

## Considerações Finais

Nossa reflexão, voltada para as *proposições*, tomou como exemplos-chaves as obras *Caminhando* e *Baba Antropofágica* e indica que a experiência de Clark com objetos e materiais delineia uma poética do corpo que está intimamente ligada à poética do objeto cotidiano. Clark rompe com a relação costumeira mantida em relação ao universo material, e estabelece uma nova relação com o mundo dos objetos. Tal relação restitui um sentido de unidade com o mundo físico, e também com o outro. O objeto na obra de Clark situa-se, portanto, como centro da experiência, por ser ele a potência geradora do encontro. *Esta* perspectiva pioneira de Clark repercute fortemente nos inúmeros trabalhos da atualidade, que, do mesmo modo, fundamentam-se em poéticas que dependem do objeto cotidiano e também do encontro com o outro para existir.

## Referências

Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. London: Polity Press. ISBN: 080474273-1.

Clark, Lygia (1980) *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio: FUNARTE. Sem ISBN.

Clark, Lygia (1975) "Da supressão do objeto (Anotações)". Catálogo da Fundação Antoni Tàpie, trad. e aquivo da A. C. O Mundo de Lygia Clark. *Navilouca*. Rio de Janeiro.

Clark, Lygia (1968) 'Lygia Clark e a Proposição da Imanência'. *Jornal do Brasil.* Rio: 06/01/68

Figueiredo, Luciano (ed) (1998). *Lygia Clark – Hélio Oiticica – Cartas – 1964-74*. Rio: Editora UFRJ. ISBN 85-71081913

Milliet, Maria Alice (1992). *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP. ISBN 85-314-0064-3 ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# 'O Cachecol do Artista'
# A 'Esfera Artística' a partir do caso de Luiz Pacheco

Francisco Cardoso Lima[*]
&
João Mota[**]

**Resumo:** Este trabalho centra-se numa abordagem sobre aquilo que aqui se designa como a 'Esfera Artística,' a partir da exploração de 27 conversas com artistas plásticos portugueses, tendo como motor a leitura do folheto 'O Cachecol do Artista' de Luiz Pacheco. Propõem, enquanto ferramenta reflexiva, o manifesto 'A Esfera Artística.'
**Palavras chave:** Luiz Pacheco, esfera artística, entrevista, a voz do artista, manifesto.

**Title:** 'O Cachecol do Artista' (The Artist's Scarf) – The 'Art World' from Luiz Pacheco's case
**Abstract:** This paper focuses on what here is called 'Art World.' From the analysis of conversations/interviews with 27 portuguese artists and informed by the reading of the Luiz Pacheco's pamphlet 'O Cachecol do Artista' (The Artist's Scarf), this paper propose a manifesto called 'The Art World' acting as a reflexive tool.
**Keywords**: Luiz Pacheco, art world, interview, the artist's voice, manifesto.

## Introdução

A partir da análise do caso de Luiz Pacheco, particularmente a partir do folheto 'O Cachecol do Artista' (Pacheco, 1964), esta comunicação centra-se na exploração de 27 entrevistas efectuadas a artistas plásticos portugueses, inseridas nos trabalhos realizados para o doutoramento em Estudo Artísticos 'O Artista pelo Artista' (UA, FCT).

Num primeiro momento pretende-se apresentar uma leitura alargada sobre as relações do artista com a 'Esfera Artística,' assunto caro e um dos tópicos de conversa transversal aos vários encontros tidos com os diversos criadores. Num segundo momento pretende-se avançar com uma conclusão apresentada sob a forma de manifesto, manifesto enquanto ferramenta reflexiva.

[*] Artista Visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Licenciatura Artes-Plásticas Pintura – Faculdade de Belas-Artes do Porto, Mestrado Estudos Artísticos – Universidade de Aveiro. Doutorando Estudo de Artísticos – Universidade de Aveiro – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[**] Portugal, artista visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Director do doutoramento em design, vice-director do mestrado em Criação Artística Contemporânea. Membro fundador da Unidade de Investigação ID+.

## 1. O caso Luiz Pacheco

Luiz Pacheco (Lisboa, 1925 – Montijo, 2008) foi escritor e editor. Filho de uma família burguesa, libertino, alcoólico, bissexual, doente, preso por razões amorosas, censurado por razões literárias, foi rotulado de pitoresco, marginal, pícaro. Enfim, um homem inteiramente livre e teso. Na interrogação de João Pedro George: "Pode um biógrafo (...) ficar a gostar mais do autor do que da sua obra?" (George, 2011: 16), ou nas palavras de Rui Zink "mil novecentos e vinte e cinco – dois mil e oito, é obra" (Zink, 2008), percebe-se que a criação de Luiz Pacheco confunde-se consigo próprio.

Num registo epistolar e fragmentado escreveu inúmeros postais, cartas, folhas avulso e panfletos, entre os quais 'O Cachecol do Artista.' Pacheco considera 'O Cachecol do Artista' um eufemismo simbólico. E também aqui interessa esse simbolismo pungente: o cachecol como possível estratégia para o artista se relacionar com o 'General Inverno' (Pacheco, 1964:2), 'General Inverno' enquanto o outro. Aqui, 'General Inverno' enquanto a esfera artística.

A própria relação entre o texto 'O Cachecol do Artista' e a esfera artística surgiu na resposta de André Gonçalves à pergunta "Parece-te que o artista sabe como se posicionar dentro da esfera artística, hoje?"

*O artista percebe aquilo que se passa à sua volta. O artista não é um parvo... Como dizia o Luiz Pacheco, o artista precisa do seu cachecol, precisa d' 'O Cachecol do Artista' (1964)* (A. Gonçalves, 2010).

A percepção da esfera artística enquanto inverno rigoroso, e a necessidade de uma releitura do papel/lugar do artista no mundo da arte, evidente no caso de Luiz Pacheco, funciona como motor para a abordagem efectuada neste artigo às 27 entrevistas realizadas a artistas plásticos portugueses constituídos em amostra.

## 2. A amostra e a 'Esfera Artística'

Com a colaboração do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, seleccionou-se uma amostra para estudo com o propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu representativo das artes plásticas contemporâneas em Portugal. Foram incluídos na amostra os artistas: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira,


ISBN: 978-989-8300-32-4



António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Brumester, Joana Vanconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro Carvalho.

Do conjunto dos encontros com os diversos artistas resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado 'tout court,' de artista para artista, na primeira pessoa. Este registo directo possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Pretendeu-se evitar o enfoque teórico-filosófico que emergiu nas últimas 5 décadas, à imagem daquele que, por exemplo, Arthur Danto aborda em "The Artworld" (Journal of Philosophy, 1964). Antes, este estudo procura centrar as atenções no artista, trazendo para a discussão a sua voz, procurando a sua perspectiva idiossincrática sobre as várias dinâmicas criadas pelas diversas relações entre os diferentes operadores artísticos: museus, feiras de arte, fundações, colecções, galerias, espaços expositivos alternativos, publicações, escolas de arte, etc... ou historiadores, críticos de arte, jornalistas, comissários, galeristas, coleccionadores, público, etc... E dentro da esfera artística estão também, e naturalmente, o atelier e o artista.

Para esta comunicação, focamos atenções apenas no conjunto de tópicos que referenciam a relação do artista com a esfera artística. Procurou-se perceber se existe um espaço próprio para o artista no meio artístico. Se existe uma tensão entre o artista e a esfera artística. Se existe a necessidade dos artistas, eles próprios, fazerem uma re-leitura do seu lugar e do seu papel no meio artístico. E qual a relação ideal entre o artista e a esfera artística... Procurou-se perceber como o artista se posiciona perante o meio artístico e como se relaciona perante as complexas relações existentes entre os vários operadores do mundo da arte.

Procurou-se uma reflexão sobre a relação artista/esfera artística, pela voz do próprio.

### 3. A 'Esfera Artística' na voz dos próprios artistas

A título demonstrativo, apresentam-se 3 perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

(...) *Como te parece que o artista se relaciona na esfera artística? O lugar e/ou o papel que o artista ocupa dentro da esfera artística parece-te ser afim do próprio artista? Ou consideras que deveria ser feita uma re-leitura e, eventualmente, um re-posicionamento, do artista no meio das artes? Parece-te importante repensar a forma como as tensões entre os vários lugares e as várias pessoas estão distribuídas na própria esfera artística?* (pergunta efectuada a M. Leal)

*Como é que tu entendes uma relação perfeita entre o artista e os lugares e as pessoas da esfera artística?* (pergunta efectuada a J. Vasconcelos);

*Parece-te que a dinâmica da esfera artística violenta o artista?* (pergunta efectuada a P. Calapez).

Encontra-se em anexo o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas. Esse corpo, essa pluralidade de discursos, a voz dos artistas, enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto.

### 4. Das entrevistas ao manifesto

Primeiro, num movimento indutivo, identificaram-se e sistematizaram-se um conjunto de 'lugares estruturais comuns' (Hiernaux, 2005), um conjunto de grandes campos de interesse transversais às várias entrevistas. Por exemplo: a relação entre pares, o discurso do artista, a grande narrativa, o atelier, a esfera artística... Os lugares estruturais comuns funcionaram enquanto códigos para sistematizar, ordenar, classificar, categorizar a informação (Saldaña, 2009).

Posteriormente, através da 'condensação descritiva' (Hiernaux, 2005), e num esforço de síntese interpretativa, dirigiu-se o sentido veiculado pelas palavras dos artistas (por vezes com níveis de abstracção elevados) aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, reconduzindo o conjunto de formas complexas de sentido a unidades de sentido comuns


ISBN: 978-989-8300-32-4



simples. Por exemplo: agentes/operadores da esfera artística, mercado da arte, lugar e papel do artista na esfera artística...

Por fim, consequência do processo interpretativo, acrescentou-se por cima dos resultados obtidos uma leitura de dimensão pessoal, no domínio do subjectivo, que, embora sediada nas palavras dos artistas, não se sentiu necessariamente vinculada a elas, acrescentando um entendimento autoral próprio, como um discurso sobre os discursos, materializado, num momento de convicção, na forma de manifesto artístico.

O manifesto (e o discurso nele contido, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico), contêm em si uma elasticidade cara às idiossincrasias contidas nos discurso dos criadores, no discurso artístico. Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir.

**Manifesto 'A Esfera Artística'**

1. A obra de arte, o artista e o atelier são o centro da Esfera Artística.
2. Não há Esfera Artística sem o objecto artístico. Não há objecto artístico sem o artista. Não há artista sem o atelier do artista.
3. O artista é privilegiado. Ponto.
4. O mercado da arte é um jogo com regras feias. É um jogo feio e mau.
5. O artista sabe jogar mal.
6. O artista não quer ser feio.
7. O artista é feio e mau.
8. Tudo é feio e mau.
9. Não há maus artistas. Há artistas feios.
10. A Esfera Artística serve o museu, a galeria, o galerista, o comissário, o crítico de arte, o público, o artista.
11. O artista gosta e não gosta da Esfera Artística.
12. O Artista está bem e não está bem. O Artista nunca está bem.
13. A Esfera Artística não pensa no artista.
14. Quem pensa no artista é o artista, é o outro o artista.
15. O outro pensa no objecto.

16. O outro não cumpre o seu papel.
17. O historiador de arte não é um crítico de arte.
18. O crítico de arte não é um galerista de arte.
19. O galerista de arte não é um artista.
20. O artista é o artista.
21. O artista é o professor, o investigador, o teórico, o historiador, o comissário, o galerista, o produtor, o técnico, o secretário, o moço de recados e o mau artista.
22. Não há maus artistas. Há artistas.
23. O artista quer cumprir o seu papel.
24. O artista cumpre o seu papel.
25. O outro não cumpre o seu papel.
26. O artista cumpre o papel do outro.
27. A alternativa à Esfera Artística é outra Esfera Artística.
28. Outra Esfera Artística, já!
29. O artista, já!
30. Fora o mercado da arte!
31. Abaixo os museus e as galerias de arte!
32. Não ao galerista, ao comissário e ao crítico de arte!
33. Viva o artista! Viva! Viva! Viva!

## Referências


Carvalho, Eduardo J. (2002) *Metodologia do Trabalho Científico*. Lisboa: Escolar Editora. ISBN: 9789725922446.

George, João Pedro (2011) *Puta que os Pariu!* Lisboa: Tinta da China. ISBN: 9789896711016.

Hiernaux, J-P. et al. (2005) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.

Laurel, Brenda (2003) *Design Research - Methods and perspectives* Massachutts: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 9780262122634.

Pacheco, Luiz (1964) *O Cachecol do Artista* Santarém: Contraponto.

Saldaña, J. (2009) *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Los Angeles: Sage Publications. ISBN: 9781847875495.

Zink, Rui (2008) *Anda, Pacheco!* [Consult. 2011-12-05] Disponível em <URL: http://ruizink.com/2008/01/07/anda-pacheco/>



ISBN: 978-989-8300-32-4



## Anexo - A 'Esfera Artística' na voz dos próprios artistas

Elenca-se aqui o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas que enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto:

- *Muitos artistas não se sentem confortáveis [na esfera artística]. Eu sinto-me confortável, talvez por ter uma postura mais relaxada, ou então as coisas vão correndo bem.*(A. Cepeda, 2010)
- *Como artista [dentro da esfera artística], sinto-me bastante confortável no lugar onde estou. (…) Sinto-me privilegiada.* (M. de Menezes, 2010)
- (...) *Considero-me 'sui generis'. Não estou desesperadamente à procura de sucesso. Se estivesse desesperadamente à procura de sucesso sentir-me-ia desconfortável."* (A. Ferreira, 2011)
- *Se há artista que que não tem razão de queixa sou eu mesmo. Sempre me trataram muito bem. Também, provavelmente, porque eu nunca deixei que me tratassem mal (…). Há questões pelas quais temos que lutar sem ceder um único milímetro, por vezes lutar com a faca nos dentes. São as questões que envolvem a essência do próprio trabalho.*
  *Conheço muitas pessoas que prometiam muito, eram "grandes talentos" e perderam-se exactamente nesse processo.* (A. Carneiro, 2011)
- *Existe algum egocentrismo por parte dos artistas... Por vezes penso que sou, de alguma forma, um privilegiado por ter quem se interesse pelas minhas exposições e por existirem pessoas interessadas em comprar o meu trabalho artístico.* (D. Blaufuks, 2011)
- *A posição do artista não é a mais definida nem a mais fácil (…) [e] isso não é bom.* (M. Palma, 2010)
- *[O lugar que o artista ocupa] não é confortável. É ingénuo dizer que o artista está no seu lugar* (…) (A. Gonçalves, 2010)
- *A minha ligação à esfera artística sempre me permitiu desligar-me dela com facilidade.* (C. Mateus, 2011)
- (…) *cabe ao artista encontrar o seu lugar e o seu papel.* (P. Calapez, 2011)
- *Apesar de estar perfeitamente imerso no meio das artes plásticas e ainda que a grande maioria dos meus amigos esteja directa ou indirectamente ligado a essa esfera, não quer dizer que me sinta confortável* (M. Leal, 2011)
- *Aceito as opiniões de quem está próximo como mais um estímulo quer pela visibilidade e exposição que proporcionam ao nosso trabalho, quer por me fazer pensar noutros cenários. Incorporo essas opiniões no meu processo de trabalho* (A. Olaio, 2010)
- *Os críticos (e a crítica de arte) são interessantes enquanto catalisadores de discussão e enquanto produtores de conhecimento. E eu próprio aprendo com isso* (J. P. Vale, 2011)
- *Espero que os artistas nunca se sintam confortáveis* (M. Santos, 2010)
- *É o próprio artista que tem que criar o seu espaço, o seu lugar* (C. Filipe, 2010)
- (...) *Se por um lado estou dentro [da esfera artística], por outro as coisas não são bem assim. (...) Neste momento não trabalho directamente com nenhuma galeria [e] não é porque não queira. É talvez porque as galerias também parecem não querer. Mas as coisas são como são e aqui e ali vai havendo alternativas [ao mercado da arte]. Dá é mais trabalho...* (M. Leal, 2011)

- *Grande parte do meu percurso artístico foi feito dentro de espaços alternativos."* (C. Filipe, 2010)
- *É muito difícil, hoje em dia, um artista ser artista e também ser produtor e secretário, etc…"* (A. Cepeda, 2010)
- *O artista tem que fazer uma série de trabalhos da competência de muita gente."* (M. Palma, 2010)
- *Hoje, existe uma necessidade de legitimação muito forte que convoca o artista a cumprir também o papel de empresário* (P. Proença, 2011)
- *O galerista deve poupar o artista para ele possa canalizar a sua energia para o seu trabalho. Deve libertá-lo de tarefas que não estão relacionadas com a criação do seu trabalho. O galerista deve deixar o artista fazer e interferir não com questões relacionadas com o processo de criação mas com questões relacionadas com a eficácia da visibilidade do trabalho. O galerista deve interferir cumprindo o seu papel (...) [e] uma das principais funções das galerias é vender arte. E servem os artistas vendendo as coisas que eles fazem* (A. Olaio, 2010)
- *Dar aulas foi também optar por não estar demasiado dependente daquilo que se transacciona. De alguma forma liberta-me desse constrangimento, do constrangimento das transacções, quer dos objectos, quer dos relacionamentos que se processam neste meio, que são complicadíssimos e nem sempre totalmente às claras. Em alguns momentos fiz parte desses compromissos e apercebi que estive envolvida eu própria… como mercadoria… (...)*
  *Não depender financeiramente do mercado da arte pode ser encarado como uma salvaguarda para o próprio artista e para a sua obra, permitindo-lhe escapar a alguns perigos. Eu prefiro assim, prefiro não estar quotidianamente a ponderar compromissos.* (C. Mateus, 2011)
- *Se por um lado reservo para mim a liberdade de fazer apenas aquilo que me interessa fazer, por outro lado sei também que devo apresentar objectos comercializáveis. E ao fazer isto não sinto que esteja a abdicar daquilo que considero fundamental.* (J. P. Vale, 2011)
- *Não há relação ideal [entre o artista e a esfera artística], nunca houve e nunca haverá. (…) Fatalmente [é sempre conflituosa]. E tem que ser conflituosa. Se houver essa harmonia entre o artista e a esfera artística algo está mal."* (J. de Guimarães, 2011)
- *O ideal era nós não termos que nos ocupar com todo esse trabalho que devia ser feito pelos comissários, pelos galeristas, pelos jornalistas, pelas instituições. Deveriam fazer o "tour" pelos ateliers dos artistas. (…) Eles é que nos deviam procurar e não nós a eles. A dinâmica está invertida. Eles pensam que nós precisamos deles, mas eles sem nós não são nada. (…) Sem o trabalho do artista o galerista ganha zero. Dependem do trabalho do artista e deviam, também por isso, tratar melhor o artista* (A. Cepeda, 2010)
- (...) *Cada vez mais os 'players' marcam os artistas* (E. Batarda, 2011)
- *Todos os 'players' da esfera artística ganham muito com o artista. E o artista é o último a ganhar* (F. Queirós, 2010)
- *É o artista quem suporta esta esfera* (A. Gonçalves, 2010)
- *A esfera artística é muito complexa. Nos nossos dias (…) ser artista não está unicamente relacionado com o trabalho produzido. (...) Existe uma quantidade de factores externos ao artista que têm um peso determinante na esfera artística. O peso da economia ou da cultura*


ISBN: 978-989-8300-32-4



*de um país... E Portugal não tem pensadores nem exporta pensamento relacionado com a arte contemporânea* (C. Filipe, 2010)

- *Hoje, mais do que fornecer uma explicação teórica, os artistas que fazem questão de mostrar que se movem sobre essas mesmas supostas bases culturais e críticas estão, na melhor das hipóteses, a apresentar sinais aos outros agentes. Sinais de que estão a par. Sinais de que estão entre pares. "Cito isto porque sei que tu sabes, e porque tu sabes o que eu citei vais situar-me como alguém que também sabe". (...) Trata-se da vontade de pertencer, de ser reconhecido e de ter cúmplices* (E. Batarda, 2011)
- *Eu respeito muito o mercado da arte e não confundo o mercado da arte com a obra de arte e as suas qualidades. As qualidades da obra de arte têm algum interesse para o mercado da arte mas não são o único valor. Existem outros mecanismos com os quais as galerias e os galeristas têm que lidar e lidar bem* (A. Olaio, 2010)
- *Nas visitas ao meu atelier, particularmente por parte dos coleccionadores, é muito raro encontrar aqueles que olham para o outro lado, para o reverso do desenho, aqueles que entram efectivamente no universo da obra de arte. Por diversas razões, há quem veja o objecto de uma forma muito planificada* (M. Palma, 2010)
- *Hoje em dia e cada vez mais esses agentes assumem um maior protagonismo. O artista é colocado num lugar secundário. Muitas vezes o artista é utilizado como uma peça num jogo bem maior, jogo esse que apenas alimenta o discurso e o poder dos outros* (M. Santos, 2010)
- *A relação do artista com o meio é, na grande maioria das vezes, uma relação conflituosa, uma relação crítica perante aquilo que o rodeia* (P. Mendes, 2010)
- *Tenho dificuldade em perceber a importância que é atribuída às galerias de arte. (...) E parece-me que são os artistas quem alimentam essa importância atribuída às galerias de arte* (J. P. Vale, 2011)
- (...) *quem decide não é o artista. Quem decide, efectivamente, é a galeria, o museu, o curador. São eles quem permitem ou não a construção de uma carreira artística. (…) Parece-me difícil alterar as regras de um sistema comercial como aquele no qual vivemos* (D. Blaufuks, 2011)
- *O artista está mal posicionado. Mas não sei se neste momento é possível [fazer uma re-leitura do lugar e do papel do artista na esfera artística]. Sinto esse desconforto, um desconforto com o qual me tenho habituado a viver. Sinto que o artista é cada vez mais uma peça inserida numa gigantesca máquina de marketing de uma indústria de arte que ultrapassa em muito o puro prazer pelo conhecimento.*
  *Se por um lado estas questões não devem ser dramatizadas, por outro lado também não devem ser esquecidas* (J. Tabarra, 2010)
- (…) *Esses ajustamentos [entre artista e esfera artística] vão sendo feitos ao longo da história* (A. Carneiro, 2011)
- *Muitas vezes dá-se demasiada importância ao comissário e ao galerista* (A. Cepeda, 2010)
- *Parece-me que no mercado da arte a validação dos objectos artísticos é feitas pelos agentes errados. Não me parece que caiba ao galerista ou ao 'curator' dizer o que é ou não é bom. A obra de arte é boa porque existe* (J. P. Vale, 2011)

- *Os artistas têm que começar a ser mais exigentes com os comissários* (M. Santos, 2010)
- *Eu sou muito crítico em relação a esta teia. É uma rede perversa. No centro dessa perversão está o objecto artístico comercializavel, está o negócio das obras de arte. Em Portugal é logo aí que começa a discriminação, com os galeristas a defender os seus artistas, dizendo mal dos artistas representados por outros galeristas, com pessoas que deviam ser isentas e estar fora do mercado num conluio descarado de interesses* (J. de Guimarães, 2011)
- *Os artistas são o núcleo de um território que é também do interesse de vários outros agentes, agentes que produzem um discurso depois do artista produzir a obra. São exteriores à obra (…)*
  *Os problemas que [o meu trabalho] me levanta (…) são problemas que interessam a quem produz os objectos artísticos. (…)*
  *Interessa-me muito introduzir uma epistemologia própria de quem está dentro do território a fazer, diferente daquela que os críticos de arte praticam.*
  *Em Portugal falta construir esse território de reflexão* (F. J. Pereira, 2011)
- *Já tive muito boas experiências em exposições comissariadas (…) Contudo parece-me que em alguns casos não há essa articulação ou um real diálogo com o artista. (…) O que também é da minha responsabilidade. (…) É frequente, principalmente em exposições colectivas, o trabalho vir apenas ilustrar o discurso e conceitos apresentados pelo comissário. (…) [Na crítica de arte] parece-me que essa desadequação acontece menos, porque, geralmente, há um contacto directo, uma conversa, um trabalho mais aprofundado de reflexão e contextualização da obra. [Ainda assim] há mais jornalismo cultural do que crítica de arte* (M. Santos, 2010)
- *[O artista posicionou-se sempre da mesma forma, ao longo dos tempos, perante essa esfera artística]. Tenho a certeza que hoje não se passa nada de extraordinário. (…)*
  *Eu sou uma expressão do meu tempo, mas segundo um padrão que existe há séculos* (J. Vasconcelos, 2011)
- *Há o perigo dos outros esperarem que o artista fale como o crítico escreveu. Há o perigo maior dos próprios artistas acharem que devem falar como o crítico escreveu. Há o perigo ainda maior dos artistas acharem que devem fazer a arte que os críticos esperam que ele faça. Tudo isto são gradações do inferno.*
  *É grave quando o artista se encontra numa posição em que a sua falta de segurança ou a sua falta de iniciativa própria o leva a fazer aquilo que os críticos esperam que ele faça* (R. Chafes, 2011)
- *Não aceito realizar um filme em que seja o produtor a decidir o corte final. O 'final cut' é meu* (P. Mendes, 2010)
- *Nego-me a comprometer o meu trabalho para ganhar dinheiro. (...) O mercado não me interessa, nem nunca me interessou. Não faço depender o meu trabalho das questões comerciais. E não aceito encomendas no sentido estrito: faço o que quero no tempo que quero* (A. Carneiro, 2011)
- *[sobre a história da arte, a crítica de arte e o jornalismo:] As estratégias individuais desses jornalistas culturais que se apelidam de críticos de arte são demasiado previsíveis e óbvias. Com tantas revistas e livros estimulantes a serem editados no mundo a nossa atenção não se deve dispersar por menoridades.*


ISBN: 978-989-8300-32-4



*Depois existem os historiadores de arte que são outra classe. Temos alguns bons historiadores, aliás alguns escrevem crítica de arte e o resultado é habitualmente mais interessante…* (P. Mendes, 2010)

- *Sempre me coloquei numa lógica de coexistência distanciada e independente relativamente a todos os sistemas do mundo da arte. (…) É uma opção lúcida que me permitiu encontrar o meu lugar. E não se trata de encaixar na esfera artística. Dito de forma rápida, eu só faço aquilo que me apetece. Pessoalmente, se assim não fosse, só me restava uma atitude: abandonar a arte* (F. J. Pereira, 2011)
- *Embora sem qualquer garantia, existem esquemas que perduram já há algum tempo para se ser um artista reconhecido. Ser amigo de 'X', agradar a 'Y', abdicar da família, muitas vezes abdicar daquilo em que acredita. Entrar no jogo das festas particulares, dos copos à noite, dos conhecimentos...*
  *E pagar às pessoas que, à partida, têm os direitos no mercado da legitimação artística para dizerem que tu és um bom artista. 5 mil euros…* (J. Tabarra, 2010)
- *Como diria o Detlev Scheider, há muita miséria na arte portuguesa.* (E. Batarda, 2011)
- *[sobre a relação ideal entre artistas e operadores artísticos:] Um lugar onde existem muitos museus, onde existe uma massa crítica interessante, muitos artistas, muita gente a pensar. Tudo isso facilita muito as coisas. Invejas não...* (M. Palma, 2010)
- *Se o artista fosse honesto, se calhar podia [reivindicar diferentes posturas por parte dos operadores] mas… (…) isto é muito feio!* (A. Cepeda, 2010)
- *No meio artístico há torpedos e cargas de profundidade que me afectam muito, lançados quer pelos artistas quer pelos outros operadores da esfera artística* (E. Batarda, 2011)
- *Parece-me que as pessoas ficam pouco à vontade quando estão perante um artista plástico que (para além de fazer as suas obras) tem ideias não só sobre os próprios trabalhos, mas sobre o universo onde está incluído* (F. J. Pereira, 2011)
- *[Numa relação ideal entre artista e esfera artística] não fazia sentido a existência de todo o tipo de estruturas relacionadas com o mercado da arte. E o próprio discurso entre artistas constituía-se como o pensamento crítico* (P. Calapez, 2011)
- *Na perspectiva de criador, considero que o artista devia estar concentrado no seu trabalho. Os outros agentes deveriam bater-lhe à porta. (…) Isso era o ideal* (D. Blaufuks, 2011)
- (…) *numa perspectiva ideal coloco o artista no centro do mundo. Neste caso, eu no centro do mundo. E se não fosse artista continuar-te-ia a responder da mesma maneira* (G. Burmester, 2011)
- *A relação ideal [entre artistas plásticos e os 'players'] é uma relação de independência (…) no sentido de cada operador estar consciente da sua posição e do seu quadro de referências* (P. Mendes, 2010)
- *O artista no seu atelier visitado pelos operadores artísticos era o ideal, mas não é possível* (A. Cepeda, 2010)
- *Agora, é o artista quem vai bater à porta para, por favor, apresentar o seu trabalho. Devia ser exactamente o contrário* (F. Queirós, 2010)
- *Não há situações ideais [na relação artista/esfera artística]. As relações estabelecem-se pelo reconhecimento da autoridade (hoje esta palavra é perigosa mas eu assumo-a)* (A. Carneiro, 2011)

- *Para existir um 'mundo perfeito' os principais operadores da esfera artística, por exemplo, os operadores envolvidos no mercado da arte (que neste momento é algo determinante para a esfera artística) tinham que desaparecer* (F. J. Pereira, 2011)
- *As galerias também não promovem os encontros entre os artistas…* (C. Cruz, 2010)
- *De facto, o artista praticamente perdeu a possibilidade de se fazer ouvir. Perdeu a voz. Existe um controlo sobre o artista por aqueles que controlam os espaços expositivos. E parece-me que todo esse meio se tornou num circo avassalador* (J. Tabarra, 2010)
- *Enquanto artista concentro-me em fazer a minha parte. Construo um discurso, apresento os meus trabalhos, edito livros... e faço-o o melhor que sei. Desta forma, gostem ou não, critiquem ou não, vendam ou não, não me podem criticar pelo que não fiz* (A. Ferreira, 2011)
- *Em Portugal parece existir uma ideia naif de que o artista deve expor internacionalmente para se tornar uma estrela* (C. Filipe, 2010)
- *Eu até podia ter um toque de originalidade, invenção, diferença ou mesmo até da chamada qualidade, mas nada disso pode ser conhecido ou reconhecido pelo público, quando o difusor é a dinâmica do mercado de arte português. (...)*
  *Um pequeno país, um pequeno centro, por definição, vai mostrar pequenas coisas, irrelevantes* (E. Batarda, 2011)
- *Na arte, o que está em causa não é a necessidade de uma legitimação semelhante à necessidade das ciências. Na arte não há a necessidade de enunciar leis que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência.*
  *Na arte, trata-se da confluência ocasional de interesses, não requer consensos criticamente definidos, mas passa-se algo que se apresenta como mais significativo e que acaba por se tornar mais preponderante no seu meio durante algum tempo.*
  *É este o mecanismo utilizado, mesmo depois das várias histórias terem demostrado que ele não é o melhor, o que faz com que posteriormente seja necessário reler os seus resultados. (…) Esses juízos de valor nem sempre são acertados nem sequer consensuais. E a história oblitera-se sistematicamente* (P. Proença, 2011)
- *Há na esfera artística uma função que, embora já existisse antes, tem hoje uma outra preponderância, tem outra importância: o curador.*
  *Essa preponderância é algo de bastante novo e que, de certa forma, transforma o modo e a forma de como a arte é apresentada.*
  *Antes, apreciava-se o trabalho do artista que podia ou não ser exposto. Agora, o artista é muito condicionado pela acção desse curador. E ele faz também o papel do crítico de arte. (...) Os artistas são usados em favor da sua exposição. O curador tornou-se numa nova 'rock star'* (A. Gonçalves, 2010)
- *O mercado da arte é como um jogo muito simples e por isso percebe-se bem como é que funciona. (...) Quem quer estar no mercado, tem que jogar o jogo com as suas regras. E a questão económica é determinante na criação das regras, que por vezes não são muito correctas para todos nós. Por vezes essas regras criam erros no sistema."* (A. Cepeda, 2010)
- *Por vezes acontece que aquilo que se lê nas entrelinhas [da crítica de arte] está mais relacionado com a sua própria agenda do que com o trabalho sobre o qual estão a versar* (M. Santos, 2010)


ISBN: 978-989-8300-32-4



- *Se alguém apostar economicamente num artista e o colocar 'lá em cima', a partir desse momento os trabalhos desse artista começam a vender. O artista é um sucesso embora possa vir de lugar nenhum. O mercado e as próprias pessoas precisam desses ídolos, estrelas, famosos. Isso é o lado económico e é isso que me parece estar mal. Os comissários vivem disso, as galerias vivem disso, os museus vivem disso* (A. Cepeda, 2010)
- *Hoje em dia as coisas passam cada vez mais por uma lado institucional. E a construção dos métodos de legitimação tem vindo a ser feita no sentido de arredar o artista dessa responsabilidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade* (P. Proença, 2011)
- *A partir do momento em que um artista entra no mercado sabe que...são todos amigos* (A. Cepeda, 2010)
- *O artista faz o que tem que fazer para poder fazer o que quer fazer. Para viver da criação artística, e quando um artista se encontra dentro do mercado da arte, são necessárias determinadas concessões perante esse grande circuito: as instituições, as galerias, os críticos de arte, etc... Inevitavelmente, o artista é influenciado e levado a ponderar a sua atitude perante o sistema de legitimação e valoração da obra de arte e o jogo do mercado* (P. Calapez, 2011)
- *[sobre o mercado da arte] É completamente absurdo. (...) O artista não deve entrar no jogo do comércio [caso contrário] poderá passar a fazer não aquilo que ele quer mas aquilo que lhe parece adequado fazer* (A. Gonçalves, 2010)
- *Um dos meus problemas – ou uma das minhas espertezas – é a adaptação dos tempos aos espaços e dos espaços aos tempos. Por outras palavras, como tenho pouca saída, e como o meu trabalho vende pouco, é possível que os meus "célebres" intervalos, interrupções, pausas, paragens, hiatos, preguiças ou depressões, sejam, na realidade, um factor de correcção para não ficar com um excesso de produção, produção incapaz de ser escoada no mercado, mercado que me baixava o preço, preço baixo que só provava a minha falta de qualidade* (E. Batarda, 2011)
- *O artista no seu atelier já acabou. O artista, hoje em dia, tem vários papéis. Tem que ir às inaugurações, tem que ir falar com este e com aquele, tem que apresentar o seu trabalho, tem que... (…) Percebo o mundo da arte e percebo esse lado social. (…) São as regras. (…) O artista tem mesmo que cumprir esses papéis. Não pode estar no seu atelier à espera que lhe venham bater à porta* (A. Cepeda, 2010)
- *Parece-me que é o galerista quem define o que é que o comprador compra. Julgo que é muito raro ser o contrário* (A. Gonçalves, 2010)
- *Não há crítica [de arte], não há reflexão sobre a obra nem sobre aquilo que disse em entrevista ou que escrevi em texto. Opta-se pelo mais fácil: colocando-se de fora, não se relaciona, não se analisa, não se conclui... não se opina. Não há aquilo que devia haver: reflexão. (...) Não há a inscrição de uma ideia, não acrescentam. Quero que me digam mais do que apenas aquilo que eu vou ver. Quero que me digam de onde vem, de que trata, o que problematiza, o que diz ou não diz...*
  *(...) Se as pessoas não lêem uma reflexão, não são habituadas, também elas, a pensar sobre... Se há uma crítica e uma reflexão, há posteriormente uma contra-opinião feita pelo leitor, pelo espectador. Isso é um bom desafio para o público* (A. Gonçalves, 2010)

- *Parece-me mais importante legitimar a obra (…) não necessariamente no artista* (C. Cruz, 2010)
- *[sobre a relação do artista com os diferentes agentes da esfera artística] Acho que o artista não se deve preocupar muito com o seu lugar. Eu não me preocupo com isso. O artista deve-se preocupar com o seu trabalho. (…) Vejo a minha carreira artística como um percurso que se faz lentamente e alicerçado no meu trabalho. E cada vez acredito mais no meu trabalho (*A. Cepeda, 2010)
- *A esfera artística devia rodar em torno do trabalho do artista. E devia ser produzido um conhecimento isento e desinteressado, sem outros interesses para além dos artísticos sobre a sua obra. (…) A obra é o que interessa. O artista não interessa para nada. Não há o mínimo de interesse na sua vida. Dar importância ao artista é promover uma operação de marketing. Como fez Warhol à volta da sua vida e da sua imagem. Quando me aproximo de uma obra, relaciono-me apenas com ela. Não me interessa conhecer a pessoa que a realizou. (…) O que interessa é o resultado do meu trabalho. Eu sou desinteressante* (F. Queirós, 2010)
- *Perguntou-me se eu faço uma quantidade de coisas para pertencer a... Perguntou-me se eu queria pertencer a... Respondo-lhe:*
  *Preferia pertencer. Evidentemente, preferia pertencer. Mas é impossível. Para pertencer era preciso que a sociedade em geral, ou pelo menos a comunidade artística, pensasse como eu penso e utilizasse a linguagem como eu a utilizo. Contudo, se me permite mais uma repetição, pontualmente, encontro pessoas que me percebem de forma razoável (ou pelo menos parecem perceber).*
  *Como qualquer artista, gostava de pertencer, gostava de ser reconhecido. Ainda que não fosse de uma forma transversal a toda a sociedade, gostava que, pelo menos no meio artístico, um aluno do 2.º ou 3.º ano de artes reconhecesse o meu trabalho* (E. Batarda, 2011)
- *Não me sinto confortável nem como artista nem como cidadã. Sou crítica e questiono a forma como a estrutura está definida* (C. Cruz, 2010)
- *Penso que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de serem criadas condições de criação, produção, exposição, comercialização.(…)*
  *Os artistas (…) deveriam poder exercer a actividade [sem] constrangimentos de ordem primária. E nem sempre isso é possível. Há, portanto, um conjunto de questões na nossa sociedade que não estão bem resolvidas* (Z. de Carvalho, 2011)
- *A esfera artística parece-me ser a mesma desde sempre. Não há estrutura mais clássica, mais conservadora do que a estrutura das artes* (J. Vasconcelos, 2011)
- *A ideia de cultura mudou muito nos últimos dez, vinte anos. Hoje, há muitos operadores no mundo das artes. Agora temos uma indústria turístico-cultural. A própria arte tornou-se uma indústria* (A. Ferreira, 2011)
- *O papel do artista não sofreu grandes alterações. Foi a mecânica dos outros operadores que mais se alterou* (A. Gonçalves, 2010)
- *O artista tem que criar um lugar próprio, de independência perante os outros operadores. O artista não deve estar alheado daquilo que está à sua volta. Deve ter consciência das especificidades do meio onde se situa e deve afirmar claramente a sua posição nesse contexto sem se deixar contaminar* (P. Mendes, 2010)


ISBN: 978-989-8300-32-4



- *Hoje em dia a legitimação faz-se de muitas maneiras. E embora exista toda uma teoria em sentido contrário, eu acredito que essas ferramentas devem estar nas mãos dos produtores de arte. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito* (P. Proença, 2011)
- *O artista tem que se saber defender. O artista tem que saber manter a sua autonomia, sobretudo a sua autonomia artística. Isso é fundamental.*
  *O mercado, as galerias, etc... não devem funcionar como chicote para o artista. E por vezes é necessário o artista dizer: Alto. Quem manda aqui sou eu. (…)* (J. de Guimarães, 2011)
- *Os artistas deviam ser mais reivindicativos e mais responsáveis não se cingindo apenas ao lugar que lhes é definido pelos outros* (M. Santos, 2010)
- *Eu tenho um tipo de galerista muito bom e que não há em Portugal. Eu não tenho muito jeito para vender o meu trabalho. O Nuno Centeno consegue verbalizar aquilo que eu não consigo dizer sobre a minha obra. (…) Ser avaliada custa-me muito. Sou muito segura naquilo que faço mas quando tenho que convencer... o Nuno Centeno tem essa capacidade, o que me completa* (C. Filipe, 2010)
- *Parece-me que o artista hoje em dia é mais uma peça de um puzzle em que ninguém é o centro (…) porque tudo é desmontado, desmultiplicado. Tudo é interdisciplinar. No mundo contemporâneo vive-se num estado líquido. (…) Hoje, acaba por ocupar esse centro aquilo que for mais mediático ou mais publicitado. Pode ser o museu, pode ser um curador, pode ser um artista... (…) No "mainstream", cada operador dentro da sua escala, todos sentem precisamente o mesmo drama* (G. Burmester, 2011)
- *[Os agentes do meio artístico] tratam os artistas como peças de um xadrez maior e falam dos artistas como quem fala dessas peças. E gerem os artistas dessa forma* (J. Vasconcelos, 2011)
- *Os artistas podem até apresentar os sinais exteriores de modernidade, podem até pertencer, mas não basta pertencer se não existir um mercado capaz* (E. Batarda, 2011)
- *Em determinado momento achou-se que existiam patamares graduais a atingir pelos artistas. Os museus (simultaneamente criticados e cobiçados) eram o último patamar a atingir e depois de expor, por exemplo, no Museu de Serralves, estavam esgotadas as possibilidades de progredir. Mais tarde percebeu-se que outros espaços, por exemplo espaços geridos por artistas, sem dinheiro nenhum, funcionam paralelamente às grandes instituições. Agora, aquilo que os artistas pretendem são espaços onde possam mostrar as suas obras para assim continuarem o seu percurso artístico. Muitas vezes são os próprios artistas que criam a possibilidade de apresentar o seu trabalho. E não estar dependente de subsídios ou apoios é também uma mais valia. (…) É quase como jogar um jogo em que um projecto tem que pagar o outro. Pôr e tirar, pôr e tirar, com a conta sempre a zero* (C. Filipe, 2010).

Excertos do material coligido, decorrente do registo áudio das conversas tidas com os 27 artistas plásticos (com posterior edição e respectiva revisão final por parte dos próprios), no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte 'O Artista pelo Artista na voz do próprio' (Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Publicado com o consentimento expresso dos artistas. ●

# 'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio

Francisco Cardoso Lima*
&
João Mota**

**Resumo:** Este trabalho centra-se numa abordagem sobre aquilo que aqui se designa como a 'Grande Narrativa,' a partir da exploração de 27 conversas com artistas plásticos portugueses e alavancado pela leitura conjunta de dois trabalhos do artista português António Olaio. Propõem, enquanto ferramenta reflexiva, o manifesto 'A Grande Narrativa.'
**Palavras chave:** António Olaio, grande narrativa, entrevista, a voz do artista, manifesto

**Title:** 'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' – The 'Grand Narrative' from António Olaio's case
**Abstract:** This paper focuses on what here is called the 'Grand Narrative.' From the analysis of conversations/interviews with 27 portuguese artists and leveraged by a joint reading of two works of the portuguese artist Antonio Olaio, this paper propose a manifesto called 'The Grand Narrative' acting as a reflexive tool.
**Keywords**: António Olaio, grand narrative, interview, the artist's voice, manifesto

## Introdução

A partir da análise do caso particular de António Olaio, esta comunicação centra-se na exploração de 27 entrevistas efectuadas a artistas plásticos portugueses, inseridas nos trabalhos realizados para o doutoramento em Estudos Artísticos 'O Artista pelo Artista' (UA, FCT).

Num primeiro momento pretende-se apresentar uma leitura alargada sobre a "Grande Narrativa," assunto caro e um dos tópicos de conversa transversal aos vários encontros tidos com os diversos criadores. Num segundo momento pretende-se avançar com uma conclusão apresentada sob a forma de manifesto, manifesto enquanto ferramenta reflexiva.

* Francisco Cardoso Lima: Artista Visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Licenciatura Artes-Plásticas Pintura – Faculdade de Belas-Artes do Porto, Mestrado Estudos Artísticos – Universidade de Aveiro. Doutorando Estudo de Artísticos – Universidade de Aveiro – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

** João Mota: Portugal, artista visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Director do doutoramento em design, vice-director do mestrado em Criação Artística Contemporânea. Membro fundador da Unidade de Investigação ID+.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



## 1. O caso António Olaio

António Olaio (Sá da Bandeira, Angola, 1963) é licenciado em Artes-Plásticas - Pintura (ESBAP, 1988) e doutorado com a tese 'O campo da arte, segundo Marcel Duchamp' (FCTUC, 2000).

Iniciado nos anos 80, o seu percurso artístico, multidisciplinar, revela uma forte coerência discursiva e funciona aqui como ponto de partida através da leitura conjunta das obras 'Where are my glasses?' (A. Olaio, 1985) e 'Where The Fuck Are My Glasses?' (A. Olaio, 2010).

A vibração causada por esses dois trabalhos, por um lado fortemente ligados por uma mesma procura, e por outro lado claramente separados por um arco temporal de mais de duas décadas, apresenta de forma evidente a importância atribuída por A. Olaio à grande narrativa. A existência de elementos que se mantêm transversais ao seu universo criativo e a forma consciente como recorre à sua utilização demonstram a importância atribuída pelo artista à própria construção desse grande quadro. Na voz de António Olaio:

*Com o passar do tempo sinto muitas variáveis, mas sinto também algumas constantes. Encontro sincronias entre passado e presente, como indivíduo e como artista, [e enquanto artista,] quando estou a fazer algo, conscientemente visualizo trabalhos que realizei anteriormente* (A. Olaio, 2010).

Sejam eles o vídeo, a música, a performance, a pintura, o desenho, etc... existe nos objectos artísticos de A. Olaio um conjunto de traços que concorrem e perspectivam um todo maior. Ainda, na sua voz:

*Expus na Galeria Roma e Pavia, em meados de 80, uma pintura que se chamava 'Where Are My Glasses?'. Agora, na exposição patente no museu do Neorealismo, está exposta uma pintura que se chama 'Where The Fuck Are My Glasses?'. É como se eu tivesse dito: 'Where are my glasses?' e, depois de uma pausa, desse um murro na mesa e voltasse a dizer: 'Where the fuck are my glasses?'. Uma pausa de 20 anos* (A. Olaio, 2010).

A percepção da existência de uma grande narrativa enquanto construção consciente de uma obra maior, evidente no caso de António Olaio, funciona como motor para a abordagem efectuada neste artigo às

27 entrevistas realizadas a artistas plásticos portugueses constituídos em amostra.

**2. A amostra e a 'Grande Narrativa'**

Com a colaboração do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, seleccionou-se uma amostra para estudo com o propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu representativo das artes plásticas contemporâneas em Portugal. Foram incluídos na amostra os artistas: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Brumester, Joana Vanconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro Carvalho.

Do conjunto dos encontros com os diversos artistas resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado 'tout court,' de artista para artista, na primeira pessoa. Este registo directo possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Pretendeu-se evitar o enfoque teórico-filosófico que emergiu nas últimas 5 décadas, à imagem daquele que, por exemplo, Jean-François Lyotard aborda em "La condition postmoderne: rapport sur le savoir" (1979). Antes, este estudo procura centrar as atenções no artista, trazendo para a discussão a sua voz, na primeira pessoa, procurando a sua perspectiva idiossincrática sobre a possibilidade de existência de um 'grande quadro' enquanto algo que ultrapassa a fisicalidade do objecto artístico, algo que não está necessariamente no objecto artístico, algo que não o objecto artístico. Antes, a grande narrativa como uma grande construção, mais próximo do processo de criação, mais próximo do percurso artístico, como um todo maior que as partes.

Para esta comunicação, focamos atenções apenas no conjunto de tópicos que referenciam a relação do artista com a grande narrativa. Procurou-se perceber se existe por parte do artista plástico um olhar retrospectivo sobre o seu percurso artístico. Qual a sua importância e como esse grande corpo afirma ou concorre, consciente ou


ISBN: 978-989-8300-32-4



inconscientemente, para um todo distinto, particular e maior que as partes. Por fim, arriscando uma aproximação especulativa, abriu-se campo para um salto do artista plástico particular para o conjunto de todos os artistas plásticos. Para lá da 'Grande Narrativa,' colocou-se a hipótese de existir uma 'Metanarrativa' colectiva com autoridade sobre as grandes narrativas íntimas, ou para a qual as várias grandes narrativas concorrem, ou a qual é afirmada/constituída pelas grandes narrativas individuais.

Procurou-se uma reflexão sobre a relação artista/grande narrativa, pela voz do próprio.

**3. A 'Grande Narrativa' na voz dos próprios artistas**

A título demonstrativo, apresentam-se 3 perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

*Quando olhas para trás, parece-te que estás a criar uma grande construção, um todo maior do que o somatório das partes?* (pergunta efectuada a R. Chafes);

*Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um 'grande quadro'? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador.* (pergunta efectuada a E. Batarda);

*Existe uma corrida de fundo no percurso criativo? Que importância tem esse 'grande quadro' na tua própria prática. (...) Trabalhas conscientemente sobre esse 'grande quadro'? (...)* (pergunta efectuada a A. Gonçalves).

Encontra-se em anexo o conjunto das várias respostas apresentadas pelos diferentes artistas. Esse corpo, essa pluralidade de discursos, a voz dos artistas, enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto.

**4. Das entrevistas ao manifesto**

Parte de um todo maior, o manifesto aqui proposto resulta da análise qualitativa do documento com o registo de todas as conversas com os 27 artistas plásticos portugueses.

Primeiro, num movimento indutivo, identificaram-se e sistematizaram-se um conjunto de 'lugares estruturais comuns' (Hiernaux, 2005), um conjunto de grandes campos de interesse transversais às várias entrevistas. Por exemplo: a relação entre pares, o discurso do artista, a grande narrativa, o atelier, a esfera artística... Os lugares estruturais comuns funcionaram enquanto códigos para sistematizar, ordenar, classificar, categorizar a informação (Saldaña, 2009).

Posteriormente, através da 'condensação descritiva' (Hiernaux, 2005), e num esforço de síntese interpretativa, dirigiu-se o sentido veiculado pelas palavras dos artistas (por vezes com níveis de abstracção elevados) aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, reconduzindo o conjunto de formas complexas de sentido a unidades de sentido comuns simples. Por exemplo: olhar retrospectivo, olhar prospectivo, consciência do 'grande quadro,' para lá da grande narrativa...

Por fim, consequência do processo interpretativo, acrescentou-se por cima dos resultados obtidos uma leitura de dimensão pessoal, no domínio do subjectivo, que, embora sediada nas palavras dos artistas, não se sentiu necessariamente vinculada a elas, acrescentando um entendimento autoral próprio, como um discurso sobre os discursos, materializado, num momento de convicção, na forma de manifesto artístico.

O manifesto (e o discurso nele contido, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico), contêm em si uma elasticidade cara às idiossincrasias contidas nos discurso dos criadores, no discurso artístico. Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir.

**Manifesto 'A Grande Narrativa'**

1. O objecto artístico é um objecto que é artístico.
2. Enquanto objecto é coisa. É contentor, é vazio. É frio, seco, árido.
3. Não existe narrativa no objecto.
4. Enquanto artístico possui um muito complexo mecanismo interno, possui artisticidade. Possui artista.


ISBN: 978-989-8300-32-4



5. Existe artista no objecto artístico. Existe narrativa no artista. Existe narrativa no objecto artístico.
6. O objecto artístico é a narrativa. O artista é a Grande Narrativa.
7. A Grande Narrativa é o artista.

8. A Grande Narrativa é o processo, o percurso, a ânima, o desejo, a ferida, o nó, o motor.
9. O motor é o artista.
10. O artista é a Grande Narrativa.
11. A Grande Narrativa interessa ao artista.
12. Quem pensa a Grande Narrativa é o artista.
13. Quem pensa o artista é o artista, é o outro o artista.
14. O artista pensa o artista. O outro não pensa o artista.
15. Outro pensa o objecto.
16. O artista não é consciente da Grande Narrativa.
17. O artista é consciente da Grande Narrativa.
18. A Grande Narrativa é o grande interesse aglutinador, é um entendimento alargado. É retrospectiva, é a exposição retrospectiva, é prospectiva.
19. A Grande Narrativa é mais do que o conjunto das obras de arte, é outra coisa que não o conjunto dos objectos artísticos.
20. A Grande Narrativa é o artista.
21. A Grande Narrativa é o artista, todo.
22. A Metanarrativa é todos os artistas, é tudo.
23. Existe uma Grande Metanarrativa que é maior e mais complexa que a Metanarrativa, muito maior e mais complexa que a Grande Narrativa e muito muito maior e mais complexa que a Narrativa.
24. A Grande Metanarrativa é coisa da espiritualidade.
25. A espiritualidade é a Grande Metanarrativa.
26. Sempre existiu uma Grande Metanarrativa!
27. Sempre existiram Metanarrativas, Grandes Narrativas e Narrativas.
28. Sempre existiram artistas. Existe o artista.

**Referências**

Hiernaux, J-P. et al. (2005) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.

Olaio, António (2005) *Ser um Indivíduo Chez Marcel Duchamp* Porto: Dafne Editora. ISBN: 9789729901973.

Saldaña, J. (2009) *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Los Angeles: Sage Publications. ISBN: 9781847875495. ●

## Anexo - A 'Grande Narrativa' na voz dos próprios artistas

Elenca-se aqui o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas que enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto:

- *Eu não penso muito nisso (...) mas consigo perceber que o que me liga às coisas é sempre o mesmo.. (*A. Cepeda, 2010);
- *As obras tendem a ser cumulativas e nesse sentido, aquilo que fiz antes concorre para um melhor entendimento daquilo que faço hoje. Algo que tem a ver com perspectiva.. (ou retrospectiva) histórica de uma obra (*A. Ferreira, 2011);
- *Não [persigo esse 'grande quadro']... Mas (...)* (C. Mateus, 2011);
- *O 'grande quadro' como súmula do meu percurso... Não sei (…) Mais do que uma grande construção, consigo ver uma continuidade (*J. de Guimarães, 2011);
- *No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos.. (*G. Burmester, 2011);
- *O meu trabalho, naquilo que diz respeito à ideia de escultura, mantém-se. Procuro as mesmas formas, utilizo o mesmo alfabeto, as mesmas obsessões (Z. de Carvalho, 2011);*
- *Olhando para o meu percurso artístico, reconheço momentos (geralmente passado um certo tempo) que foram particularmente interessantes para o meu desenvolvimento criativo (*P. Calapez, 2011);
- *(...) quando olho retrospectivamente encontro um tema aglutinador. E isso é estimulante (*J. P. Vale, 2011);
- *Tenho consciência desse percurso maior do que a obra em si (…) E a selecção das obras que realizo têm em atenção o que está para trás e o que perspectivo para o futuro.. (…) Procuro que as minhas peças façam sentido nesse percurso... nesse grande percurso, nesse 'grande quadro' (*A. Gonçalves, 2010);
- *Sim, por vezes tenho a impressão [que estou a construir] uma narrativa maior. Não é uma coisa programada.. (*C. Mateus, 2011);
- *Às vezes não tenho dúvidas nenhumas, às vezes parece-me evidente.*
- *E parece-me que sempre estive a fazer isso, mesmo quando não tinha uma noção clara que estava a criar essa grande construção... E essa tomada de consciência é, em si, um processo de construção (J. Vasconcelos, 2011);*
- *Essa 'grande obra' é sempre uma construção exterior ao próprio artista. O próprio não tem consciência dela. É, normalmente, e por necessidade, catalogada por quem é exterior (*A. Carneiro, 2011);
- *Pode ler-se alguma coerência nas abordagens que fui fazendo. Vejo que há uma preocupação na procura de uma linguagem, uma forma de dizer com um discurso não complexo ou excessivo. Tento utilizar um discurso simples... E o tempo foi passando e fui deixando coisas para trás (...) O tempo parece-me sempre insuficiente (*Z. de Carvalho, 2011);
- *'A grand jatte'. Um trabalho para a vida (...) Acho que sim (*A. Gonçalves, 2010);
- *(...) Parece-me que sim (*F. Queirós, 2010);
- *Eu acho que estou a construir uma 'grande obra' (...) e é interessante o K. Schachter traduzir essa 'grande obra' como a caixa do 'speakers corner' (...) Tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão (...) e dizer a toda a gente o que tenho para dizer. E eu imagino-me em cima dela de cuecas ou com o traje Talar (*A. Olaio, 2010);
- *(...) verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra. São insistências que não desaparecem (*Z. de Carvalho, 2011);
- *Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas (*M. Palma, 2010);
- *Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa* (C. Mateus, 2011);
- *O artista faz sempre o mesmo trabalho (*G. Burmester, 2011);
- *Sim, há (...) Os temas acabam por se repetir, embora sempre de forma diferente (...) E eu procuro surpreender-me nas minhas próprias exposições (*C. Filipe, 2010);
- *(...) quando exponho (…) por vezes surpreendo-me a mim mesmo (*G. Burmester, 2011);
- *Existe [um grande quadro sobre o qual estou a trabalhar] e parece-me mais importante que as obras individuais (*P. Mendes, 2010);
- *Agora, com 70 anos, vejo que tracei um percurso (...)* (Z. de Carvalho, 2011);
- *Não considero que o meu percurso seja o somatório de pequenos pedaços soltos mas também não vejo um 'grande quadro'. Há uns anos atrás não diria isto, mas agora, olhando para o meu percurso, consigo encontrar linhas de pensamento e obsessões pessoais constantes (*J. Tabarra, 2010);
- *Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde (*G. Burmester, 2011);
- *Espero que o meu trabalho não seja condicionado por essa ideia. E sim, eu tenho um programa.*
- *E percebo que há um conjunto de trabalhos que vão cosendo um tecido entre si. E é esse tecido que um dia, não estando necessariamente pronto... estará maior (...)*
- *Trabalho os temas que sempre me interessaram (e julgo que me vão interessar sempre) mas pelo meio vou fazendo férias.. (...) Pelo meio faço desvios conscientes. De quando em vez, percebo que há trabalhos que se desviam desse programa. São trabalhos que, intencionalmente quero fazer, exactamente porque não acho que tenha que me limitar a uma única experiência (*D. Blaufuks, 2011);
- *(...) Agora, olhando para trás, fico espantado e não consigo perceber o que vejo. De uma forma muito sincera, acredito que vou começar a perceber o que fiz a partir dos 90 anos, através de um olhar retrospectivo mais completo e mais compreensivo. Até lá, tudo o que faço são fragmentos que funcionam como fotogramas de um filme que ainda não está montado (*R. Chafes, 2011);
- *Considero que uma fotografia funciona como uma frase de um texto ao qual ela pertence (*D. Blaufuks, 2011);


ISBN: 978-989-8300-32-4

- *Esse 'grande quadro' é constituído por pequenos bocados (*G. Burmester, 2011);
- *Essa 'grande obra', o 'the big picture', só acontecerá se tu conseguires continuar a dar pequenos passos sólidos (*J. Vasconcelos, 2011);
- *Gosto de apresentar um corpo de trabalho múltiplo e gosto de ver o espaço bem preenchido pelo trabalho. O que me tem acontecido ultimamente é que as coisas funcionam muito bem juntas, mas quando elas são deslocadas daquela família, quando são apresentadas individualmente, num outro local, perdem (...) Parecem-me estar todas interligadas num grande percurso. Pode ser apenas uma questão pessoal, pelas relações estabelecidas durante o processo da sua criação (*F. Queirós, 2010);
- *Vendo-me ao espelho, olhando para o meu trabalho, é bom sentir que não reprimi um conjunto de coisas que estavam latentes e que acabaram numa panóplia de trabalhos. Se isso é essa [grande] obra, num sentido Wagneriano... não sei... e não me preocupo muito... Gostava de ter uma retrospectiva bem feita para perceber isto mesmo, mas não há pressa (*P. Proença, 2011);
- *Mais importante do que os trabalhos tomados individualmente é o conjunto da obra de cada artista, é o discurso que vai sendo elaborado ao longo dos anos pela sua obra (…) O artista está a criar uma espécie de fresco sobre a sua época, cruzando a memória do passado com as reflexões do presente (*P. Mendes, 2010);
- *Para mim é claro: há dois tipos de artistas. Os artistas que têm obras (que podem ser brilhantes) e os artistas que têm obra. A mim interessam-me os artistas que têm obra, uma obra que nasceu algures e continua algures, numa busca constante de qualquer coisa (*A. Carneiro, 2011);
- *Por vezes tento criar cortes no meu trabalho. Mais tarde, aquilo que me pareceu ser um corte foi, na realidade, a continuação de um mesmo percurso. Efectivamente, aquilo que me parecem ser fases diferentes não são assim tão distintas. Olhando para trás vejo um fio condutor. Isso acontece de forma inconsciente (*G. Burmester, 2011);
- *Ou porque me pedem para remontar uma peça, ou porque arrumo o atelier, ou por uma outra qualquer razão, estou sempre a voltar atrás (...) Nesses momentos descubro, percebo e reconheço invariantes no meu trabalho. Mas, e embora encontre essas invariantes, não reconheço nem me identifico com essa imagem do grande quadro. Não considero que exista uma grande coisa, não encontro uma grande narrativa.*
- *Na realidade, muito mais do que essas continuidades (...), interessam-me as descontinuidades. Acredito que é nas descontinuidades que há coisas a acontecer (*M. Leal, 2011);
- *(…) tenho dificuldades em ver esse todo. Tenho muitas dificuldades em ver o meu percurso como um grande projecto. Ele não é planeado nesse sentido (…) A estratégia não é totalmente clara nem completamente definida à partida. A estratégia vai-se construindo (*A. Ferreira, 2011);
- *[Sobre a construção de um 'grande quadro',] creio que não. A menos que essa leitura [transversal] seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça.*


ISBN: 978-989-8300-32-4



- *Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho (*E. Batarda, 2011);
- *Há pouco tempo fiz uma apresentação do meu trabalho ao doutoramento da ESBAL. No final, o Manuel Botelho veio dizer-me que a leitura e o discurso que eu produzi sobre meu trabalho tinha revelado ligações entre as diferentes fases do meu trabalho, evidenciando continuidades onde antes pareciam surgir descontinuidades (*P. Calapez, 2011);
- *Acho que nunca trabalhei no sentido dessa tal 'big picture' (…) Não tenho um meio de trabalho específico. Não há uma linguagem que me possa definir ou identificar [e] o meu trabalho parecia-me um grande caos o que me provocava alguma frustração. Só agora começo a encontrar no meu percurso esse 'grande quadro'. Consigo agora encontrar e perceber as ligações entre os meus trabalhos (*C. Cruz, 2010);
- *Cada vez me parece mais importante olhar para os percursos individuais e percebe-los como um corpo contínuo e coerente (*P. Mendes, 2010);
- *Sei exactamente o momento em que tomei consciência de que estava a tratar as questões de identidade (…) A partir dessa altura, e sempre que faço um novo trabalho, relaciono-o conscientemente com as questões de identidade (…) E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões (*M. de Menezes, 2010);
- *Há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível. Em certa medida [acaba por se construir um 'quadro maior'] (*C. Mateus, 2011);
- *A existir essa ideia maior, ela será consequência de um somatório de momentos e de ideias (...)* (Z. de Carvalho, 2011);
- *À medida que os anos vão passando a minha obra tem evoluído em determinados sentidos. Contudo, sinto que existe uma matriz nos diferentes temas que vão sendo tratados. Essa matriz, mais acentuada nuns casos do que noutros, está presente em praticamente todos os momentos (…) [e] as ideias anteriores funcionam como sementes para novas ideias germinarem (*J. de Guimarães, 2011);
- *Vou fazendo, vou trabalhando e vou conquistando coisas que previamente não tinha (...) As coisas sucedem-se conforme vou respondendo e tentando resolver as interrogações que se são colocadas (*Z. de Carvalho, 2011);
- *Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez isso possa ser a 'grande obra', não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação.*
- *De resto, sou um artista tão miserável como os outros... mas sou feliz!* (P. Proença, 2011);
- *A vida e a obra são a mesma coisa. A obra não se separa do artista. As verdadeiras obras e os verdadeiros artistas são aqueles onde não existe separação entre uma coisa e a outra. As obras construídas com sinceridade, seriedade e integridade não são uma obra, são uma vida.*
- *Isto não é um emprego e a porta do atelier nunca se fecha (*J. Vasconcelos, 2011);
- *[A Grande Narrativa existe como a] identidade individual da pessoa [e] o 'grande quadro' é a vida organizada (*G. Burmester, 2011);

- *As coisas mais pequenas são, por vezes, as mais importantes. Vitais até. As grandes questões mantêm-se as mesmas e faz sentido que assim o sejam (…) Para a exposição 'Les Limites du Désert' senti necessidade de voltar atrás... de começar outra vez (*J. Tabarra, 2010);
- *Não considero que esteja a fazer nada de dramaticamente diferente daquilo que os meus pares fazem (...) A identidade foi sempre uma obsessão humana (com perfeita razão de ser). E continua a ser relevante trabalhar as questões de identidade (…) Trabalhar sobre a minha identidade é também trabalhar sobre a identidade do ser humano. E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões (*M. de Menezes, 2010);
- *Quando olho para trás vejo um todo. Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência.. (...) Os problemas que me são apresentados em cada uma desta etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas (*F. Queirós, 2010);
- *(...) naquilo que é essencial, as questões levantadas pelos artistas são basicamente sempre as mesmas (*G. Burmester, 2011);
- *Percebe-se que outros artistas percorrem os mesmos caminhos (*P. Calapez, 2011).

Excertos do material coligido, decorrente do registo áudio das conversas tidas com os 27 artistas plásticos (com posterior edição e respectiva revisão final por parte dos próprios), no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte 'O Artista pelo Artista na voz do próprio' (Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Publicado com o consentimento expresso dos artistas. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# El escultor Javier Marín: una lectura personal sobre las fuentes de inspiración a través de su obra

Guillermo Martínez Salazar [*]

**Resumen:** La interpretación sobre la obra de otro colega de profesión es el punto de vista que se ha tomado para analizar las fuentes de inspiración evidenciadas en la escultura del escultor mexicano Javier Marín.
**Palavras chave**: Escultura, Procedimientos, volumen, textura.

**Title:** The sculptor Javier Marin: a personal reading on his sources trough his works
**Abstract:** The interpretation about the work of another profesional partner is the starting point we have taken to analyze the inspiration sources for the sculpture of mexican artist Javier Marín.
**Keywords:** Sculpture, processes, volumen, texture.

## Introducción

Es parte del proceso creativo en la escultura mantener unas pautas iniciales que establezcan la metodología procesual, me refiero a la documentación previa y estudio necesario para acometer una obra definitiva. Entiendo que este III Congreso CSO´2012 es el foro más indicado para poder valorar y analizar conceptos sobre otros colegas de profesión. En este caso nos centraremos en el escultor mexicano Javier Marín. Entiendo que a través de su obra podemos llegar a conclusiones personales que nos indican cuales son las claves en las que se apoya a la hora de abordar su obra escultórica.

Dichas conclusiones están contrastadas conceptualmente consolidando las teorías expuestas, a través de la comparación fotográfica clarificando aspectos que trataremos en esta comunicación.

## Apunte biográfico

Javier Marín, natural de México (1962). Desarrolló su formación académica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma (Academia de S. Carlos) México.

La temática de su escultura se centra principalmente en la figuración humana, trabaja un lenguaje que nos evoca a las ascendencias prehispánicas con un marcado carácter mexicano.

[*] Espanha, escultor. Professor na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes.

Vinculado al arte desde la infancia comienza sus trabajos en el campo de la pintura, pero será la escultura el medio de expresión donde desarrollará su producción. Actualmente Marín está reconocido en muchos países gracias a las exposiciones realizadas siendo un referente importante a tener en cuenta en el ámbito de la escultura contemporánea.

Su obra se caracteriza por la multiplicidad de materiales empleados para dotar de expresividad y fuerza el concepto escultórico. Comenzando desde las terracotas, bronces y mezclas de resinas con cargas naturales que llenan de significado la poca nobleza del poliéster.

**1. Influencia de los maestros.**

Se trata de un artista formado académicamente conocedor y respetuoso de la historia en la que se ve reflejado. La obra de Marín transmite sentimientos al contemplarla, nos transporta al recuerdo de obras renacentistas y clásicas. La expresividad superficial nos deja entrever a Rodín en su plástica.

De éste último, adopta el empleo del fragmento, la seriación y el respeto a los procesos escultóricos que muestran en sus obras como parte intrínseca de ellas mismas.

Posiblemente estos puntos pasen desapercibidos por el público que observa una obra de Marín, pero observado a través de los ojos de otro escultor las lecturas son diferentes. Un escultor cuando observa estas obras reconoce diferentes significados y entre ellos, sobresalen entrelíneas conceptos que nos recuerdan a grandes maestros de la historia del arte, además de su propia personalidad que indudablemente aporta un lenguaje personal cargado de connotaciones alegóricas a su procedencia y estilo de creación.

**2. La plástica personal del escultor**

El cuerpo es el tema principal de la escultura de Marín, sin cuerpo no existe nada, la concibe como una búsqueda personal en su obra.

No configura la escultura conceptualmente como punto de partida, emerge de la depuración del mensaje, el objetivo es encontrar el significado desde la propia escultura.


ISBN: 978-989-8300-32-4



De ese modo, el espectador es libre de leer y sacar sus conclusiones ante la obra resuelta, ofreciendo un entramado de volúmenes y grafismos que forman parte de la seña de identidad personal.

Es por ello que la escultura de Marín no está preconcebida como una obra de encargo, para él, la escultura ha de surgir de su interior, propiciada por la necesidad del alma, donde la fusión de la personalidad se transfigura en la fuerza de su concepción escultórica.

El proceso de trabajo necesita un tiempo de maduración, para dotar de vida la obra, es un comienzo estructural, que en un momento determinado la obra respira por sí sola.

En ese instante comienza el dialogo escultor-escultura, es el momento de proceder a realizar los cambios que la obra decide. Se trata de un consenso por ambas partes, de lo contrario si el escultor no escucha a su obra seguirá siendo solo eso, un volumen sin vida.

Juan Coronel recoge una entrevista con Marín donde explica el dialogo mantenido con su obra:

*Una vez establecida la plática, ella me dice hasta dónde va el brazo y lo alto de la cabeza, que la pierna va hacia adelante y la mirada más hacia abajo, o la sonrisa es más sonrisa, o no es la sonrisa. Obviamente sé que quien acaba diciendo todo soy yo, pero es la escultura la que dice: "no es así, es así y es así y así". De repente hace lo que se le antoja, y muchas veces ocurre que puedo tener una idea clara al principio y la escultura la va cambiando* (Juan Coronel*: Javier Marín. Palabras de Barro.* Entrevista).

**3. Los paralelismos y las fuentes de inspiración**

Los grandes maestros siempre han sido un referente para los artistas a través de los tiempos, en ellos encontramos las claves que resolverán muchos de los problemas que la escultura nos presenta.

Al estudiar la obra de Marín puedo leer entrelíneas el monumentalismo de Miguel Ángel y la impronta de Rodín entre otros.

Son conceptos similares los que se deducen entre las obras de todos ellos, parten de teorías que definen los entresijos compositivos que Javier Marín adopta e integra en su concepción escultórica.

La obra de Miguel Ángel presenta aspectos que repite en gran parte de su producción, altera proporciones para dotar de fuerza y

monumentalidad, la rotación de los torsos al cruzar las cinturas escapular y pélvica, el cruce o flexión de las piernas para dinamizar la postura.

Marín conoce y adapta a la perfección estos criterios compositivos en su escultura. No obstante, aunque nos recuerde al genial florentino en su concepto, no hablamos de una copia, pues su obra goza de personalidad suficiente para ser analizarla de forma independiente.

La superficie escultórica de la obra de Marín nos conduce hasta Rodín, gran conocedor y respetuoso del genial Miguel Ángel. La manera de tratar la epidermis escultórica se fundamenta en la vitalidad expresiva, la manera de tocar los volúmenes desde su interior, son un referente que nos conduce directamente a reconocer en él la morbidez de la piel rodiniana.

No obstante, ahondará mucho más al considerar el fragmento como obra definitiva, al recurrir a la seriación como método compositivo, o al conservar los procesos intermedios de la creación escultórica.

Todos estos aspectos son concebidos como elementos intrínsecos de la obra y en muchos casos, los potencia para dotarla de personalidad.

Observemos la lectura sobre Marín y Miguel Ángel comparando dos obras (Fig.1 y Fig.2) la disposición de los torsos, la contraposición de los ejes, la flexión de las piernas y el apoyo del brazo como elemento estabilizador de la escultura, entenderemos los puntos que comparten ambas piezas.





**Figura 1 y 2.** Website del autor (www.javiermarin.com) "El día" *ISBN*3-8290-5689-3 (pagina 81)

En cuanto a los aspectos formales como son la rotundidad que desprende la obra, la disposición lateral de la mirada nos obliga a contemplarla desde uno de sus perfiles como vista principal, la


ISBN: 978-989-8300-32-4



suspensión de los pies aportado inestabilidad contrarrestada por los apoyos de la misma.

Señalar la disparidad de los materiales presentados en estas obras, ello nos aporta una lectura diferente pero en lo esencial, en la estructura, en la composición es donde podemos analizar el paralelismo con el florentino.

Del mismo modo, en las (Figuras 3 y 4) rencontramos a Miguel Ángel en su dibujo, el contraposto es la base en la que se apoya Marín en su relieve. A Rodín se evidencia en la temática y el modo de concebirlo, representando el negativo y positivo, además hace un guiño al proceso de reproducción emulando los canales empleados en la fundición a la arena.





**Figuras 3 y 4.** Comparación de dibujo y escultura de Miguel Ángel y Marín. ISBN 3-8290-5689-3 y website del autor

Será en la superficie de su obra donde la presencia conceptual de Rodín es una realidad.

El juego de las texturas y las improntas toman el protagonismo a corta distancia.

En la expresividad superficial del modelado observamos al detalle los aspectos más elementales del tratamiento empleado. La huella del artista,

la rotundidad de la forma, el equilibrio, enriquecidos con los grafismos que aportan vibración en la epidermis enfatizando en las claves personales cargadas de significado y contenido.





**Figuras 5 y 6.** Detalle de la textura y juntas de piezas. (Website del autor).

Podemos leer a Rodín en la obra de Javier Marín observando la superficie de su obra, en la vibración enriquecida por las herramientas, las huellas de las manos como parte intrínseca de la escultura.

La diferente naturaleza de los materiales empleados en su obra, aportan multiplex lecturas en sus resultados. Pero si analizamos la resina como material escultórico, de origen industrial, entendemos que Marín la carga de tierras, pigmentos, fibras naturales, que simbolizan su entorno natural, para dotarlas de alma desde la materia de donde nace.

## Conclusiones

Dada la diferenciación que existe en las lecturas que podemos hacer de la escultura si el lector es o no entendido en la materia, creo que las posibilidades de enfocar nuevas vías de estudio alternativas a las tradicionales se establecen en este punto. De tal forma contrastar analíticamente la obra desde su configuración. Por último, confío que esta valoración sobre las fuentes de inspiración en la obra de Marín, sean un punto de vista más para poner en valor su concepto escultórico.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referencias


Copplestone, Trewin. (2006) *Miguel Ángel*. Madrid: Ediciones Lisma. ISBN: 9788495677266

Coronel, Juan. *Javier Marín. Palabras de Barro.*[Consulta 2012-01-12]texto disponible en. http://javiermarin.com.mx/documentacion/textos/entrevistas/javier-marin-%E2%80%93-barro/

Metropolitan Museum of Art. Augusto Rodín (1840-1917) [Consulta 2012- 12-28] http://www.metmuseum.org/toah/hd/rodn/hd_rodn.htm

Gamba, Claudio (2008) Miguel Ángel. Milán: Skira. ISBN: 9788861307728

Gesell, Paul (2000) *L`Art Augusto Rodín* Madrid: Editorial Sintesis. S.A. ISBN: 84-7738-807-5

Noreña, Gongora (2008) *Enigma y espacialidad* Milán: Proyecto obra: 3 en 3 Javier Marín. ISBN: 9 789689231035

Perez, Rafael. Doná, Massimo, (2008) *Javier Marín, Fragmentos*. Museo Dolores Olmedo. ISBN: 9 789687516349

Sillevis, John. (2009) *Javier Marín, Mexicaanse monumentale sculptuuur*. Holanda: Stichting Den Haag Sculptuur. ISBN: 9 7 89078010036

Turbau Imma (2007) *El cuerpo de las cosas*. Madrid/ Barcelona: Agencia española de cooperación internacional.

VV.AA. (2001) *Javier Marín, Barro*. Milán: Landucci Editores.ISBN: 9 685059292

VV.AA. (2005) *Rodín.* Barcelona: Ediciones del Lago Azul. ISBN: 9788496459021 ●

# Antonio Zambrana Lara. Técnicas y procedimientos del Realismo Sevillano de los años 70

Gustavo Domínguez Moreno*

**Resumen:** Esta comunicación analiza la figura de Antonio Zambrana Lara, artista sevillano cuya obra se enmarca dentro del realismo de los años 70. Su obra resulta excepcional entre otras cuestiones por su planteamiento técnico, ya que utiliza recursos propios de la imaginería polícroma sobre la pintura de caballete, creando un procedimiento artístico cuyos resultados son característicos.
**Palabras clave:** Zambrana, realismo, Sevilla, pintura, técnica.

**Title:** Antonio Zambrana Lara, Techniques and procedures of the Sevilliam realism of the 1970s
**Abstract:** This communication analyses the figure of Antonio Zambrana Lara, Sevillian artist whose work is part of the realism of the 1970s. His work is exceptional among other things by its technical approach, because it uses own resources of the polychrome imagery on the easel painting, creating an artistic procedure whose results are characteristic.
**Keywords:**Zambrana, realism, Sevilla, painting, techniques.

## Introducción.

Que un artista llegue a un procedimiento personal es un proceso que puede tardar muchos años en consolidarse, ya que corresponde a una búsqueda larga y lenta en la que influyen diversos factores, sus inquietudes artísticas, sus influencias, el entorno y sus vivencias, por lo que lejos de ser un asunto estático, el proceso artístico de un pintor siempre continúa evolucionando.

En el caso de Antonio Zambrana, resulta especialmente original e innovador porque se basa en la asociación de dos procedimientos, el tradicional de policromar las imágenes y el de la pintura al óleo sobre tabla.

## 1. Breve reseña biografica

Antonio Zambrana nació en Sevilla el 18 de enero de 1944. Vivia muy cerca de San Juan de la Palma y de la Casa de los Artistas, donde su padre, tenía un kiosco. Antonio desde pequeño empieza a acompañarle, quedándose maravillado con el ambiente que allí había.

Asiduo a visitar los estudios, empieza a recibir la influencia de estos artistas y poco a poco llega a convertirse en aprendiz, recibiendo a cambio consejos artísticos, estableciendo una especial relación con el imaginero Francisco Buiza.

Su creciente interés por el arte le lleva a estudiar Artes y Oficios y después a la Escuela de Santa Isabel de Hungría, recibiendo el primer premio de la Dirección General de BB. AA. de Madrid en 1965.

Actualmente es Catedrático de la Universidad de Sevilla y director del departamento de pintura.

## 2. Su obra

A nivel de contenidos, su obra muestra una clara personalidad dentro del realismo Sevillano. Si sus predecesores, habían utilizado la realidad tal cual, como referente, él y sus coetáneos dan un paso más allá, introduciendo el factor poético y la imaginación en su discurso, profundizando en narraciones más complejas, asunto que debe enmarcarse en el contexto posmoderno.

Una de sus características más evidentes, es el peso de la tradición. Su pintura se sustenta más en la evolución que en la ruptura, especialmente mira al barroco; la forma de distribuir las luces, el carácter escenográfico, el gusto por las composiciones complejas y dinámicas, el enaltecimiento de las pequeñas cosas. De la pintura flamenca recoge el gusto por el detalle y el cuidado de la superficie.

El artista se sirve de todos los recursos en un intento de alcanzar el perfeccionamiento visual, buscando la belleza idealizada, y para lo que recurre a sus referentes cercanos, lo que conecta a la perfección con los postulados del realismo contemporáneo.

Un apartado importantísimo en su obra es la técnica. Nada está improvisado, con un planteamiento metódico tan estudiado, como lento, en el que casi de manera científica el artista afronta paso a paso la elaboración de su cuadro.

Se sirve de una técnica preciosista y una estética hiperrealista para recrear algo nuevo e inexistente, profundizando en un discurso narrativo distanciado de la realidad original, alcanzando así un nuevo significado. Este perfeccionamiento en busca de imágenes fidedignas, unido a un sentido compositivo y argumental basado en la irrealidad, produce al que observa su obra una sensación de extrañeza, siendo lo que se ha venido a llamar *realismo mágico,* término adoptado que en nuestro artista adquiere un nuevo sentido.

* Espanha, Pintor. Licenciado en Bellas Artes e bolseiro de investigação no FPI+D, Universidad de Sevilla.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**Figura 1.** Cuadro del artista: *Atardecer.* fotografía propiedad del artista
Óleo sobre tabla. 100 x 81 cm. Colección Galería de Arte Oda Barcelona)

En su obra siempre aparece la intención poética y simbólica, que fortalece el sentido de belleza y el onirismo. La belleza está idealizada y se recrea más allá de lo que el modelo aporta. La terminación y el gusto por el detalle, obliga a la imagen a detenerse en el punto álgido de perfección.

La figura es la parte central del cuadro, donde alcanza sus mayores logros plásticos y sobre el que giran los demás elementos de la obra y donde alcanza mayores cotas de desarrollo.

Al igual que el imaginero se sirve de una vejiga de animal para producir especialmente en las encarnaciones efectos similares, eliminando la huella del pincel, para conferirle esa particular calidad y jugosidad a la materia plástica.

### 3. Procedimiento

Antonio Zambrana al igual que el imaginero parte del soporte de la madera para realizar su obra. Para el imaginero la escultura es su soporte, mientras que el pintor se sirve de tablas. Cuando son de gran formato suele utilizar tableros de L.P. o de D. M. que monta sobre un bastidor, mientras que si son pequeños puede utilizar cedro y caoba, dotado de


ISBN: 978-989-8300-32-4



engatillados.

A veces parte de bocetos a escala del original donde marca las directrices generales sobre las que su obra se desarrollará y sobre las que empezará a distribuir las formas, color y luces, componiendo y estableciendo la jerarquía de los diversos elementos.

A continuación del boceto, realiza un dibujo al mismo tamaño del cuadro, que después traspasará al soporte mediante calcos y que le servirá como guía en su proceso.

Una vez establecido el soporte como tal, el siguiente paso es acondicionarlo para recibir las capas de preparación. Primero el lijado, que levantara el repelo, desbastando la madera para que pueda recibir con mayor facilidad las capas de preparación y que sirve también para quitar posibles defectos del tablero. Posteriormente aplica un baño de cola de conejo bien caliente que sirve como primera mano de la preparación.

Una vez dada esta primera mano de cola caliente y seca, procede a dar las siguientes capas, para las que utilizará una mezcla de sulfato de cal y cola, aplicadas siempre en caliente. Estas capas además de ser finas, deben ir alternándose en diferentes direcciones, favoreciendo la unión entre capas, esperando a que seque y sin lijarlas entre si. Antonio propone de siete a ocho manos. Después de haber aplicado las manos suficientes se procede a lijarlas, para dejar la superficie lo mas fina posible. Posteriormente aplica una mano de dióxido de titanio con alta cualidades reflectantes, aglutinada con cola de conejo y por debajo de la capa aislante. Esta forma de disponer esta capa en la preparación es similar a la que utiliza el imaginero. Después dispone una capa aislante, que sirve para pasar de magro a graso sin que se afecten entre si, la que utiliza el artista es de goma laca, disuelta en alcohol. Una vez acabada la preparación se procede a aplicar la capa de imprimación.

La capa de imprimación se aplica al óleo y sirve para partir de un color base al pintar e influirá en el tono general de la obra, por lo que la elección del color deberá ser muy meditada. No tiene que ser homogénea, sino que estará organizada tonal o cromáticamente de acuerdo con la pintura que se vaya a realizar. Al aplicar esta imprimación al oleo, el pintor utiliza la vejiguilla para pulir la pintura estando aun fresca y quitar así las huellas del pincel, ya que la textura que aquí deje se reflejará en las capas posteriores. Cuando utiliza la vejiguilla animal el

pintor aplica una pequeña capa de agua estando aun fresca la pintura, lo que permite que al frotarla sobre la superficie elimine la huella del pincel pero no mueva la pintura.

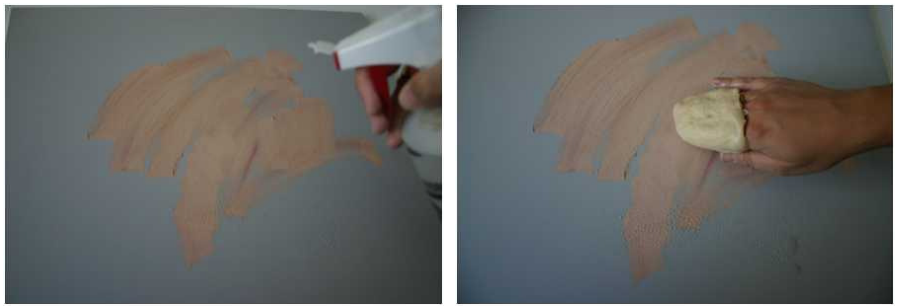


**Figura 2**. Aplicación de la vejiguilla en la pintura. Fuente propia

Una vez aplicada la imprimación y seca, el siguiente paso es pasar el diseño o dibujo que previamente ha realizado al mismo tamaño del cuadro. Una vez traspasado, este se recoge enrollado en la parte superior del cuadro para poder utilizarlo tantas veces lo necesite. El dibujo refleja las cuestiones fundamentales y no tiene que estar muy elaborado.

Una vez pasado el dibujo se plantea la mancha inicial sobre él, utilizando pinceles amplios y de cerda, aplicando una media pasta con esencia de trementina como disolvente. Cuando acaba la sesión, y aun fresca la pintura al óleo, vuelve a pasar la vejiguilla para seguir manteniendo la superficie sin huellas, utilizándola tantas veces como la necesite.

Una vez seca esa mancha inicial, Antonio, aplica colores más transparentes, más ricos cromáticamente para ir finalizando la obra. Utiliza pinceles más suaves, de marta, con los que aplica pequeñas pinceladas que sirven para matizar los tonos. Característico de este proceso es el raspado de la pintura mediante cuchillas, que realiza para mover el color estando fresca la pintura y para alisar la superficie y sacar colores de estratos inferiores cuando está seca, creando un interesante efecto de superposiciones cromáticas. Entre sesión y sesión suele refrescar la superficie del cuadro, facilitando la fluidez del pincel. El médium que utiliza tanto para refrescar como para añadirlo a la pintura y adelgazarla, está compuesto de 1 parte de Barniz Holandés, ½ de esencia de trementina, y una pequeña parte de aceite de nueces. Cuando lo aplica


ISBN: 978-989-8300-32-4



para refrescar la superficie antes de cada sesión lo hace con la mano, permitiendo así capas muy delgadas.

Una vez acabado de pintar el cuadro y seco, lo barniza mediante pistola, con barniz brillante, que sirve para unificarlo y posteriormente con barniz mate, el cual una vez aplicado frota con un trapo para eliminar el excesivo brillo.

## Conclusión

Resulta muy interesante como el artísta ha conseguido agrupar dos técnicas tradicionales, para lanzar un discurso personal dentro de un lenguaje relativamente actual como es el hiperrealismo. Esto demuestra que las investigaciones sobre técnicas y procedimientos, tanto las realizadas por los artistas para su propia obra, como aquellas que se refieran al estudio de otros artistas, pueden ser un campo muy fecundo.

Sin embargo los estudios que analizan los métodos de trabajo no son habituales, siendo más extendidos los manuales de caracter generalista que de manera estereotipada analizan los usos convencionales de los materiales actuales. La proliferación de estudios que analicen los métodos de trabajo de los artistas puede ser algo beneficioso para los profesionales del arte, ya que pueden adquirir así una herramienta escepcional para su discurso creativo.

## Referencias

De la Banda y Vargas, A. (1991): "De la Ilustración a nuestros días", en AA. VV. *Historia del Arte en Andalucía*. Volumen VIII, Ed. Gever, Sevilla.

Domínguez Moreno, G. (2004): *Antonio Zambrana Lara, docente y pintor. Técnica y procedimiento dentro del Realismo Sevillano del último tercio del siglo XX*. Director. Dr D. Juán Francisco Cárceles Pascual, Trabajo de Investigación, Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Sevilla.

Gañan Medina, C. (1999): *Técnicas y evolución de la imaginería en Sevilla*. Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla

Guasch, A. M. (1981): *40 años de Pintura en Sevilla*, Ed. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla

Mártinez Leal P. I. (2000): *Buiza*, Ed. Guadalquivir, Sevilla ●

# Elias dos Bonecos: o mundo como resto

Gustavo Henrique Torrezan*

**Resumo:** Este artigo pretende abordar o trabalho e o processo de criação de Elias dos Bonecos (Elias Rocha) dando destaque a coleta que o motivava na construção de seus trabalhos. Esta abordagem será pensada pelo viés do biografema, de uma escrita atenta aos detalhes aparentemente insignificantes que, por tais características, se transformam em signos disparadores de um texto que exprime o processo/campo específico onde o artista se constitui.
**Palavras chave:** Elias dos Bonecos, Biografema, Processo de criação, Coleta.

**Title:** Elias dos Bonecos: the world as remainder
**Abstract:** This article intent to approach the work and the creative process of Elias dos Bonecos (Elias Rocha) emphasizing the collecting of materials which motivated the construction of his art. This approach will be conceived by the biografema, by being carefully with the details, apparently insignificant, but which can turn themselves in trigger signs of a text that express the specific process/field where the artist is constitute.
**Keywords:** Elias dos Bonecos, Biografema, Creative Process, Collect.

## Introdução: do que toca na irrelevância

*Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelo,*
*pregos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.*
*Há outros componentes do cisco, porém de menos importância.*
*Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade,*
*em beira de ralos, em raiz de parede,*
*ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno.*
*Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase sempre modestos.* [...]
*O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.*
*Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.* [...]
*Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos.*
– Manuel de Barros, *O Cisco*.

Embora habitualmente os aspectos considerados relevantes no trabalho de Elias dos Bonecos digam respeito à localidade em que seu trabalho foi produzido e a sua classificação como um artista *naïf*,

* Brasil, artista visual. Graduação: bacharelado em Artes Plásticas, licenciado em Educação Artística.


ISBN: 978-989-8300-32-4



interessa a esse texto abordar precisamente a dimensão de insignificância no trabalho e do seu processo de criação.

"As coisas tem o valor que nóis dá pra elas", disse o artista Elias Rocha, conhecido como "Elias dos Bonecos". Caboclo da terra, nascido em 1932 e já falecido, morou toda sua vida nas margens do rio Piracicaba (São Paulo/Brasil). Trabalhou em uma olaria e depois em uma metalúrgica. Durante suas criações, começou a construir bonecos com os restos da argila da olaria. Pescava frequentemente, como muitos o faziam, na beira do rio, onde também encontrava com os amigos "pra jogar conversa fora", como ele mesmo dizia. Ao se aposentar, Elias transitava pelas margens do rio e nas ruas dos arredores visitando amigos e vendo suas lembranças desaparecerem.

Neste contexto, pretendo dar atenção à ideia de coleção, à atividade de coletar materiais, em especial aqueles considerados como restos, ao abordar o trabalho e o processo de criação de Elias dos Bonecos. Esta abordagem se dará pelo viés do biografema tal como elaborado por Sandra Corazza (2010), isto é, através de uma escrita atenta aos detalhes aparentemente insignificantes que, por tais características, se transformam em signos disparadores de um texto capaz de exprimir o processo do artista e o campo específico onde ele se constitui como tal. Para efeito desta análise pretende-se utilizar o conceito de coleção de Hume a partir da elaboração feita por Gilles Deleuze (2001).

A dimensão da insignificância e da coleção articula-se à atividade de coletar materiais, que do ponto de vista do biografema confere a própria biografia do artista um caráter "ficcional". Deste modo, assim como os bonecos (coleção de restos) habitam o rio, Elias (o coletador) habita o mundo onde esses bonecos existem.

## 1. O movimento de coleta

Elias, já pela manhã, arrumava sua carroça com o cavalo e partia pelas ruas da cidade em percursos sempre novos. Botava tudo que colhia na carroça e voltava para sua casa.

A estética da coleta se produz na paisagem, já que é composta pelas forças que transversalizam os objetos que vão sendo ajuntados. Os elementos singulares que fazem parte desses objetos catados são, muitas vezes, importantes somente para aquele que os recolhe, como é o caso

de Elias que dava especial valor para as coisas insignificantes, os restos deixados aqui e acolá. Restos que são o material do artista.

O artista quando coleta produz um movimento que se dá como ato criador. Nele, o coletador instaura uma animação e promove acontecimentos sutis no encontro com as coisas. Tais acontecimentos são singulares, caracterizam-se como únicos (Deleuze, 2007); e a animação promove o adensar de camadas de afetividade que estão sempre por fazer-se (em expansão) no mundo, motivando a vida como aquilo que se constrói pelo e no movimento.



**Figura 1.** Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba.
Fonte: Neptune.

Coletar é próprio da vida em criação e independe de uma história, de uma temporalidade. Vida que nasce do arranjo do material que é coletado e que o correlaciona como função artística que potenciliza a diversidade de afetos que surgem e atravessam o corpo daquele que produz esse movimento.

O movimento que Elias produz, tensiona o préstimo das coisas, sua relevância para o mundo. Valora o insignificante, fazendo valer a potência que existe em cada material coletado. São desnaturalizadas "as formas para captar as forças, deslocando o objeto de si para que


ISBN: 978-989-8300-32-4



frutifique agenciamentos em um campo de composição que busca validar seus mais tênues elementos" (Oliveira, Siegmann & Coelho, 2005: 116) e com eles produzir vida. Vida como arte.



**Figura 2.** Elias coletando materiais.
Fonte: Neptune.

## 2. O quintal como Ateliê

A oficina de Elias era uma especie de "puxadinho" que ficava no quintal, seu lugar de fazer arte. Neste ateliê, com aquilo que era trazidos dos seus percursos pela cidade, começou processos de junção, colagem, fusão, associação, inventando coisas durante as tardes. Lá era um espaço onde cabia um mundo, ou vários, já que nele sempre algo novo surgia da produção de experimentos, de raridades.

Naquele espaço, seus restos eram guardados, acumulavam-se transitoriamente a partir de configurações de conjuntos sempre modificáveis de acordo com cada nova busca, coleta e as questões que surgiam a cada trabalho. Sua coleção era feita de por efêmeros conjuntos produzidos (Deleuze, 2001) como intervalo entre a coleta e a obra, sempre observado pelo artista que passava horas organizando,

inventando aquilo que poderia ser unido a outra coisa, ou seja, quais compostos poderiam ser criados.

Selecionar coisas e produzir com elas conjuntos é construir um composto de variedades. Arranjo de forças que são potencializadas quando relacionadas e que sustentam as sensações de que são feitas.

Aos serem produzidos, os bonecos de Elias formam um tecido de conexões que inventa o possível do impossível, ou seja, dos restos, da insignificância, se produz vida. Um movimento no qual não há lugar para metas estabelecidas, *a priori*, nem para alcances mecânicos (Salles, 2004: 27), pois a própria construção de um trabalho de arte é esse coabitar, esse processo de junção de partes que formam um campo onde se edifica o trabalho.



**Figura 3.** Trabalho de Elias em construção.
Fonte: Neptune.

## 3. A Margem do Rio

Elias, preocupado com a aparente solidão do Piracicaba, resolveu povoá-lo. Com restos do humano "fez humanos"; Dessemelhantes, trazem um fluxo tão intenso quanto o do Piracicaba. São feitos de lixo, de sobras de roupas, madeira, latas, arames, pneus. Materiais que são o


ISBN: 978-989-8300-32-4



resto, encontrados muitas vezes à margem tanto dos depósitos, lixões, quanto dos rios. Pessoas comuns esses pescadores, mas especiais na força que carregam consigo. Trazem, por aquilo de que se compõem a potência para produzir alianças no entorno, que escapam em novas visões, tateações, oufações, criações que invocam um povo. Há um jogo de seres diferentes em suas escalas, reinos e espécimes. Essa é a família de Elias, o povo do artista.

O rio do artista é um rio afetivo, rio de sensações, corpo que pulsa no constante movimento do por vir, da complexidade que emana. Visto sempre da margem esquerda do Piracicaba, os bonecos que ficam no outro lado solicitam uma presença ao mesmo tempo em que promovem uma mistura entre aquele que vê e o rio, na construção de uma complexa aliança que atravessa os sentidos tal como acontece com os trabalhos de Elias dos Bonecos. O rio apresenta uma gama maior de espaços que seu curso.



**Figura 4.** Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba.
Fonte: Neptune.

Os bonecos de Elias são de uma estética singular. A singularidade com que são produzidos, somada ao lugar que ocupam, faz deles únicos. Esses viventes do rio se mesclam com a paisagem de modo a deixar sem

saber quem nasceu primeiro: foi o rio quem deu vida aos bonecos de Elias, ou foram os bonecos que deram vida, uma nova "moldura" ao rio? (Fantini, 2003). Fazendo uso dessa ambiguidade aparente, é possível afirmar que com seus trabalhos o artista cria um outro modo de habitar o mundo em que aquilo que é considerado como "coisa de louco", "coisa de criança" ou mesmo a qualificação dos materiais como bom ou ruins ou ainda se é "parecido"ou não, se é "bacana" habitar a margem ou não, perdem seus estatutos de maneira que ele cria uma amplitude que perpassa o próprio limite do que é a vida.



**Figura 5.** Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba.
Fonte: Neptune.

Descentrando fronteiras hierárquicas, valores de mercado e de produto, Elias dos Bonecos desmancha a pretensa imobilidade entre centro e periferia, entre arcaico e contemporâneo, entre realidade e ficção. Não operando com esse tipo de dualidade, tensiona esses limites quando escolhe dizer desde a margem, trabalhar na margem, com os restos dela. Assim, constrói na margem seu trabalho e com ele um modo de subjetivação.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A ficção rebelada que o artista produz é capaz de tecer uma rede heterotrópica que dinamiza a cidade entrecruzando geografias, culturas e a própria arte ao assumir o deslocamento, a insignificância como suas heranças e questões para o seu trabalho. Elias cria sua obra como fluxo de Piracicaba (cidade-rio, rio-cidade) e fala do entre, abrindo caminho para outras vozes de vários tons e que, por serem assim, são capazes de propor desvios para repensar conceitos como história, tradição, influência e até mesmo qual lugar o artista tem ou pode ocupar.

## Conclusão: O processo de criação com restos

Encontrar elementos singulares é o que faz Elias dos Bonecos para criar os trabalhos, com isso instaura um campo vindo do movimento de coleta e dos constantes e infindáveis rearranjos dos materiais. Produz uma animação que o faz criar e adensar camadas de afetividade. Engendra uma força que atravessa o corpo e que gera na paisagem uma estética feita das potências daquilo que foi reunido e que é composto como boneco na margem do rio.

Dos restos que coleta, dos conjuntos que seleciona, dos lugares que escolhe para suas criações, Elias dos Bonecos inventa a vida e um mundo: um mundo de resto.

## Referências

Deleuze, Gilles (2001) *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Ed. 34. ISBN: 85-7326-210-9

Deleuze, Gilles (2007) *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273—138-1

Fantini, Marli (2003) *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens e passagens*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, Editora SENAC São Paulo, ISBN: 85-7480-210-7

Neptune, Nordahl. *Os Bonecos do Elias dos Bonecos*. Fotografias. [Consult. 2011-12-01] Disponível em <URL http://www.iar.unicamp.br/alunos/eliasdosbonecos/index.htm>

Oliveira, Andréia M.; Siegmann, Christine; Coelho, Débora. *As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?*. Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun., 2005. ISSN: 1413-5736

Salles, Cecília A (2004) *O Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Anna Blume. ISBN: 85-7419-042-X ●

# Chema Madoz: conversando con universos poético-visuales

Hernando Gómez Gómez*

**Resumen:** Chema Madoz responde a esa clase de artistas que permiten vislumbrar una forma de ver el arte como reflejo de vida cotidiana aunque comportándose como observadores incondicionales. La poesía tal vez no sea la pretensión de su obra, sin embargo es imposible negar una cierta vinculación poética y retórica. Los recursos utilizados responden a ciertos mecanismos similares a los usados en la lingüística y su consecuente resultado en forma de significado poético. La fotografía será el medio por el cual el poeta mostrará al mundo su nuevo punto de vista, además de la disposición de los objetos representada en una reducidísima paleta de color; blanco y negro. La ausencia de luces artificiales evoca a una naturalidad extrema y la percepción del espectador jamás quedará impasible ante la originalidad expresada de estas imágenes.
**Palabras clave:** Chema Madoz, fotografia, retórica, linguística

**Title:** Chema Madoz: through visual-poetic universes
**Abstract:** Chema Madoz belongs to that class of artists who allow us to glimpse a way of seeing art as a quotidian life reflection although acting as unconditional observers. Maybe poetry is not the main purpose of his work, but it is impossible to deny a certain poetic and rhetoric link. That resources which were used respond to certain mechanisms that are similar to those used in linguistics – and its consequent results materialized in poetic meanings. The photograph will be the medium by which the poets show the world its new point of view, plus the arrangement of the objects displayed in a tiny color palette; white and black.
The absence of artificial lights evokes the natural course of events and the viewer can not be indifferent to the originality expressed in these images.
**Keywords:** Chema Madoz, photography, rethorics, linguistics

## Introducción

La necesidad de buscar una alternativa conceptual y perceptiva, que sea capaz de emocionar y sorprender, no resulta demasiado accesible ni sencillo. La pretensión de los artistas por encontrar esta clave que conduzca al éxito, en ocasiones se transforma en obsesión tal vez haciendo perder la magia de la creación espontánea y por consiguiente del goce y disfrute que todo espectador percibe.

Sería demasiado osado, injusto y seguramente pretencioso afirmar que el arte del que hoy bebemos carece de recursos conceptuales o que sufre

* Espanha, fotógrafo, operador de cámara, artista visual. Professor na Universidad Europea de Madrid. Licenciado em Publicidad y RR.PP (Universidad Complutense de Madrid). Doctorando en Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid).


ISBN: 978-989-8300-32-4



un empobrecimiento desmesurado, siendo por consiguiente producto de una sociedad cargada de malos hábitos y de escasa conciencia social. Uno mismo puede hacer un balance crítico sobre sus propios actos y del modo de actuar con y para los demás, pero se debe aceptar que el arte sí que emite lo que vive y refleja lo que experimenta. De ahí la enorme responsabilidad que el autor material de las piezas de arte posee en la obtención de un producto creativo y listo para ser expuesto.

"El arte y su concepción" es un debate eterno que jamás ha podido ser resuelto. Las ganas de consensuar los diferentes puntos de vista ha sido constante aunque los resultados casi inexistentes. La disposición actual de los artistas ha puesto de manifiesto que el bucle de tendencias y movimientos vividos en los últimos cinco siglos ha representado evolución reflexiva e intelectual, por lo que la opinión general debería ser optimista aunque crítica de aquí en adelante.

Pretender obtener una visión generalista sobre todo el contexto y panorama de todas las secciones del arte sería algo desmesurado y de escaso rigor, por lo que todas las energías de estas palabras serán focalizadas sobre una de las disposiciones del arte más actual y de también mayor grado de abstracción; la fotografía.

A través de la captura de la imagen vivida se produce una representación de lo real, considerando a la fotografía la máxima responsable de lo antinatural, de la interrupción del tiempo y apostando por un cambio de concepto de la designación tradicional del objeto encargado de congelar y sustituyendo el concepto "cámara obscura" por "cámara lúcida" (Barthes, 2004: 81). Los recuerdos permanecerán alterados, que no vividos, en las memorias de quienes formaron parte del evento fotografiado. Tal vez esta particularidad propia en la lectura fotográfica debería ser considerada por los artistas en el momento de contabilizar los efectos demoledores y las causas-consecuencias que los llevaron a ello.

La imagen fotográfica por lo tanto será la fuente a evaluar y la herramienta del autor representado. Utensilio que le servirá como mediador narrativo entre la imagen final y el objeto representativo. Comenzando por su mayor cercanía a las artes plásticas, como a la escultura más que hacia la fotografía, Chema Madoz (Madrid, 1957) puede ser considerado como uno de los mayores exponentes del arte

español actual, a través del novedoso modo de enfrentarse al mundo y al significado de las palabras.




**Figura 1.** Chema Madoz (1998), 50x50 cm.
**Figura 2.** Chema Madoz (1995), 16x12 cm.
**Figura 3.** Chema Madoz (1987). Gelatina de plata, 50x60 cm.
**Figura 4.** Chema Madoz (1994), 40x40 cm.

## 1. Aparición poética

**Chema Madoz** (Madrid, 1958), quien transmite un carácter emotivo y delicado en todas sus creaciones visuales muy próximo a la lingüística y a los registros (recursos estilísticos) que los poetas mantienen desde sus orígenes; en ocasiones fantásticos, en otras más terrenales y con ganas de expresar sentimientos o simplemente formas de concebir la vida. Es evidente que ese formalismo severo e intransigente, impuesto y concreto que la lingüística reivindica en sus poemas es necesario que se muestre si el fin sigue siendo la búsqueda poética escondida tras las palabras. Sin embargo este artista no se trata de un experto de la voz escrita, sino más bien de un **artista** capaz de conjugar poemas y elementos visuales. Conecta con el espectador a través de su **juego visual** y es capaz de volver a definir el significado de los objetos que se presentan, es decir utilizando la estructura propia de la **METÁFORA** de la **PARADOJA** o de la **IRONÍA** (Figuras 1 a 4). De este modo transforma una realidad irrebatible para dar paso a un nuevo concepto y a una nueva lectura original, novedosa y completamente innovadora. Materializa el poema mental a través de la captura de la imagen y de la construcción de


ISBN: 978-989-8300-32-4



escenarios que ayuden a su doble lectura retroalimentada por sus diversos significados que en ocasiones serán considerados universos connotativos y en otros más claros aunque siempre completos de sarcasmo.

La esencia de sus obras es el resultado de una personalidad tan curiosa, diversa, observadora compulsiva de la realidad que habita, generosa en la divulgación creadora como humilde y carente de vocablos explicativos. La expresión de quien parece crear, en este caso cierra el proceso comunicativo clásico propuesto por Saussure (1945), desde el momento que rompe el vínculo entre el código y el receptor. El mensaje deja patente una aparente cercanía al concepto *estímulo-respuesta*, ya que cada una de las imágenes que Madoz (2006) crea, presentan una apariencia cercana al juego de palabras aunque esta vez de imágenes. El espectador observa y el fotógrafo-artista espera esa respuesta, ¿tal vez medida?

Chema Madoz en su obra básicamente crea un entretenimiento hacia el espectador. La catarsis aristotélica en este caso se verá representada ante el goce por la resolución del teorema visual planteado y puede resultar cercano al efecto producido por las ecuaciones matemáticas durante su ejercicio también resolutivo. Sus armas de actuación serán la estética limpia, tranquila, apaciguada, simbólica, reconocible y reconocedora de otros autores, fiel a los elementos utilizados, donde de este modo irá construyendo su universo estilístico y *modus operandi* personal.

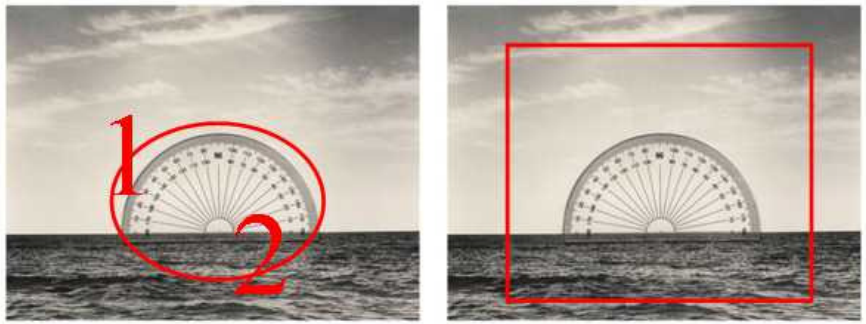



**Figura 5.** Chema Madoz (2007), *Transportador*. Gelatina de plata 15x20 cm.

Todo le llega desde que comienza a ser consciente del mundo que visita cada día. La cotidianeidad de sus paseos le hacen observar los

objetos con los que tropieza y de la extracción del presente y de lo ordinario resultan sus obras. La descontextualización de los objetos provoca nuevos significados y universos de connotación.

El análisis detallado de esta imagen (Figura 5) y de los elementos empleados para su construcción se puede extraer el siguiente análisis; la composición de la imagen precisa para su construcción una regla en forma medio esférica, una imagen infinita del mar y su horizonte (Imagen izquierda-desglose elemental). Por lo tanto la suma total de componentes sería dos y por los cuales obtendríamos en ese proceso de descontextualización un nuevo significado (Imagen derecha); atardecer/amanecer en el mar. Los valores del medidor semiesférico hacen coincidir con la forma figurada de los rayos del sol. Y a partir de aquí todas las lecturas que uno mismo haga quedarán en posesión de a quién provoque ciertos sentimientos, posiblemente no intencionados ni predeterminados.

Intentar buscar un porqué a este tipo de imágenes es difícilmente posible, y la única respuesta fiable sería la que el propio autor emitiera.

## 2. Observando la naturaleza de los objetos

El artista creador de esta obra necesita esclarecer que la apariencia de las cosas es producto de un consenso social y se comportan como signos de representación. No existe demasiada conexión entre esa representación y su verdadero valor. A través de códigos similares a los que el lenguaje posee, esa apariencia encarnará una nueva identidad. La metáfora, como parte del elenco de herramientas que el poeta maneja a la hora de la confección poética, será la responsable a través de sus características de crear esos nuevos significados que el rigor lingüístico exige.

Son escasos los trabajos o estudios que han centrado su investigación en el significado y análisis de los objetos icónicos que se hallan contenidos en las imágenes fotográficas, sin embargo es innegable la capacidad significativa que hoy en día se maneja en la disciplina visual que un día supuso una verdadera amenaza figurativa para los maestros pictóricos debido al acercamiento de ésta con una realidad muy próxima. Y si fuese posible emitir una afirmación rotunda sería la de manifestar que las imágenes fotográficas son verdadera unidades de sentido en las que se contiene una significación específica incuestionable. En el caso de


ISBN: 978-989-8300-32-4



la obra de Madoz, ya no sólo la imagen posee un valor determinado, sino más bien cada pequeño detalle en la imagen cobra sentido tanto global como individual. La disposición elemental, jamás improvisada, restablece el sentido que la obra precisa.

La sección verdaderamente notable será la encargada de alabar la capacidad de atributo de la fotografía, y en concreto su aspecto narrativo y lectura implícita.

Otro de los aspectos interesantes para poder entender el verdadero valor simbólico de la obra aquí expuesta (si la tuviere) sería algo que se encuentra en un terreno de estricta subjetividad; la **seducción** que nos transmite una obra fotográfica.

Es posible que al enfrentarse a cualquier tipo de obra artística, de repente y sin encontrar cierta explicación objetiva, aparecerá cierta fascinación ante la sección transmitido de la obra. Este es un hecho natural e intrínseco al ser humano, donde la sensibilidad estética actúa sin más y en la que los seres se sienten atraídos por los elementos observados. El momento más interesante de este proceso será el referido a la capacidad de suscitar una reflexión del ser.

Por lo tanto se podría sintetizar lo previamente mencionado con respecto a Ch. Madoz, además de la significación que posee su fotografía, vertiéndose las siguientes conclusiones que a su vez podrán ser asumidas por la totalidad de las artes visuales. Siendo; Valor poético, Originalidad, Novedad, Sugerencia, Artisticidad, Valor metafórico, Fascinación, Emoción y Reflexión.

Los rasgos más significativos podrían designarse velozmente. Uno de ellos sería la utilización del sistema de representación monocromático, es decir Blanco y Negro. En cierta ocasión y acompañando a la poesía de sus imágenes, denominaron éste rasgo distintivo como universo plateado. Prueba de esta bella denominación sería el efecto demoledor que pondría en entredicho una simple descripción de las imágenes de Madoz o utilizando la destreza lingüística. Esta misma ejemplificación podría servir de paralelismo entre la imagen y el lenguaje. Apollinaire se encargó de reutilizar el lenguaje conocido, también para crear poemas a través de las palabras aunque no dispuestas de modo conocido y tradicional. Fue un pionero de la poética visual.






**Figura 6.** Chema Madoz (2004), 60x50 cm.
**Figura 7.** Apollinaire (1917), *Calligrames.*

En las dos imágenes (Figuras 6 y 7) se produce una utilización del lenguaje en sentido literal, siendo este mismo recurso el utilizado por los poetas de entrambas vertientes.

La utilización de la luz natural excluye una vez más a los universos artificiales paralelos. La cercanía con lo frecuente y cotidiano arropan sus teorías artísticas y productivas.

Para finalizar y como oposición al punto de vista de Madoz, Peirce afirma lo siguiente *something which stands to somebody for something in some respect or capacity* (1931: 2228), en la que se traduce "algo que permanece a alguien bajo su aspecto o capacidad". La obra de nuestro autor se aleja muchísimo de este concepto. La semiótica por lo general puede ser el punto de partida de su base reflexiva, sin embargo la no aceptación de que las cosas son lo que son, es lo que mueve al juego visual

**Conclusiones**

El trabajo realizado por el artista madrileño siempre estuvo vinculado a la especialidad artística que moldeaba las formas adquiriendo un carácter concreto, sin embargo el camino de la fotografía se encontró en su camino y casi de modo casual.

No existe un proceso muy claro en cuanto a la línea que él sigue durante su producción, pero deja bastante y clara constancia de la dualidad que existe entre las personas y los objetos. Podría definirse como; *dime de qué te rodeas y te diré quién eres.*


ISBN: 978-989-8300-32-4



Podría compararse sus objetos manipulados con las imágenes construidas por W. Fenton (Figura 8), ya que fueron creados para servir de significantes de otros mundos significativos. No son reales pero modifican la personalidad de los mismos, y tal vez los lugares donde fueron encontrados además adquirieron para él un valor añadido, aportando a su vez una magia adherida.



**Figura 8.** *Valle de la sombra de la muerte* (Fenton, 1855). Primera muestra de manipulación durante la guerra de Crimea.

La cercanía con el mundo de la poética es visible en cuanto a la esencia que poseen sus objetos. Y si la ironía, el humor, la metáfora son sus armas, por qué no asumir que realmente adquirieron, aún sin saberlo, esa idiosincrasia vecina a la poética. Porque si las armas del poeta fueron la hipérbole, paráfrasis o la sinonimia, es absurdo huir de esta denominación y de los criterios que siguen para convertir las palabras en hechos.

En sus imágenes no se trata de encontrar una línea estética muy definida, sino que más bien la exclusión de elementos insignificantes no interesan, tratando de permitir al ojo que disfrute de lo que está observando.

Lo simple y mínimo es bello.

Para concluir con una frase de Greimas (1976: 13) donde se dice que habría que *segmentar el discurso (poético) en unidades de dimensiones variables que van desde los totalizadores de los objetos poéticos discretos hasta los elementos mínimos (semas y femas)*. La propuesta que se lanza es la observación de las imágenes fotográficas, de su producción, del proceso de confección previo a la captura de la misma y sobre todo de lo desea contar. Es necesario encontrar sentido a la obra de Madoz ya que será el punto de entendimiento de esta premisa, en la que se expresa el deseo de control de lo que hacemos desde la mínima expresión.

## Referencias:

Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Ibérica

Greimas, A.J. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Editorial planeta

Madoz, CH. (2006). *Chema Madoz 2000-2005*. Madrid: Borja Casani

Madoz, CH. (2009). *Chema Madoz*. Madrid: La Fabrica

Peirce, CH. (1931). *Collected papers*. Cambridge: Harvard University press

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística General*. Buenos Aires: Ediciones Losada. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Rocha de Sousa – cartografias da alma

Hugo Ferrão*

**Resumo:** É revisitada a obra multifacetada de Rocha de Sousa (Portugal, 1938), pintor, cineasta experimental, pedagogo e teorizador, crítico de arte, e também ensaísta e autor literário. Rocha de Sousa é um autor chave para compreender a transição do regime no ensino e na produção artística.

**Palavras chave:** Rocha de Sousa, ESBAL, painting, nova figuração, cinema experimental, crítica de arte.

**Title:** Rocha de Sousa – cartography of the soul

**Abstract:** The multifaceted body of work of Rocha de Sousa (Portugal, 1938), painter, experimental movie director, art educator, researcher, art critic and literary author. Rocha de Sousa is a key author to understand the Portuguese régime transition, both on the art education and on the art creation scene.

**Keywords**: Rocha de Sousa, ESBAL, new figuration, experimental cinema, art critic.

## Introdução

Rocha de Sousa (n. 1938) é uma personalidade multifacetada, e uma referência incontornável como pintor, critico de arte, professor, investigador e ensaísta, de reconhecida excelência intelectual que marcou gerações de jovens estudantes da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Este documento é uma aproximação ao «trajecto plural» que caracteriza o estar e obra de Rocha de Sousa, um dos poucos artistas portugueses do século XX, com vasta produção teórica, que sempre entendeu a obra de arte como «espaço do desejo, da comunicação e da revolta - espécie de *mentira* providencial capaz de tornar verosímeis, por instantes que seja, os nossos passos encobertos» (Sousa, 1986: 50), e é contributo para a «história não oficial» negando o esquecimento cultural e institucional a que autores com a dimensão de Rocha de Sousa são votados porque não souberam abdicar da memória ou não foram suficientemente «habilidosos» para deixarem de ser testemunhas do seu tempo.

«Deus, Pátria e Família», são os três pilares do Estado Novo, concebendo uma «política do espírito» de visão futurista, à imagem

* Portugal. Graduação em Artes Plásticas Pintura, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia, Universidade Aberta. Pós-Graduação em Sociologia do Sagrado e do Pensamento Religioso, Universidade Nova; Doutoramento em Belas-Artes – Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde é professor (área de Pintura). Desenvolve investigação nos domínios da ciberarte, cibercultura, hipertexto, realidade virtual e o seu impacto na formalização do discurso artístico.

italiana encarnada por António Ferro (1895-1956) que arquitecta de 1933 a 1950 uma imagética para consumo internacional que aliasse tradição e modernidade sendo capaz de representar vanguarda, força, «máquina-energia» património civilizacional. É nesta atmosfera que Rocha de Sousa é aluno da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, vindo de Silves cheio de sonhos para realizar, matriculando-se no primeiro ano do Curso Especial de Pintura (1955). No entanto para a sua geração o conceito de artes plásticas começa a ser percepcionado como sistema integrador de subcategorias como a escultura, a pintura, a arquitectura, a cerâmica, a fotografia, o cinema, ou a tapeçaria, reforçando o internacionalismo da arte, evocando modernidade e actualidade.

Dois momentos de grande intensidade marcam a vida de Rocha de Sousa, um deles é a Guerra Colonial (1961-1974), tendo cumprido o serviço militar em Angola (1961-1963) - e quando regressa entra para as Belas-Artes como Assistente (1964) - o outro momento é o 25 de Abril de 1974, onde se vivem «tempos «heróicos», «surrealistas» de grande festividade, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Conceptualmente o que ressalta da reestruturação de 74, é o conceito de interdisciplinaridade, e o abandono do «paternalismo pedagógico» que permitiria estabilizar a individualização do percurso académico, feita de escolhas e acentuações curriculares. Rocha de Sousa, neste novo contexto académico, é um dos responsáveis pelas boas práticas académicas que conduzem à integração das Belas-Artes na Universidade de Lisboa em 1992, também devida às qualidades negociais de Lima de Carvalho.

**As coisas e as palavras**

«Ser vários sem o recurso metafórico dos heterónimos», é desta maneira, no sentido da narratividade permitida pelas diferentes linguagens, que Rocha de Sousa se conta, elaborando «expedições» poéticas, construindo, tornando visíveis mundos insuspeitados, exorcizando as danações, suportando a depressão de todas as guerras vividas no corpo, fazendo arrancamentos à matéria do indizível. Como «operador plástico», para utilizar terminologia da sua preferência, nunca necessitou de «apresentadores instituídos», subtilmente deixa-nos reconhecer a dimensão de reflexão que se configura na «miscegenação» plástica que caracteriza a sua obra artística. O seu pensamento plástico


ISBN: 978-989-8300-32-4



está ancorado nas palavras «dizer a visibilidade», e é esse o seu principal «projecto-objecto», este «dizer a visibilidade» adquiriu diferentes lugares, ou configurações, palavra escrita na forma de ficção ou ensaio, crítica da arte, teatro, pintura e cinema, somos remetidos constantemente para «estratégias de recolecção», que diluem a significação acética, «cientificada», lançando-nos na descoberta de outros olhares.

A sua obra plástica, desde cedo faz recurso de técnicas pouco usuais (1950-60), como a colagem, desenho, processos de impressão e reprodução das artes gráficas, utilização de trucagem fotográfica, projecção de diapositivos, máscaras, inclusão de objectos, manipulação de diferentes matérias e materiais como o spray, pistolas de pintar, aerógrafos, construção de instrumentos não usuais na prática artística que «evitassem» a sua habilidade em «fazer bem feito» e deixassem transparecer o incontrolado, o acidente, aquilo que nos escapa. Extravasa a imagem pictórica e passa para o campo de experimentação e realização na fotografia, no diaporama, no filme com o formato «super 8» e no vídeo.

Existe «contaminação» Pop-Arte, no discurso plástico de Rocha de Sousa, os aspectos aleatórios da sociedade de consumo são evidenciados, reconhecidos numa óptica internacional, o contexto nacional é distante, está isolado, mas para quebrar essa distância trazem-se de Paris, Madrid e Roma, livros de bolso às escondidas, discos nunca ouvidos, visitam-se sofregamente Museus, Galerias, Exposições, Livrarias, e espaços de cultura que só a Fundação Calouste Gulbenkian pode igualar. Mas nunca se deslumbrou, não assume o papel de «importador cultural», não se «estrangeira». No entanto, não deixa de ter como referências Jean Baudrillard, Claude Boudet, Herbert Marcuse, Aldous Huxley, o eterno rochedo de «sísifo» de Albert Camus, as «Mitologias de Roland Barthes, realizadores como Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni. Habitam-no e fascinam-no, filmam como pintores, sente que é possível «exigir o impossível» quando os estudantes se revoltam no Maio de 68, quando os intelectuais como Jean-Paul Sartre estavam presentes, e tinham pensamento divergente.

A Pop Art eliminou o tradicional estatuto do sublime na representação, devastou o caracter redentor e moralista da obra de arte, e anulou a instauração da significação a partir do objecto sobre a imagem,

passou-se a funcionar com «vestígios» recombináveis, apropriando-se dos mecanismos e estratégias de produção e reprodução da imagem industrial, massificante aleatória, os conteúdos são «vampirizados», amontoados como coisas sem sentido. A Pop-arte excluí a transcendência, anuncia a solidão de uma pós-humanidade confrontada com uma existência feita de errância. Andy Warhol (1928-1987), Claes Oldenburg (1929), Roy Lichtenstein (1923), e David Hockney (1937) , são o melhor rosto da Pop internacional, mas cá dentro, e graças ao papel das bolsas de estudo atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian e da futura reposição da democracia, o contacto com Paris, Londres e Nova Iorque contribuem para «acertar» o passo pelo que de mais actual se realiza em todo o mundo, podemos nomear alguns artistas contemporâneos de Rocha de Sousa, em que a influência da Pop Art é declarada: Joaquim Rodrigo, René Bertholo, José Escada, Lurdes Castro, António Costa Pinheiro, António Areal, Carlos Calvet, António Palolo, Paula Rego e Álvaro Lapa.

Rocha de Sousa expõe colectivamente e individualmente com regularidade desde 1967, circunscreve «personagens» reportando-se à realidade social, política, económica e artística nacional, recorta, monta, cola, apropria-se das imagens da imprensa, elaborando, espécie de arquétipos, e identificando as alienações e mitologias do quotidiano lisboeta. Sobre as «Personagens Ilustradas» das quais desenvolve três séries até 1994, Rui Mário Gonçalves escreve texto introdutório à exposição de pintura realizada na Galeria Judite Dacruz em 1973.

«As Coisas e as Palavras» é apresentada na Galeria de Arte Moderna, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (1983) em co-autoria com a pintora Maria João Gamito (n. 1956). Esta mostra tenta relacionar texto, fotografia e desenho. A partir de fins dos anos 80 surgem as pinturas «Histórias da Guerra ou o Real Impossível», algumas delas são expostas na Galeria «Quadrado Azul» no Porto em 1991. Rocha de Sousa divaga sobre esta nova temática e da insustentabilidade de se «ser vários com um único rosto, sem máscara, sem nomes de empréstimo».

Na «A Urgente Representação dos Desastres Principais», na Galeria CeutArte em Lisboa, 2002, baseia-se numa outra realiza na Galeria 111 em 1999, obras requintadas de pequeno e médio formato, elaboradas em suporte de papel, técnica mista, desenho, colagem e montagem fotográfica, porém, nas pinturas (acrílico sobre tela), apresenta obras das


ISBN: 978-989-8300-32-4



«Personagens Ilustradas», e das «Histórias de Guerra ou o Real Impossível». Com montagem impecável, estas obras confrontam-nos com os «restos» de uma humanidade destroçada, tal como os inesquecíveis corpos rasgados por estilhaços de granadas, ou balas perdidas que interrompem abruptamente a vida. Mas em 2007 na mostra «Rocha de Sousa – Novas Fundações», na Galeria Valbom, desenvolve a série dos «Os Desastres Principais II» utilizando técnicas mistas de base digital, sinalizando a «caixa do campo digital» como domínio de novas explorações artísticas, sugerindo outro olhar anunciador das «geometrias do caos» em que vivemos, manifestando uma grande actualidade.

Contrariando o estereótipo de então, muito alimentado por uma ala de Historiadores de Arte, de que os «pintores não sabem escrever ou teorizar», surpreende-nos enquanto membro da Secção Portuguesa da AICA, Associação Internacional de Critica da Arte, tendo colaboração como crítico de arte na imprensa, publicando ensaios, artigos e nunca fugindo ao debate de ideias. Tem participação regular nos jornais «Diário de Lisboa, Suplemento Literário», «Expresso», «Dia», «Jornal Novo» e «Jornal de Letras Artes e Ideias», nas revistas «Opção», «& ETC», «Sema», «Seara Nova», «ArteOpinião», «Artes Plásticas», «Colóquio Artes - F. C. Gulbenkian» e «ArteTeoria». Nunca se furtou à defesa dos seus pontos de vista como em polémicas com José-Augusto França, «Os Astros e o Ensino Artístico» no Diário de Lisboa - Suplemento Literário, (nº 657) ou a Ernesto de Sousa a propósito da «Alternativa Zero» com o artigo «Acertar na Cabeça do Prego, Eis a Questão» no Diário de Lisboa - Suplemento Literário, (nº 663) e no jornal Expresso (1981) resposta ao arquitecto Frederico George, com «Universidade Técnica Arquitectura e o Resto» e também no mesmo jornal e no mesmo ano, sobre imagética e ideologia rebate Leonel Moura e Cerveira Pinto em «Uma Crise de Perfil Ideológico ou as Ideologias em Crise». No Jornal de Letras tem papel destacado como crítico de arte, elaborando textos de elevada qualidade. Participa activamente com artistas plásticos para quem faz textos introdutórios para catálogos dos quais destacamos alguns: Miguel Arruda, Isabel Laginhas, Hilário, Gil Teixeira Lopes, Lagoa Henriques, Luis Pinto-Coelho, Justino Alves, Bartolomeu Cid, Manuela Justino, José Cândido, José Reis, Pedro Chorão, Matilde Marçal, Lima Carvalho, Luis Dourdil, Nelson Dias, Menez, Alice Jorge, Margarida Cepêda, Marília

Viegas, Mário Dionisio, Hugo Ferrão, Jorge Pinheiro, Germano Santo e Rogério Ribeiro.

A fotografia esteve para a sua geração como hoje está o computador para nós. Utiliza-se a mítica *Nikon F*, mas a atracção que a imagem em movimento exerce sobre si leva-o a desenvolver pesquisa cinematográfica em «super 8», hoje em desuso, posteriormente substituído pelo vídeo. Produz alguns filmes de curta duração: «Por um Cidadão Desconhecido» (1977), «Encontro no Século XXI» (1977), «Semearam Ventos» (1978), presente no 1º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra, «Peregrinação» (1978), «A Casa Revisitada» (1979), entre outros.

Podemos considerar que também é pioneiro em Portugal, nas experiências realizadas no domínio da vídeo-arte, mas com menor impacto e expressão, todavia existe um reticulado temático, que interliga ensaio, ficção, pintura e filme, a comprová-lo estão algumas das obras: «Memória» (1987), Triologia «A Carta, A Hora Zero, O Fim do Cenário» (1988), «A Máscara» (1989), «O Túnel» (1989), «Lírica do Desassossego» (1992), e por fim «O Pó» (1992).

## Conclusão

Concluímos, sem no entanto deixar de referir as inseparáveis folhas de papel, onde escreve e desenha a sua deriva, resultam na publicação de um conjunto de livros, dos quais se destacam: «Angola 61, uma Crónica de Guerra» (1999), «Os Passos Encobertos» (1986), «Belas-Artes e Segredos Conventuais» (2007), «A Casa» (2008), «Belas-Artes e Segredos Conventuais» (2009) «A Culpa de Deus» (2009), «Talvez Imagens e Gente de um Inquieto Acontecer» (2011), «Coincidências Voluntárias» (2011) e a lançar «Lírica do Desassossego» (2012) onde nega a conveniência de certos «esquecimentos», com palavras pintadas dessas memórias que se dizem na visibilidade testemunhada.

Afirmamos que Rocha de Sousa, continua a ser «um lugar» de memória e clarividência perante a desertificação imagética imposta pelas «circularidades redutoras» dos novos dispositivos de controlo tecnológicos que caracterizam a sociedade de informação e comunicação.

## Referências

Sousa, Rocha de (1986) *Os Passos Encobertos*. Porto: Figueirinhas.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Sousa, Rocha de (1995/96) *Deriva do Ensino Superior Artístico em Portugal, ou as Reformas de Papel*, Depoimento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Licença Sabática.

Sousa, Rocha de (1999) *Angola 61, uma crónica de guerra ou a visibilidade da última deriva*, 1º Ed. Lisboa: Contexto, ISBN: 972-575-237-6

Sousa, Rocha de (1986) *Os Passos Encobertos*. Porto: Figueirinhas.

Sousa, Rocha de (1962) *Amnésia*. Lisboa: E. Fernandes de Matos.

Sousa, Rocha de (1991) *Belas-Artes, "Versus" Universidade de Lisboa*, Artes Plásticas, Lisboa, n.º 7, p. 44-47.

Sousa, Rocha de (2000) O Real Impossível, Ontem e Hoje, ArteTeoria, Lisboa, F.B-A, Univ. Lisboa, n.º 1, p. 132-135.

Sousa, Rocha de (1979) "O Fotógrafo e as Coisas" *Colóquio Artes*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, n.º 42, p. 22-29.

Sousa, Rocha de (1979) "O Objecto Estético e o Objecto Quotidiano" *Arteopinião*, Lisboa, Ass. Est. ESBAL, n.º 2, p. 2-4

Sousa, Rocha de (1995) (Coordenador) *Didáctica da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta, Col. Textos de Base, nº 83,

Sousa, Rocha de (s.d.) *Batista, Helder - Para uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas*, 1.ª Ed., Fundação Calouste Gulbenkian/Subsidiada, s.d.

Sousa, Rocha de (s.d.) *Desenho, (Área: Artes Plásticas)*. Lisboa: Ministério da Educação, Col. Textos Pré-Universitários, TPU 19, s.d.

Sousa, Rocha de (1991) "Belas-Artes na Universidade de Lisboa, Dados para a História Secreta do Ensino Superior Artístico." Lisboa: *Artes Plásticas*, n.º 7, , p. 44-47.

Sousa, Rocha de (1983) *Pedro Chorão*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas.

Sousa, Rocha de (1984) *Luís Dourdil*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas.

Sousa, Rocha de (1986) *Eduardo Nery*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas. ●

# El arte y las moscas

Ignacio Barcia Rodríguez*

**Resumen:** A partir de un hacha de piedra hallada en el yacimiento de Atapuerca (Burgos, España) se establece una reflexión sobre el origen de la obra de arte, vinculado a la conciencia de la mortalidad. Intentando establecer un hilo desde esa conciencia con la experiencia que proporciona el arte contemporáneo.
**Palabras clave:** arte, origen, mortalidad, contemporaneidad

**Title:** Art and flies: on the meanings of art.
**Abstract:** From a stone ax found at the archaelogical site of Atapuerca (Burgos, Spain) provides a reflection about the origin of the artwork, linked to the awareness of mortality. Trying to connect that awareness with the experience that provides contemporary art.
**Keywords**: art, origin, mortality, contemporaneity

## Introducción

El 9 de julio de 1998 encontraron un hacha de piedra en la Sima de los Huesos, un osario de restos fósiles humanos en el yacimiento arqueológico de Atapuerca (Burgos, España) hasta entonces no se había hallado ningún objeto de fabricación humana en esas excavaciones. La pieza reunía unas características que, más allá del emplazamiento concreto donde se encontró, la convertían en algo singular porque había sido tallada en un lugar distante y en un material, cuarzita de color rojo, infrecuente en la Sierra de Atapuerca. Todo indicaba, para los científicos que hicieron el hallazgo, que hace aproximadamente 400.000 años alguien depositó de forma intencionada ese objeto tan especial entre los muertos, con un gesto que, rebasando la mera utilidad de la herramienta, podía ser una ofrenda, un acto de carácter simbólico (Arsuaga y Martínez, 2004: 112). En ese objeto hay quien quiso ver una primera obra de arte, una primera actitud simbólica, una primigenia actitud humana.

El hallazgo de la pieza lítica que, de manera no muy afortunada a mi entender, sus descubridores bautizaron como Excalibur, obliga a modificar la consideración que teníamos de aquella acumulación de huesos fosilizados. Ese objeto hizo que lo que hasta ese momento no era sino un montón de huesos acumulados de manera más o menos fortuita se convirtiera en un enterramiento, pasara de ser una especie de muladar a ser

* Espanha, artista plástico, professor na Facultade de Belas Artes, Universidade de Vigo (Pontevedra). Doctor en Bellas Artes.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



un incipiente cementerio.

Cientos de miles de años después, una eternidad, nosotros nos sentimos vinculados con aquellos que, depositando aquella herramienta de piedra entre sus muertos, dejaron una señal, demostrando su capacidad de simbolización, una cosmovisión, y una manera de sentirse en el mundo que nos parecen muy humanas.

En este escrito me interesa remarcar este hecho, es decir, que desde nuestra concepción del arte reconocemos como tal el hacha de piedra hallado entre los restos humanos de la Sima de los Huesos de Atapuerca; reflexionar sobre la vinculación que sentimos con sus "autores", hay ciertamente un reconocimiento en ellos; apuntar también el hecho de que la experiencia que tenemos aquí y ahora cuando nos enfrentamos a ese hacha de piedra puede ser similar esencialmente a la que sentimos ante cualquier obra de arte.

Debo advertir desde el principio que puedo estar basándome en una hipótesis inestable, aunque la haya tomado de fuentes solventes, pues tiene algo de aventurado suponer que Excalibur (utilizaré esa denominación aunque no me agrade) no sea esa obra de arte primigenia que vemos ahora, que su ubicación entre aquellos muertos no fuera sino algo accidental. En cualquier caso, no tendría esto porqué llevar a que las reflexiones que a continuación expongo no sean acertadas pues pretendo hablar no tanto de lo que pudo ser el arte, sino de lo que es y de lo que puede ser. Decía Theodor W. Adorno:

*La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más por aquello que quiere y quizá puede ser* (Adorno, 1980: 121).

## 1. La piedra, los huesos y el tiempo.

Utiliza José Lezama Lima la expresión *materia artizada* para referirse a la materia que ha sido *definida* y *afinada* por el arte (Lezama, 1996: 257). Algo redunda en las palabras *de-finir* y *a-finar*, como si Lezama insistiera en la idea de "fin" o de "límite": si *artizar* la materia es de-finirla y a-finarla, es diferenciarla de la mera materia al ponerle fines (límites), *materia artizada* es materia separada, apartada. Sin duda *materia artizada* es Excalibur, una pieza tallada en un tipo de piedra rojiza que no es habitual en la zona donde se ubicó y que es "definida" y "afinada", es decir, es extraída de la

continuidad del mundo por medio del hacer humano: su talla, su transporte y su ubicación. Es posible que el color tuviera algo que ver en la elección de su material, no podemos saberlo, más detención merece el hecho de que el material elegido sea la piedra. De aquellos hombres nos han llegado sus restos en forma de huesos fósiles, literalmente petrificados, y una herramienta de piedra: lo más duro, lo más duradero.

Puedo imaginar el hacha de piedra depositada entre los cadáveres al fondo de la sima (los muertos caen, pesan, las piedras también). Puedo imaginar los cuerpos en descomposición, las moscas zumbando alrededor, y el tiempo transcurriendo, hasta el total blanqueamiento de los huesos. Tras la desaparición de lo blando, de lo ligero, de lo inestable, de lo efímero, en un lapso de tiempo mentalmente inabarcable, solo quedaron los huesos y un hacha de piedra, un conjunto que parece reclamar un análisis hermeneutico, si es que merece la pena ese tipo de análisis de la obra de arte, como si de un lenguaje a descifrar se tratara.

**2. La piedra, el ritual, la escultura y el monumento**

La imagen del hacha de piedra depositado entre los muertos durante milenios es, por analogía, similar a la idea de Jane Harrison sobre la escultura griega: que es "un rito congelado en monumento" (Harrison, J. citada por Lowie, 1983: 237). En relación al hacha de piedra de Atapuerca, tanto o más adecuado que esta idea es la que desarrolla Mircea Elíade sobre el origen de la figura del dios griego Hermes a partir de las *hermai,* simples piedras depositadas por los griegos arcaicos al borde de los caminos para protegerlos y conservarlos. Para este conocido historiador de las religiones:

*Las* hermai *no manifestaban una presencia divina más que para la conciencia capaz de percibir la revelación de lo sagrado de manera inmediata, en cualquier gesto creador, en cualquier "forma" o "signo". Hermes, en cambio, se separó de la materia; su figura se hizo humana y su teofanía se convirtió en un mito* (Eliade, 1981: 244).

No me interesa en este momento ahondar en las relaciones entre el arte y la religión, sino apuntar la idea de que en el conjunto de los huesos humanos y el hacha de piedra de que venimos hablando se percibe una situación dinámica que pasa por el ritual (el gesto de depositar el hacha entre los muertos), por la escultura (el propio hacha de piedra como *materia artizada*) y finalmente por una situación monumental (el hacha de piedra


ISBN: 978-989-8300-32-4



vinculado a un lugar concreto confiriéndole un simbolismo determinado y remarcando al tiempo el simbolismo del lugar).

Para asentar, nunca mejor dicho, este concepto de situación monumental en el caso que nos ocupa, es sugerente plantear una relación de desarrollo similar a la que describe Elíade desde las *hermai*, hitos de piedra tosca que marcaban los caminos, hasta la figura de Hermes. Así, el hacha de piedra depositado entre los muertos, podríamos relacionarlo con los monumentos megalíticos (menhires, dólmenes), vinculados a enterramientos y levantados por culturas agrarias muy posteriores preocupadas por el ciclo de la vida y la muerte.

De la relación ancestral de la muerte con la piedra, de su pesadez y estabilidad, es algo que no es ajeno el hombre contemporáneo. Joyce describe la siguiente escena en el Ulises: *En silencio, siguieron por el camino de Phibsborough. Un coche fúnebre vacío pasó trotando al lado, volviendo del cementerio: parece aliviado* (Joyce, 1991: 147). Los coches de caballo regresan aliviados después de dejar el peso del muerto. Más avanzado el relato aparece en escena la piedra:

*Una pareja de caballos que venía de Finglas pasó con paso fatigoso y penoso, arrastrando a través del fúnebre silencio un carro crujiente con un bloque de granito. El carrero, que andaba por delante de ellos, saludó. El ataúd ahora. Llegó aquí antes que nosotros, muerto y todo* (Joyce, 1991: 149).

**3. La aparición de la conciencia. El hombre arcaico, mágico, mítico y mental.**

En las personas que efectuaron ese posible acto ritual por el que fue depositado el hacha de piedra junto a los muertos podemos, siguiendo a Jean Gebser, percibir cuatro estructuras mentales más o menos desarrolladas, superadas o latentes: arcaica, mágica, mítica y mental. La estructura arcaica, que tiene que ver con el origen y la inicial indiferenciación y la armonía paradisíacas y la no-conciencia, parece ir quedando relegada al tomar una conciencia básica de la identidad y la unidad que supone la estructura mágica, claramente definida en el ritual que supone una relación de unidad en la naturaleza y en el hacer, como posibilidad de intervenir en el mundo. Explica Jean Gebser:

*Hay un grupo semántico que une, entre otras, las siguientes palabras:* machen,

Mechanik, Maschine y Macht *(hacer, mecánica, máquina y poder); se trata de palabras de la misma raíz indoeuropea "mag(h)", Suponemos que la palabra de origen griego "magia", que es un préstamo del persa, pertenece al mismo grupo semántico, esto es, posee la misma raíz.*

*En esta estructura mágica, el hombre se desprende de la "armonía", de la identidad con el todo. Así se produce una primera concienciación que aún permanece como adormecida: por primera vez el hombre no solo* está *en el mundo, sino que comienza a haber una primera existencia frente a él, aunque todavía vaporosa* (Gebser, 2011: 89-90).

Así, en ese primer despertar de la conciencia mágica, que supone un atisbo de individualidad, está en potencia la estructura mítica, por el mito se establece la relación con la comunidad, y la estructura mental, que implica la conciencia de la individualidad que acabará despertando en el hombre moderno con una visión en perspectiva, desde un punto de vista único (Gebser, 2011).

## 4. Conclusiones

En una conferencia en 1958 entre los ingredientes que consideraba deberían incluirse en una obra de arte, el pintor Mark Rothko refería en primer lugar "una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad…" (Rothko, 2007: 183) Pero ya encontramos similares preocupaciones por la muerte en los inicios del arte. Una primera actitud artística consecuencia de la conciencia de la mortalidad de unos seres humanos que comienzan a salir de la indiferenciación paradisíaca en la que se haya el animal. Experimentamos como cualquier otra obra de arte el hacha de piedra encontrado entre los muertos de Atapuerca porque algo de aquello permanece en el arte contemporáneo. O en sentido contrario, algo del arte contemporáneo influye en el arte del pasado. Apliquemos a las artes plásticas lo que escribe George Steiner refiriéndose a la literatura:

*Cuando el actual "posmodernismo" declara que el "tiempo de las grandes historias ha terminado", merece la pena recordar que la invención de estas historias terminó hace mucho tiempo y que, como sucede en la física de la "extrañeza", el tiempo de la literatura es reversible: hoy la* Odisea *viene después del* Ulises *(cf. Borges), y los argonautas de la épica griega y helénica siguen a* Stark Trek (Steiner, 2001: 139).


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referencias


Adorno, T.W. (1980) *Teoría estética.* Madrid: Editorial Taurus.

Arsuaga, J.L. e I. Martínez (2004) *Atapuerca y la evolución humana*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya.

Elíade, M. (1981) *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado.* Madrid: Ediciones Cristiandad. 2ª Edición.

Gebser, J. (2011) *Origen y presente.* Girona: Ediciones Atalanta.

Joyce, J. (1991) *Ulises.* Traducción de J.M. Valverde. Barcelona: Editorial Lumen. 3ª Edición.

Lezama Lima, J. (1996) *La materia artizada (Críticas de arte).* Madrid: Editorial Tecnos.

Lowie, R.H. (1983) *Religiones primitivas.* Madrid: Editorial Alianza.

Rothko, M. (2007) *Escritos sobre arte (1934-1969).* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Steiner, G. (2001) *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Ediciones Siruela. 2ª Edición. ●

# Ocaña. Hacia el frágil sueño de la libertad

Isabel María Sola Márquez*

**Resumen:** En la presente exposición pretendemos ahondar en el significado y la personal visión de la obra de José Pérez Ocaña, nacido en Cantillana (1947-1983), analizando su relación con la cultura popular de su localidad natal, que influye decisivamente en el desarrollo de su pintura y el novedoso enfoque de las artes visuales a través de sus performances que surgen de su espíritu festivo, libre y vivo hasta el extremo.
**Palabras clave:** Ocaña, Cantillana, pintura, performance.

**Title: Ocaña to the fragile dream of freedom.**
**Abstract:** In this study we want to deepen the meaning and personal understanding of the work of José Pérez Ocaña, born in Cantillana (1947-1983), analyzing their relationship with the popular culture of his hometown, the significant influence of this in the development of his painting and the new vision of the visual arts through their performances determined by his joyous, free and extremely alive spirit.
**Keywords:** Cantillana Ocaña, painting, performance.

## Introducción.

El artista y su obra constituyen una unidad indisoluble y en algunas ocasiones es la propia identidad del creador y su propia vida la que se perfila como obra. En el caso de Ocaña (José Pérez Ocaña, nacido en Cantillana, Sevilla, 1947-1983), el afán que le lleva hacia su sueño, el arte, también le arrastra trágicamente hasta la muerte. Su búsqueda incansable de la libertad le impulsó, tras superar muchas dificultades, hacia el reconocimiento público de su trabajo. Pero quizás en vida, mientras perseguía su deseo, ser pintor, le disgustaba que fuera su opción sexual y su lucha contra la represión las que en algunos momentos llegaran a eclipsar su obra. Tras su muerte, surgió el mito y a pesar de que ya en vida llegó a tener proyección internacional, sus trabajos se revalorizaron y llegaron a mostrarse en una exposición póstuma en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (Wynn, 1985). Pero ¿qué nos quedó de aquel personaje con bombín y mantón de Manila que revolucionaba a sus amigos en sus visitas a su pueblo natal?, la estela de aquel sencillo y candoroso andaluz, que no dejó de ser niño, y que, sin embargo, al

* Espanha, pintora. Doctora em Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla; Investigadora, Grupo HUM 516.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



hablar, reflejaba una gran sabiduría, ese saber popular que no siempre se valora en su justa medida.

Como objetivo propondremos mostrar la imagen más desconocida de este artista, que siendo libre, quiso buscar su propio lenguaje. Sus escenificaciones (performances de un artista que opinaba que su pintura no estaba completa sin su improvisada interpretación o sus genuinas y llamativas escenografías) muestran una original forma de entender la obra de arte. Podríamos definirlo como precursor de esa nueva manera de ver el arte poniendo en contacto con el espectador al artista, o haciendo que su trabajo no esté limitado a una obra colgada en la pared, sino que se sitúe en un espacio tridimensional, no solo para ser contemplado sino para ser vivido. A través de los testimonios de aquellos que llegaron a conocerlo de cerca, especialmente sus amigos Nazario y Camilo, y las propias respuestas de Ocaña en diversas entrevistas grabadas en cortometrajes y televisión, intentaremos confirmar su defensa de lo popular, lo festivo, las tradiciones y raíces de la tierra que lo vio nacer.

## 1. La palabra y pensamiento de Ocaña.

A la primera exposición realizada en la galería Mec Mec, en Barcelona (1977) le pone por título *Un poco de Andalucía.* Es fundamental entender la poderosa influencia del desarrollo de su infancia y adolescencia en su pueblo natal, Cantillana, para llegar a explicar el verdadero significado y origen de su obra. Como todas esas personas que son absolutamente diferentes y poseen un carácter genuino y un pensamiento firme Ocaña gusta a unos y disgusta a otros. Ese amor por su tierra que le lleva a interpretar en sus obras sus vivencias relacionadas con fiestas, costumbres o religiosidad popular, sentidas con fruición, se refleja en sus palabras:

*A mí me gusta el pueblo y sus costumbres, y me gustan los cementerios, lo trágico de los entierros, los bautizos de los pueblos, las imágenes barrocas, las viejas andaluzas, que me recuerdan las Pinturas Negras de Goya, los campos de aceituna y las amapolas andaluzas, como las poesías de Lorca* (Ocaña, 1977).

Su niñez juega un papel importantísimo. Él mismo, hablando de su infancia, afirma en *Ocaña, retrat intermitente,* cortometraje de Ventura Pons,

1977 (Campo Vidal, 2004), que los niños, en su pueblo, vivían en constante agitación y correteaban con entusiasmo por las calles, siendo partícipes de las costumbres populares. Narra que se asomaban a la ventana para ver pasar un entierro, que reían, lloraban, estaban llenos de ilusión... y que todos esos recuerdos son los que él lleva a su pintura porque le entusiasma todo lo relacionado con aquellas vivencias: las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros, forman parte de su vida y de su pintura y por eso, argumenta, mezcla cementerio con alegría, con cante, con bautizo, con borracheras, con romerías y con folklore.



**Figura 1.** El velatorio. 300 x 190 cm. 1982.

Aunque en ningún momento se declaró creyente, era, según palabras de su hermana Luisa, muy "Asuncionisto", y es que en Cantillana los niños y niñas, desde que nacen están muy unidos a una u otra hermandad. Ocaña realiza obras relacionadas con las dos hermandades la de Ntra. Sra. de la Asunción y la de la Divina Pastora. En su caso existía un vínculo con la Hermandad de Ntra. Sra. de la Asunción y su Gloriosa Asunción también estuvo muy presente en su obra y en sus sentimientos. Llegó a escenificar con su particularísima visión la fiesta de la Subida, un recuerdo candoroso e inolvidable para muchos infantes cantillaneros,


ISBN: 978-989-8300-32-4



porque en su escenografía sumerge a los pequeños en la ilusión de ser ángeles entre nubes de tul y pétalos de rosa que lanzan a la Virgen mientras se eleva hasta su Altar Mayor. En esta ceremonia, que se celebra cada año en la Parroquia el penúltimo domingo de septiembre, el propio Ocaña intervino manifestando su idea a la hermandad de que la Virgen fuera coronada por ángeles al llegar al Altar Mayor y así se sigue culminando esta celebración desde entonces.

Esta suma de emociones dibujan su personal modo de ver Andalucía y las costumbres de su pueblo, que le atraen poderosamente por su luz y su color, y mueven su espíritu hacia la creación por medio de un impulso incontenible y apasionado, que comparte hasta la madrugada, en su diálogo silencioso con su obra, con la quietud de la noche y a solas con sus sentimientos.

Su lucha por la libertad de expresión en la vida y en el arte le lleva a expresar su opinión sobre lo que él cree que debe ser la obra artística, desoyendo la palabra de los críticos y la opinión de esa burguesía que según él afirma, considera únicamente la pintura de caballete como expresión válida, sin llegar a reconocer sus teatrillos, presentaciones y escenografías que reúnen su amor por lo teatral, el cine (en 1979 es protagonista en "Ocaña, der engel der in der qual singt" (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio) de Gérard Courant. También participó en los cortometrajes "Manderley", de Jesús Garay, o "Silencis", de Xavier Daniel), la fiesta, la alegría y el gozo absoluto de vivir la vida por y para su arte. Y ese sentimiento que le mueve para crear sostiene que justifica el valor de lo artístico, su posibilidad de transmitir emoción.

## 2. La obra en sí misma.

Aquel joven candoroso, que admiraba a Chagall y Matisse, lleno de bondad, sin rencores ni intereses, transparente como la mirada de un niño, travieso y provocador, pero nunca ofensivo, reflejaba su espíritu en su obra, porque poseía la humildad de quien, habiendo siendo pintor de brocha gorda en sus inicios, no buscaba cubrirse de vanidades, ni dejar nunca de valorar la sencillez y sus raíces, sin negar el nuevo y todavía incomprendido lenguaje de las formas de expresión artística emergentes que, en ese momento de la Transición española, no se aceptaba ni se entendía plenamente. Su espíritu abierto y libre conservaría precisamente ese reflejo infantil que nunca dejó atrás, esas ansias de conocer el mundo,

como quien despierta por primera vez a la luz de la existencia, de sentir, gozar, escrutar, conocer, amar. A veces atormentado por sus miedos, como quien teme a la oscuridad de la conciencia del mismo modo que a la noche de la muerte, o al igual que el niño que se asusta de las sombras de una sociedad reprimida y al que le horroriza el fuego del odio, del desprecio y de la incomprensión.

Protagonista en su teatro de la calle, junto a Nazario y Camilo, pasea por las Ramblas, no le gusta decir travestido, sino disfrazado de sus recuerdos. Defensor del movimiento gay, afirma que no se siente mujer y sostiene el valor conjunto de lo femenino y lo masculino, presente siempre en determinada medida en el ser humano.

Pero su creación no queda reducida a sus pinturas o sus personajes de papel maché, esas Vírgenes de corazón humano y piel pintada del color de la ilusión que un día hizo mutis entre las candilejas del ardiente sol de la tragedia, poniendo fin a su mayor obra, su propia vida.

El fatal desenlace que acontece en 1983 (cuando vestido de sol participaba en la Fiesta de la Juventud en el colegio Ntra. Sra. de la Soledad de su pueblo natal, Cantillana, y accidentalmente una bengala, según cuentan algunos testigos, prendió su disfraz hecho de papel de colores, complicándose las quemaduras con una hepatitis de la que no se había recuperado totalmente) da lugar al mito, a una imagen construida por la sociedad, que hace historia de los ángeles caídos, de aquellos que quiebran sus alas de manera prematura y trágica, pero que han vivido tan intensamente, que a pesar de ello esbozan una personalidad genuina y única para el recuerdo de todos. Especialmente, aquellos que conocieron su realidad de cerca saben que ante el candor de ese Chaplin andaluz con mantón de Manila, fascinado por la música clásica y el flamenco puro, que llegó a Barcelona queriendo ser pintor, el arte decidió colorear su rostro para reflejar su obra en sí mismo.

## Conclusión

A pesar de que se afirme que Ocaña fue rechazado en su pueblo natal y tratado con desprecio (Arbide, 2005) esta aseveración resulta prejuiciosa, es evidente que provocó simpatías y también antipatías, pero él llega a declarar 'me gusta mucho ser de mi pueblo, donde unos me quieren y otros me critican…', lo verdaderamente importante es entender su obra a través de su unión con lo popular y sus múltiples


ISBN: 978-989-8300-32-4



formas de expresión, no permanecer en lo superficial o lo anecdótico, sino constatar su defensa del arte como una forma de expresión libre, sin convencionalismos, que no se concede al artista por medio de un título o por el apoyo de la crítica, ni por gozar de una posición social privilegiada, sino por su sincera entrega y la voluntad interior de expresarse y comunicar sus emociones a los demás, por su deseo de entender su mundo para poderlo vivir con una mayor amplitud de miras. Piensa que la obra artística no se cuelga únicamente en la pared, sino que impregna, como la mejor de las esencias, los espacios de color, luz, sensaciones táctiles o sonoras y las almas del amor y la pasión necesarios para no dejar nunca de mirar hacia nuevos horizontes buscando el frágil sueño de la libertad.

## Referencias

Arbide, J. : *Sevilla en los 70*. RD Editores, Sevilla, 2005.

Campo Vidal, A. : *Ventura Pons, la mirada libre*. SGAE, Madrid, 2004.

Lusson, F. : *El MEAC exhibe una antología del pintor Ocaña, integrada por doscientas treinta obras*. La Vanguardia, 11-12-1985. Pág. 32

Wynn, M. J. : *Ocaña - Pinturas*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.

http://larosadelvietnam.blogspot.com/ [Consult. 01-05-2011]

http://missindiestyle.com/2010/03/25/ocana-vuelve-a-sus-queridas-ramblas/ [Consult. 10-12-2011] ●

# "Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência": Grupo Poro

Joana Aparecida da Silveira do Amarante*

**Resumo:** Grupo Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, através de suas propostas buscam apontar as sutilezas do urbano e tornar visíveis aspectos que a sociedade contemporânea escondeu ou esqueceu. Poro possibilita uma nova vivência, um novo olhar para a cidade. Um olhar com calma, um olhar nos detalhes. Torná-la sua a partir de imagens absurdas. Construir uma memória, uma narrativa à parte do real e, assim, torná-la real.
**Palavras chave:** Poro, cidade, intervenção urbana, memória.

**Title:** Poro Group: "any similarity with real facts are mere coincidence"
**Abstract:** Poro group is composed by Brígida Campbell and Marcelo Terça-Nada! and aims to point out the subtleties of the urban environment through their proposals, unveiling hidden aspects that were long forgotten by the contemporary society. Poro allows a new experience, a new gaze into the city. A slow gaze, a gaze into the details. The city is assimilated through absurd images. Memories are built, fictional narratives made real by their surrealness.
**Keywords:** Poro, city, urban intervention, memory.

## Introdução

O grupo *Poro* é formado pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, que atuam desde 2002 com trabalhos de panfletagem, intervenções urbanas e cartazes, nos quais procuram apontar as sutilezas do urbano tornando, assim, visíveis aspectos que a sociedade contemporânea escondeu ou esqueceu. Com suas ações, a dupla busca uma reflexão acerca da cidade, dos problemas do excesso de imagem, da banalização da comunicação, do ritmo desenfreado das multidões de pedestres.

Através de suas ações, eles propõem que os transeuntes estabeleçam novas relações com o espaço público, que observem, através dos pequenos desvios, das pequenas inserções na paisagem, vivenciando-a e recriando-a constantemente.

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é mestranda na linha de História e Teoria em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (PPGAV/UDESC).

 ISBN: 978-989-8300-32-4



## Efemeridade compartilhada

Com propostas simples, *Poro* dilui a autoria tornando-a compartilhada – os artistas acreditam e sempre incentivam a participação espontânea de outras pessoas para realizarem suas ações em outros contextos -, o grupo passa, então, a ser formado por muitos outros na medida em que os trabalhos exijam maior ou menor participação (algumas ações podem ser feitas de forma solitária). Assim como suas propostas de ocupação da paisagem são efêmeras, o grupo aumenta e dilui-se com o passar do tempo. Segundo eles,

*Queremos gerar espaço de encantamento, suspensão e desvio. Fazer com que o sutil, o efêmero, apareça em gotas na cidade acelerada, que é cada vez mais levada a uma verticalização árida, ao concreto e ao asfalto, em suas pistas duplicadas e sem árvores (temos certeza de que a cidade não precisa ser assim)* (Campbell; Terça-Nada!, 2011: 7)

Com essa possibilidade para participação de outras pessoas, as propostas de *Poro* são sempre re-significadas, assim como é a memória, - móvel e dinâmica (Bergson, 2006) - são suas ações nos espaços urbanos pensadas para durar 1 hora, algumas semanas, alguns meses, mas sempre com o intuito de provocar os pedestres desavisados e torná-los co-autores não intencionais.

## Um "respiro" ao olhar

Através de suas intervenções, a dupla procura uma relação com a paisagem urbana através de ações efêmeras. Partindo dos conceitos trabalhados por Michel de Certeau (2008), o grupo propõe a transformação do *lugar*, que possui uma ordem pré-estabelecida e estática, em *espaço*, que é móvel; segundo o autor, é o lugar praticado pelos transeuntes 'ordinários' através de uma vivência, que pode ser tanto suscitada por uma memória pessoal diante desse novo espaço, como por uma memória do próprio lugar que até então estava esquecida. É a possibilidade do invisível tornar-se visível e significativo.

Suas ações são como retratos do que foi, ou do que deveria ser a paisagem urbana em algum momento do passado real ou do passado inventado a partir das memórias, lembranças passadas, das percepções presentes que se mesclam.

Os trabalhos da dupla incluem frases indicativas, panfletos e lambes-lambes que procuram quebrar a rotina da cidade. Entre essas ações podemos citar 'Perca tempo,' realizada em 2010, na cidade de Belo Horizonte, que consistia em abrir faixas nos cruzamentos, enquanto o sinal de trânsito estivesse fechado, e distribuir panfletos. Como parte da ação, existia também uma banca, onde as pessoas curiosas quanto à performance poderiam receber informações de como perder tempo através dos panfletos: '10 maneiras de perder tempo' e '+10 maneiras incríveis de perder tempo.' Algumas maneiras sugeridas para perder tempo eram: acompanhar o caminho das formigas; escutar música; desenhar uma laranja; procurar desenhos em nuvens; fazer listas de coisas improváveis; dormir de tarde; observar o movimento das folhas nas árvores.




**Figura 1**. Grupo Poro, *Faixas de anti-sinalização,* Belo Horizonte, MG, Brasil (2009).

Suas propostas consistem em instruções de ações bem simples, mas que suspendem o pedestre 'ordinário,' por exemplo, quando se depara com a frase: 'Assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo' (Figura 1), em vez de uma propaganda política ou de qualquer outra coisa a que está acostumado.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A paisagem urbana está cheia de simulacros, ou seja, está com excesso de imagens vazias de significação. Os transeuntes não conseguem mais observar atentamente a paisagem que se modifica constantemente. O que existe é um movimento desordenado das pessoas, um movimento de uma massa informe que nem sequer mais sabe onde vive ou consegue efetivamente vivenciar/experimentar a cidade. O grupo *Poro* tenta resgatar essa memória dos lugares, torná-los vistos e vivenciados, torná-los espaços.

**A paisagem inventada**

Simon Schama nos coloca que, 'o poder da arte é o poder da surpresa perturbadora' (Schama, 2010: 11). *Poro* busca essa 'surpresa perturbadora' nos distraídos, nos 'pedestres ordinários' que de repente se deparam com imagens, objetos estranhos no meio do caminho e que fazem com que as pessoas pensem acerca disso, se perguntem se aquilo é possível ou não, se é uma ilusão ou é real. São ações que procuram confundir-se com o real, mas ao mesmo tempo gritam 'não somos verdadeiras,' 'não acreditem em nós.'

A dupla convoca o espectador/pedestre passivo a vivenciar a cidade de outras formas ou, simplesmente, observá-la com outros olhos, dando a ele seu tempo, pois o olhar, na contemporaneidade, não possui mais tempo para olhar a cidade.

Através de pequenas inserções de imagens ou objetos dentro da paisagem, que se transformam em *puctuns* para o observador atento, o grupo permite que o detalhe, o insignificante, possa nos surpreender, dando-nos assim, a visão do todo. No detalhe podemos ter a paisagem e sua memória como um todo, apenas através de suas ações simples que enganam nosso olhar.

E as ações que enganam nosso olhar são: 'Azulejos de papel' (Figura 2), lambe-lambes no formato de azulejos reais com 15x15 cm instalados em fachadas de casas abandonadas, muros caindo, calçadas, que passam a sofrer a ação do tempo, assim como a superfície na qual essas imagens foram instaladas.

Assim como os azulejos de papel, que se camuflam na paisagem urbana, confundindo a história real com uma história inventada, são as 'Folhas de ouro' (Figura 3), compostas por folhas secas pintadas de dourado e colocadas novamente nas árvores.




**Figura 2**. Grupo Poro, *Azulejos de papel,* diversas cidades (desde 2008).
**Figura 3**. Grupo Poro, *Folhas de ouro,* Belo Horizonte, MG e São Carlos, SP, Brasil (2002).

*Poro* quer que acreditemos que esses simples objetos, lambe-lambes colados nas paredes, tornaram-se reais e verdadeiros, que fazem parte da paisagem urbana, como se sempre estivessem ali.

Azulejos que se confundem com os reais, falsos azulejos de papel, que irão se desgastar, descolar, rasgar, enganar o olhar daquele transeunte que acha que já viu tudo e que não consegue mais diferenciar nenhuma imagem por estar com o olhar sem tempo. Mas aquele que flana pela cidade, que perde tempo olhando o desgaste do muro, a movimentação das folhas das árvores, percebe que há algo errado. Mesmo que se engane por um curto período, o crime já foi cometido e não há mais volta. Agora ele é obrigado a parar e prestar atenção a sua volta, a pensar, seu caminho foi perturbado e agora ele precisa perder tempo para poder continuar.

## Ilusões próximas ao real

*Poro* apenas propõe, cabendo a nós inventar novas paisagens e memórias, que serão compartilhadas com outras através de detalhes imperceptíveis. Somente um *flâneur* descuidado perceberá essa incongruência do que é ou não verdade, e no seu descuido perceberá a ironia da paisagem.

A dupla possibilita uma nova vivência, um novo olhar para a cidade. Um olhar com calma, um olhar nos detalhes. Torná-la 'caseira' de forma lenta. Torná-la sua a partir de imagens absurdas, construindo uma


ISBN: 978-989-8300-32-4



memória, uma narrativa à parte do real e, assim, tornando-a real. Como Italo Calvino coloca no seu livro *As cidades invisíveis*:

*Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras.* (Calvino, 2009: 67)

E *Poro*, em mais uma ação em forma de cartaz nos coloca: 'Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência.'

## Referências

Bergson, Henri (2006). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2341-0

Campbell, Brígida; Terça-Nada!, Marcelo (org) (2011). *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro.* São Paulo: Radical Livros. ISBN: 978-85-98600-14-7.

Certeau, Michel de (2008). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* 14 ed. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN: 978-85-326-1148-2 ●

# Joanna Latka: ficcionando a realidade para a ver melhor

Joana Ganilho Marques*

**Resumo:** Partindo de duas exposições da artista polaca Joanna Latka, este artigo pretende evidenciar algumas estruturas essenciais do seu trabalho: a observação, o desenho, a memória e o quotidiano e relacioná-los com alguns conceitos inerentes à sua obra e prática artística.
**Palavras chave:** Latka; gravura; desenho; quotidiano.

**Title:** Joanna Latka: turning reality into fiction order to see it better
**Abstract:** Based on two exhibitions of the polish artist Joanna Latka, this article aims to highlight some essential structures of her work: the observation, the drawing, the memory, the daily life and connect them with some inherent concepts to its work and artistic practice.
**Keywords:** Latka; engraving; drawing; daily.

## Introdução

Joanna Latka (1978) é uma artista Polaca residente em Portugal desde 2002. É mestrada em Artes Plásticas no Instituto das Artes da Universidade de Pedagogia de Cracóvia (2003), realizou uma pós-graduação em Ilustração no Instituto Superior de Educação e Ciência de Lisboa (2006) e encontra-se atualmente a frequentar o doutoramento de História de Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi docente na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha e na Escola Superior de Educação da Universidade de Coimbra. Apesar de jovem apresenta já um extenso currículo na área das artes plásticas, realizando com frequência exposições coletivas e individuais em Portugal e no estrangeiro. O desenho é a sua técnica por excelência, recorrendo frequentemente à gravura.

Este artigo pretende abordar a obra de Joanna Latka a partir de duas exposições: *Ter mais olhos que barriga* (2009, Galeria das Salgadeiras) a partir do registo que a artista faz das estruturas do seu quotidiano e da relação que estabelece com a cidade de Lisboa, enquanto cenário desse quotidiano, e com a cultura portuguesa; e *Central de Operações* (2010, Espaço Fábulas) enquanto processo de quase-heteronímia face ao papel da mulher contemporânea na sociedade ocidental. Problematiza-se a sua

* Portugal, artista visual. Mestre em Educação Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR).


ISBN: 978-989-8300-32-4



obra a partir dos conceitos de Luís Rodrigues de conhecimento/autoconhecimento a partir do desenho e de desenho-processo/desenho-objeto.

## Ficcionando para ver melhor

*Ter mais olhos que barriga* reuniu desenhos essencialmente centrados em pequenos episódios que têm como pano-de-fundo a da cidade de Lisboa. São imagens vibrantes, muito dinâmicas, que caracterizam fortemente o espaço urbano. A questão do espaço é central: o seu papel é simultaneamente o de cenário e o de palco para as histórias que ganham vida no desenho. Recorrendo à temática da gastronomia como metáfora, a artista explora cenas do seu e nosso quotidiano numa atitude de curiosidade, de humor e até de espanto perante a cultura portuguesa. Os desenhos, intitulados *Bacalhau à Zé do Pipo, Bife a cavalo, Sardinhas* (Figura 1), *Empadão, Caracolada ou Feijoada* (Figura 2), entre outros, caracterizam sobretudo espaços sociais portugueses com as vivências que lhes são inerentes: espaços como o mercado, a tasca, as festas tradicionais, a praia ou os transportes públicos são registados como eventos. No entanto, existe uma caracterização para além do domínio público, chegando a hábitos como jogar as cartas ou ver televisão.



**Figuras 1 e 2**. À esquerda: Joanna Latka (2009), *Sardinhas*. Tinta-da-china e ecoline sobre papel. Fonte: Joanna Latka. À direita: Joanna Latka (2010), *Feijoada*. Tinta-da-china e ecoline sobre papel. Fonte: Joanna Latka.

A exposição *Central de Operações* apresentou um conjunto de gravuras sob o tema da mulher. São imagens fundamentalmente descritivas que posicionam uma personagem, uma mulher, face ao desempenamento de uma tarefa. O sentido destas gravuras é-nos dado a conhecer sobretudo a partir dos objetos que são apresentados com a mulher e que definem simultaneamente a tarefa que a mesma desempenha e um atributo que a sociedade espera que possua: *alimentadora, pesquisadora, amante, conselheira, protetora, reprodutora*. No entanto, há sempre uma ambiguidade na imagem e no próprio atributo que é dado à mulher, situação na qual o título tem um papel de relevo. Por exemplo em *A pesquisadora* (Figura 5)observamos uma mulher de costas que comtempla uma estante. Inicialmente poderíamos ser levados a pensar que se tratava de uma biblioteca, dado o título e a pouca definição do produto que se encontra nessa mesma estante.



**Figuras 3, 4 e 5**. À esquerda: Joanna Latka (2010), *A alimentadora.* Água-tinta sobre papel. Fonte: Galeria das Salgadeiras. Ao meio: Joanna Latka (2010), *A reprodutora.* Água-tinta sobre papel. . Fonte: Galeria das Salgadeiras. À direita: Joanna Latka (2010), *A pesquisadora.* Água-tinta sobre papel. Fonte: Galeria das Salgadeiras.

O objeto decisivo na análise desta imagem é precisamente o carrinho de compras que se encontra junto à personagem e que nos remete para uma situação de compras domésticas. Também em *A alimentadora* (Figura 3), podemos encontrar um duplo sentido a partir da imagem da mulher: a mulher enquanto dona de casa que cozinha, estando a cortar um legume, ou a mulher enquanto mãe que alimenta, uma vez que a personagem se encontra nua a desempenhar essa tarefa, mostrando os seios. Há ainda outro elemento singular na imagem: a mulher chora e do legume saem pequenas gotículas, podendo ser uma alusão à acidez do legume que está a ser cortado mas também ao estado emocional da personagem neste contexto.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A obra de Latka apresenta-nos dois sentidos muito existencialistas da procura humana: a procura de um conhecimento exterior, expresso pela da sociedade e pelo seu funcionamento, mas também uma busca de um autoconhecimento e do nosso lugar na sociedade. O desenho cumpre, assim, nestas obras, o conceito que lhe atribui Luís Rodrigues: "Desenhar, então, é acima de tudo, interpretar-se e mostrar um reflexo dessa interpretação". P.58.

Em *Ter mais olhos que barriga* encontramos essa busca pelo conhecimento: as imagens constituem micronarrativas que, embebidas numa extraordinária capacidade de observação, análise e crítica, que nos conduzem à sua visão particular, a do outro, sobre a vida da cidade, os seus habitantes e os seus costumes. Mas existe também nestas imagens uma (auto)narrativa latente: quando apresentadas conjuntamente adquirem um novo sentido – são o testemunho de um processo de desenho e de pensamento que nos revela o autor enquanto sujeito ausente na sua obra. A autora é, neste conjunto de desenhos, o outro face à nossa cultura e estabelece um movimento de observação que parte de si para o exterior.

Contrariamente, na exposição *Central de Operações,* o movimento de observação é feito para o interior com ponto de partida no exterior. As cenas evocadas nas gravuras testemunham um processo de (auto)reflexão do papel da artista enquanto mulher na sociedade a partir do que a sociedade espera destas. Latka apresenta-nos um processo de quase heteronímia, que é também um retrato e uma condição da mulher nas sociedades desenvolvidas.

O trabalho de Latka é assim um jogo entre o reflexo do mundo e o seu próprio reflexo numa poça desse mundo. E este é um jogo fundamentalmente contemporâneo: ele põe a nu a reflexividade da nossa cultura, o *ver-me de fora* de que nos fala Pessoa.

Há ainda nas obras presentes nestas duas exposições um sentido que atravessa toda a obra de Joanna Latka: o registo do quotidiano como registo de si. É uma viagem que se desenha, uma ilustração, um passeio íntimo pelas coisas do mundo. É o desenho que não começa nem acaba, é uma prática inserida no tempo, ligada ao duplo movimento, o da mão e o do olho, ao qual são subtraídos fragmentos que se cristalizam e ganham vida no espaço, inserem-se no concreto. Utilizando os conceitos de Luís Rodrigues, o registo passa do desenho-processo para desenho-objeto ganhando autonomia material ao ser fechado enquanto obra, objetificado, mas também autonomia de significação na medida que deixa de ser vestígio de um pensamento para existir narrativamente por si só.

## Conclusão

Observando, desenhando e redesenhando, Joanna Latka cria fragmentos de histórias em que a sua narrativa autobiográfica se cruza com outras narrativas povoadas por personagens e cenários da Lisboa atual ou da sociedade ocidental. Há nelas um retrato do que de mais tradicional existe na cidade, muito presente em *Ter mais olhos que barriga*, mas também uma procura, numa postura quase inquisitiva, das geografias interiores das suas personagens.

## Referências

Babo, M. A. (2000). A reflexividade na cultura contemporânea. In E. P. José Augusto Miranda, *Revista de comunicação e linguagens - Tendencias da cultura contemporânea* (pp. 335-348). Lisboa: Relógio D'Água.

*Galeria das Salgadeiras*. (s.d.). Obtido em 20 de 10 de 2011, de http://www.salgadeiras.com

Latka, J. (s.d.). *Joanna Latka*. Obtido em 14 de 10 de 2011, de http://joannalatka.blogspot.com/

Rodrigues, L. F. (2010). *Desenho, criação e consciência*. Lisboa: Books on Demand. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Novas formas de habitar 'o Bairro' de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos *Galerista por um dia* e *Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*

Joana Ganilho Maques[*]

**Resumo:** A partir das obras integrantes da coleção "O Bairro" de Gonçalo M. Tavares têm nascido várias outras obras, de muitas expressões. Neste artigo visitamos algumas dessas expressões resultantes de dois projetos distintos: "Galerista por um dia", uma proposta curatorial; e "Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares", numa visão arquitetónica deste bairro.
**Palavras chave:** Gonçalo M. Tavares; literatura; artes plásticas; arquitetura; transdisciplinaridade .

**Title:** New ways to inhabit "o bairro" of the writer Gonçalo M. Tavares: about the projects 'galerista por um dia' and 'Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares'

**Abstract:** From the works of the collection "O Bairro" of Gonçalo M. Tavares, has been born several other works, of many expressions. In this article we visit some of those expressions, outcome of two distinct projects: "Galerista por um dia", a curatorial proposal; and "Senhores Projectos in the neighborhood of Gonçalo M. Tavares", in an architectural perspective of this neighborhood.
**Keywords**: Gonçalo M. Tavares, literature, visual/plastic arts, architecture, transdisciplinar.

## Introdução

Gonçalo M. Tavares (Luanda, 1970) é já uma referência incontornável na literatura portuguesa contemporânea. Ao longo da sua ainda breve vida literária o autor escreveu e publicou mais de duas dezenas de livros, do ensaio ao teatro, passando pela poesia, o romance ou o conto. Dentro desta vasta obra existem um conjunto de pequenas obras singulares que, juntas, formam *O Bairro*. São livros com nomes de personalidades que o autor homenageia criando personagens fictícias que habitam também eles um bairro fictício. *O Bairro* conta já com dez habitantes que criam uma mini história da literatura em ficção.

As obras que integram *o Bairro* têm sido frequentemente reinterpretadas e adaptadas a outros formatos artísticos: teatro, ópera, dança, fotografia, pintura, gravura, arquitetura. Neste artigo pretendemos

[*] Portugal, artista visual. Mestre em Educação Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR).

apresentar alguns exemplos: a partir do olhar de quatro artistas plásticos que integraram o projeto curatorial *Galerista por um dia*, desenvolvido pela Galeria das Salgadeiras; e a partir do olhar dos alunos de Arquitetura da Universidade Lusíada, que desenvolveram o projeto *Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*.

**Reabitar o bairro**

O projeto *Galerista por um dia* surgiu como uma tentativa de abrir a galeria a outras formas de encarar a arte e a outras sensibilidades. Para isso, por cada edição, é convidada uma personalidade de uma área diferente da curadoria para organizar uma exposição a partir dos artistas e do acervo da galeria. Em 2010 Gonçalo M. Tavares foi o convidado da Galeria das Salgadeiras. A proposta foi revisitar o seu *Bairro* a partir das sensibilidades e das interpretações de quatro artistas plásticos: Cláudio Garrudo, Helena Gonçalves, Jaime Vasconcelos e Joanna Latka. Visitaremos de seguida a obra de dois destes artistas.





**Figura 1.** Joana Latka (2011), *Sem Título.* Instalação. Fonte: Galeria das Salgadeiras.
**Figura 2.** Cláudio Garrudo (2011), *Senhores do Bairro.* Fotografia. Fonte: Galeria das Salgadeiras.

Na obra de Cláudio Garrudo (Figura 2) o bairro é substituído pelo espaço da galeria, um novo bairro, habitado apenas por uma pessoa: ele mesmo. A (auto)narrativa é-nos dada através de imagens captadas por uma câmara de vigilância instalada neste espaço e pelos percursos que o autor performava no mesmo. A sua aproximação ao trabalho de M. Tavares revela duas particularidades: a primeira, já enunciada, prende-se com a autorrepresentação; a segunda é a questão da técnica. A primeira remete diretamente para o imaginário do fotógrafo, cujas (auto) encenações são recorrentes; a segunda remete diretamente para o


ISBN: 978-989-8300-32-4



imaginário do próprio M. Tavares, trabalhado em várias obras, dentro e fora da coleção do Bairro.

A interpretação de Joanna Latka (Figura 1), por sua vez, assenta sobretudo na memória, revelando um traço comum com a de Garrudo: a autorreferencialidade. A artista polaca revisita as primeiras memórias de Lisboa, de estendais brancos à janela, para reabitar o bairro. Recorrendo à sua linguagem específica, com base no registo quotidiano, Latka cria uma instalação de gravuras, evocando diretamente as memórias sobre as quais trabalhou. Inscreveu dois tipos de registos nas suas gravuras: um primeiro, o desenho da linha e da mancha, que cria uma narrativa por sobreposição de diferentes imagens, cada uma na sua gravura; o segundo, em gravura cega, que confere às imagens uma patine de intimidade, da relação invisível das coisas.

No espaço da galeria cresceram novos bairros: mais do que de uma materialização, trata-se de uma partilha e visita de obras e imaginários à volta do bairro.





**Figura 3.** Exemplo de Bairro, maquete. Fonte: Espaços&Casas nº94.
**Figura 4**. Exemplo de casa do Sr. Breton, maquete. Fonte: Espaços&Casas nº94.

O projeto *Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares* (Figuras 3, 4, 5 e 6) surgiu da necessidade educativa de criar novos exercícios para o curso de arquitetura da Universidade Lusíada, pela mão do regente do curso Fernando Hipólito, conjuntamente com a já antiga vontade do próprio escritor de cruzar a sua arte com outras. O objetivo foi encarar os senhores do bairro como cliente, procurando projetar espaços (casas, percursos públicos, bibliotecas, bairros) que correspondessem às suas necessidades e refletissem a sua própria personalidade.

Deste projeto nasceram muitos edifícios e, inesperadamente, um livro e uma exposição que testemunham outras formas de ver, de pensar, de

responder na tridimensionalidade o que foi prometido no papel. Pegando no espelho do Sr. Breton (Figura 4), na deambulação do Sr. Valéry, na exatidão do Sr. Walser, na geometria do Sr. Swedenborg, e nos cruzamentos de todos estes, e outros, vizinhos (Figura 3), construíram-se novas visões de este e outros bairros. Aquilo que era domínio das palavras é materializado no mundo concreto: cada personagem, com o seu imaginário e o seu próprio mundo.



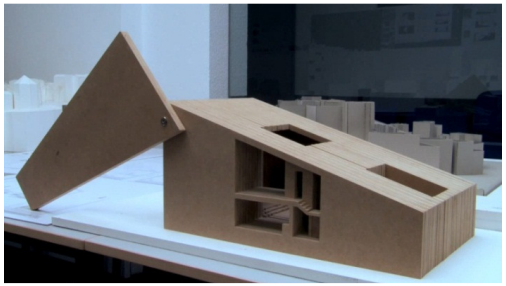


**Figura 5.** Exemplo de biblioteca, maquete. Fonte: Espaços&Casas nº94.
**Figura 6.** Exemplo de casa. Maquete. Fonte: Espaços&Casas nº94.

Todos estes artistas criaram novos espaços, novos bairros, com novos habitantes a partir da sua própria forma de materializar o mundo: primeiramente no pensamento e, como extensão, no desenho, na gravura, na fotografia ou na maquete. Em ambos os projetos deu-se um encontro interpretativo, uma visita de imaginários que operou uma reconfiguração do mundo impalpável das letras para o material, o concreto. Poderemos aqui dizer que *das obras nascem obras*, obras essas que encerram em si uma multiplicidade de expressões, de reinterpretações, de criações a partir de um dado mundo, imaterial, e não apenas traduções desse mesmo mundo, de forma potencialmente infinita.

## Conclusão

Os textos de Gonçalo M. Tavares têm sido utilizados como ponto de partida para várias outras e novas expressões, mas o que torna estas duas particulares é o facto de existirem já latentes no pensamento e na escrita do próprio autor. Cingindo-nos ao *Bairro*, existe uma outra narrativa por baixo da sequência de episódios descritos nos livros. Existe aquilo a que Maria Madalena Gonçalves designa, referindo-se especificamente ao Sr. Calvino, por *intranquilidade* ou *suspeita* de que as coisas não são o que


ISBN: 978-989-8300-32-4



parecem ser. A narrativa transmite, mais do que história, uma capacidade de observação meticulosa das coisas do mundo, que enforma também uma visão desse mesmo mundo. Partindo da premissa do próprio M. Tavares *o livro pode ter muitos formatos*, procurámos pôr em confronto novas formas de reabitar *o Bairro*.

## Referências

Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares. (2009). Lisboa: Universidade Lusíada Editora.

Galeria das Salgadeiras. (s.d.). Obtido em 20 de 10 de 2011, de http://www.salgadeiras.com

Latka, J. (s.d.). Joanna Latka. Obtido em 14 de 10 de 2011, de http://joannalatka.blogspot.com/

Espaços&Casasnº94, (s.d.). Obtido em 8 de 11 de 2011, de http://www.youtube.com/watch?v=AX2MJTZ_lRk&fb_source=message ●

# O Simulacro em Ana Vieira – Uma leitura deleuzeana

Joana Tomé[*]

**Resumo:** Perscruta-se na obra de Ana Vieira uma leitura à luz do simulacro deleuzeano enquanto ponto de partida para uma reminiscência da Caverna Platónica enquanto ventre.
**Palavras chave:** Ana Vieira, simulacro, Deleuze, Irigaray, Platão, Alegoria da Caverna

**Title:** Simulacrum in Ana Vieira : a deleuzean reading
**Abstract:** It is intended to investigate Ana Vieira's work as connected to a deleuzean simulacrum as a means to a reminiscence of Plato's Cave as womb.
**Keywords**: mAna Vieira, simulacrum, Deleuze, Irigaray, Plato, Cave

## Considerações Iniciais

Toma-se em análise a obra da artista plástica portuguesa Ana Vieira (Coimbra, 1940), num ensaiar da aproximação de obras como *Ambiente*, de 1971 (Figura 1) e *Ambiente*, de 1972 (Figura 2), a um entender deleuzeano de simulacro. Nascida em Coimbra, cresce em S. Miguel, nos Açores, e forma-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes (1964); de percurso marcado por um questionar do médium, trabalha o espaço em ambientes, instalações, cenografias, recortes e montagens que se parecem oferecer de bom grado a uma análise assente na ligação ao simulacro que se espera pertinente e fecunda.

Defender-se-á, em primeira instância, o simulacro enquanto poder positivo na insubmissão ao Logos, ligado, deste modo, à condição feminina, invocando, para o efeito, os proeminentes teóricos franceses Gilles Deleuze e Luce Irigaray; estendendo-se, de seguida, tal noção aos objectos construídos pela artista, por forma a pensar, em última análise, a subversiva potencialidade da invocação do mesmo, sob uma perspectiva deleuzeana, nas obras em estudo.

## 1. A Reminiscência da Caverna

Perscruta-se em Deleuze, na sua investida em derrubar o platonismo – propondo uma reversão do mesmo –, uma legitimação do simulacro, reivindicando o direito deste sobre ícones ou cópias e afirmando o seu poder positivo na negação do original e da cópia, do modelo e da

[*] Portugal, escultora artista independente. Licenciatura em Escultura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Frequenta o mestrado em Ciências da Arte e do Património, FBAUL.


ISBN: 978-989-8300-32-4



reprodução. Numa subversiva análise da *Alegoria da Caverna* de Platão, o autor (Deleuze: 1990) investiga a distinção platónica entre cópias e simulacros apontando como verdadeiro propósito do dualismo platónico o proceder a um seleccionar de entre os demandantes da verdade, colocando-os numa estrutura de oposições onde se separa o puro do impuro, o autêntico do inautêntico, e se testa a mesmidade e a semelhança excluindo o que aí não cabe (Deleuze, 1990: p. 254): as cópias, operando no sistema de representação, são autorizadas pela semelhança que prestam à Ideia – *correspondem*, por analogia e sob o princípio da identidade –; já os simulacros se olham como falsos, corrompidos pela dissemelhança cujo âmbito é o do sensível – de índole, deste modo, inferior, subversivo e contra a Ideia, o *Pai*. O neófito outrora acorrentado, ao voltar o olhar na direcção da fogueira, não reconhece modelo nos artefactos que aí encontra e que projectam sombras na parede.

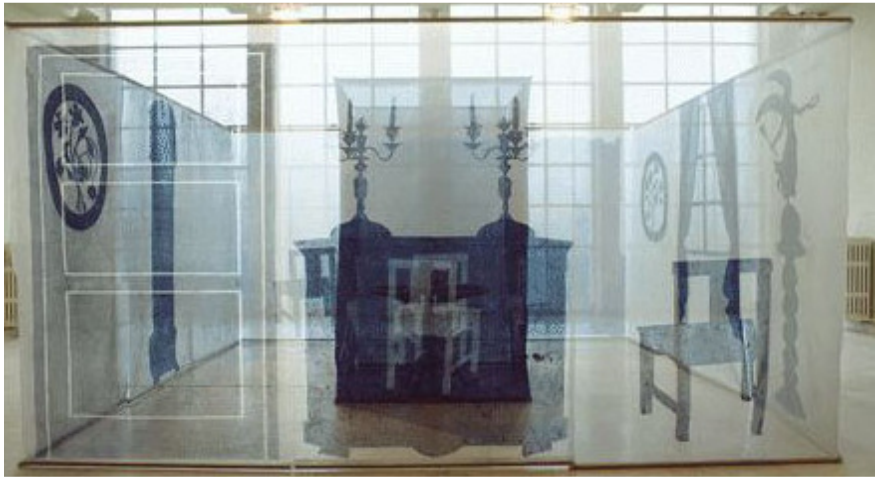


**Figura 1.** *Ambiente*, 1971, Colecção CAMJAP/FCG, Lisboa. Fonte: Ana Vieira (s.d.).

Irigaray empenha-se, de modo idêntico, na desconstrução do mesmo texto platónico, defendendo uma ligação da caverna ao ventre da mulher, ao útero (Irigaray: 1985b): a caverna é a representação – invertida a partir de um eixo de simetria – de algo sempre aí, da matriz original. Amorfa, excede tudo; furta-se ao domínio do Logos, da lei do Pai. Platão nega-lhe, no entanto, a condição de origem, pensando-a como mera superfície

reflectora sobre a qual origens transcendentais – a luz do Sol, das Ideias, e da fogueira análoga – se projectam, e a mulher é assim tomada enquanto receptáculo (Platão, Timaeus: 50e): sem face, sem forma *autorizada*, diferente, é sujeita às invasivas impressões do Pai. A diferença é, contudo, impossível de anular, por mais que se lhe imprima a mesmidade. Ora, tendo por simulacro 'an image without resemblance' (Deleuze, 1990: p. 257), e seguindo Irigaray, à mulher parece pertencer tal posição: o simulacro constrói-se em torno da diferença, da dissimilitude, da condição de *Outro* - termo cunhado por Simone de Beauvoir, referente à alteridade correspondente à condição feminina, por oposição ao *mesmo*, masculino por excelência - que escapa à ordem do *mesmo*, não se reportando a qualquer modelo, qual cópia.



**Figura 2.** *Ambiente*, 1972, Colecção Berardo, Lisboa. Fonte: Ana Vieira (s.d.).

Os objectos de Ana Viera, ora reais, na obra de 1972 (Figura 2), ora virtuais, na obra de 1971 (Figura 1), habitam, sós, os espaços criados, e mesmo aqueles primeiros teimam em apresentam-se, ininterruptamente, na condição dos últimos – são perversão e desvio; continuamente *outros*; simulacro. O objecto desmaterializa-se numa falsa semelhança e, qual espelho carrolliano, esconde o seu reverso, confundindo-se as fronteiras


ISBN: 978-989-8300-32-4



entre real e virtual, presente e ausente, dentro e fora, próximo e distante, opaco e translúcido, acessível e inacessível, público e privado. A artista aborda a arte como passagem para um mundo interior (Melo: 2011), arriscar-se-ia, um ventre qual Caverna de Irigaray, um espaço interior de reflexo que se clama origem. Constrói ambientes, cenários, qual Caverna em que se projectam as sombras, explorando o real e as suas limitações e pressupostos num ensaio de ausências e presenças.

Vieira questiona, em *Ambiente* de 1972 (Figura 2), o plinto e o ritual sacralizante, quase fúnebre, a ele circunscrito, numa, dir-se-ia, aberta refutação da mimese que opera na cópia platónica – a submissão ao modelo da Ideia. Aí se entrevê uma Vénus – símbolo da celebração greco-romana da mimese – que se afasta do mundano e se vê rodeada de silêncio, cadeiras sem ocupantes. Crítica à monumentalidade e ideais clássicos e a um entendimento da arte que fetichisa e afasta as obras do espectador, a Vénus exila-se agora perante um público de ausências e transfigura-se. Entre ela, as cadeiras vazias e o espectador, um véu apolíneo que ora oculta ora revela – oferece a ambiguidade de um espaço simultaneamente aberto e fechado, onde um interior se insinua e esconde, a um tempo, perante o olhar voyeur.

O véu volta a fazer-se presente em *Ambiente*, de 1971 (Figura 1) – e de resto, ao longo de grande parte da obra da autora –, onde a mobília da casa de jantar de faz de sombras, de simulacros. É o véu apolíneo que permite a sobreposição das sombras que ora ocultam ora revelam – e revelam não só o espaço e as cópias que o habitam, mas permitem que o olhar o atravesse e alcance igualmente o espectador em potência no lado contrário da obra. Convida-se um olhar deambulante, um olhar háptico, a passear num espaço que se transmuta com a sua passagem – é sempre diverso, de face para face; de máscara para máscara.

O conhecimento faz-se, no texto de Platão, na medida em que o filósofo abandona a caverna; apenas se liberto dela e das suas correntes – vestígios do mundo sensível – pode o homem aceder às Ideias: apenas se liberto do feminino, parece dizer-nos Platão, pode o homem transcender. Quando um dos habitantes da caverna é forçado a sair e a encarar a luz solar do Pai, tudo na caverna deve ser esquecido por forma a lembrar somente o que é verdadeiro: o *mesmo* – o *mais*, o verdadeiro, o correcto, claro, inteligível, masculino – deve prevalecer sobre o *outro* – o *menos*, o diferente, o fantástico, obscuro, sensível, materno, feminino

(Irigaray, 1985b: p. 275). O feminino, o materno, é inviabilizado; tolerado apenas na medida em que assegura a reprodução/produção de duplos, cópias, simulacros, na medida em que se vê transformado em cenário, em palco e ecrã de projecção. Ana Vieira parece poder ler-se na linha de uma proposta de reversão desta lógica platónica: a reminiscência a ter lugar deve ser da matriz/ventre em detrimento do sol/Ideia. Parece propor-se, por meio da legitimação do simulacro, um lembrar do ventre que se foi obrigado a esquecer. Aí o espectador reencontrará não só a matriz original, a mulher, mas igualmente a si próprio: na caverna não era ainda peremptoriamente impossível o reflexo do *eu* e a reflexão sobre ele; banindo a "fantasia" da caverna, bane-se o próprio início do homem e a sua estória – a sua origem passa a ser a Ideia.

Deleuze, no seguimento de Nietzsche, sustenta que, dado o grau de colonização da caverna/matriz pela Ideia e suas projecções, existe, dentro daquela, uma caverna outra, mais profunda. Aí o *Pai* não mais se reconhece (Deleuze, 1990, p. 263), não mais se conhece dono de mitos por contar e transformar em fundação: tal caverna mais profunda não reconhece o mito ou a analogia, é real ainda que virtual; nela impera o simulacro. Deleuze denomina-a de *devir*, e o *devir* não produz outra coisa que não ele mesmo. Parece ser desta caverna mas profunda que nos fala Ana Vieira, lembrando que o simulacro se rodeia da libertação imensa da Ideia, do modelo, existindo por si só, autónomo, *diferente*. Interrogando o modo como olhamos e aquilo para que olhamos, a artista cria um espaço háptico que se insinua palpável ao olhar: o olho adquire uma função táctil. Este espaço nómada, do devir, apela à participação mas esconde o seu reverso: é perpetuamente impenetrável, obrigando o espectador a rever a posição que ocupa face ao sistema de representação. O olhar atravessa-o, mas nunca o corpo – a ele se veda a proximidade e o toque.

## Conclusão

Ana Vieira actualiza, em última análise, o simulacro na sua condição feminina: trá-lo à superfície num último e derradeiro desafio ao sistema de representação falogocêntrico. É por mão do simulacro que se conduz o espectador a um espaço interdito, a uma caverna mais profunda, para que a ela o olhar desça e dela se traga a criativa subversão à ordem do *Pai*.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Ana Vieira (s.d.) [Consult. 2011-15-11]. Disponível em http://www.anavieira.com/

Beauvoir, Simone (2009), *O Segundo Sexo*, Quetzal Editores, Lisboa

Deleuze, Gilles (1990), *The Logic of* Sense, Nova Iorque: Columbia University Press

Irigaray, Luce (1985), *This Sex Which Is Not One*, Ithaca/Nova Iorque: Cornell University Press

Melo, Jorge Silva (2011), *Ana Vieira – E O Que Não É Visto*, Midas Filmes, DVD ●

# Onde habitam pedras e linhas cruzadas* – sobre a beleza subtil da obra gravada de David de Almeida

Joanna Latka**

**Resumo:** Este artigo tem como objectivo, através da produção da obra gravada de David de Almeida, chamar a atenção para as técnicas aditivas que ainda são uma forma relativamente desconhecida de produção contemporânea na arte gravada portuguesa. Trata-se uma breve apresentação das novas possibilidades das técnicas não tóxicas em gravura, bem como a análise das obras produzidas pelo artista.
**Palavras-chave:** David de Almeida, gravura, técnicas aditivas, pasta de pedra, arte.

**Title:** On the beauty of David Almeida's print work
**Abstract:** This article is intended, by the engraved work of David de Almeida, call attention to the additive techniques, which are still a relatively unknown production recorded in contemporary Portuguese art. This is a brief presentation of the new possibilities in the non-toxic printmaking techniques as well as the analysis of works produced by the artist.
**Keywords**: David de Almeida, engraving, additive techniques, pulp stone art.

## A viagem do ofício da sua transcendência

O desenvolvimento técnico da gravura nos anos oitenta, a possibilidade de trabalhar em cores mais compactas, e as misturas de técnicas, antes impensáveis - permitiram aos gravadores contemporâneos as aventuras artísticas de uma *"viagem ininterrupta do ofício à sua transcendência"* (Azevedo, 1989,s.p). Em Portugal, os artistas focam-se sobretudo na abordagem à serigrafia e à fotogravura, quando noutros países já estão dominadas novas possibilidades de trabalho com técnicas aditivas (uso de pastas de pedra, colas, placas acrílicas, tintas de spray, o carborundo, entre outros), que revolucionaram o ofício gráfico, abrindo assim novas capacidades na produção desse médium.

David de Almeida (1945) é um dos primeiros e dos poucos artistas portugueses a desenvolver estas técnicas, dedicando praticamente toda a sua produção artística nestas novas possibilidades tecnológicas. A *"brilhante demonstração do seu talento* - no uso da prática da gravura com

* Rocha Sousa, *Poética da reciclagem artística,* Galeria Ara, Lisboa, 2002.

** Polónia, residente em Portugal, artista plástica (gravadora). Mestrado em Educação das Artes Plásticas no Instituto das Artes, na Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003), e actualmente doutoranda em História de Arte no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e bolseira FCT


ISBN: 978-989-8300-32-4



pasta de pedra e sobretudo a procura da resposta - *entre o papel, matéria frágil, tornado matéria forte e o ferro, trabalhado, tornado matéria, não direi frágil, mas delicada, dúctil e obediente ao desenho e à sugestão, trocam-se os contrastes que sempre agradaram a David de Almeida"* (Azevedo, 1989,s.p), faz com que David de Almeida seja um dos portugueses mais premiados internacionalmente em concursos de gravura. As centenas de exposições, em território nacional e no estrangeiro, e a presença das suas obras em inúmeros museus e coleções em todo o mundo, provam-nos o seu *"reconhecimento superior no panorama das artes"* (Soares, 1996:7).

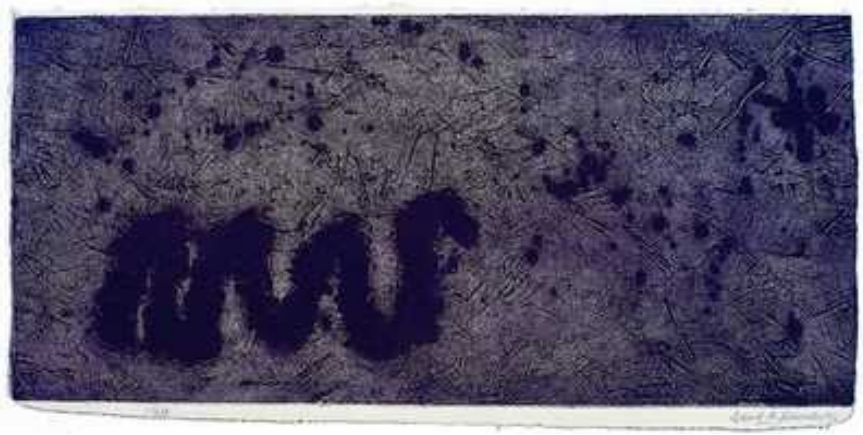


**Fig. 1**. *Serpe,* 1992, 45x99cm (matriz), 50x100 (papel)
Técnica: pastas de pedra. Fonte: David de Almeida.

No trabalho de David de Almeida podemos ver a gravura numa forma minimalista sendo que o artista reduz muito a informação visual, limpando todos os elementos acessórios (elementos não necessários), dando-nos somente as linhas e texturas do fundo da terra, ou uns esboços dos elementos arquitetónicos desaparecidos no meio do nevoeiro, como figuras geométricas que nos fazem lembrar gigantescas pedras ensombradas em dia chuvoso.

(Na) *toda a sua obra de gravador* (artista) *manifesta (…), a beleza subtil e delicada como uma ideia que o papel ajudava ganhando pela luz a sua verdadeira dimensão. O apelo à luz, ao silêncio também, à meditação que diria cósmica,*

*inundam de forma táctil e representada, faces ocultas do seu mundo e do seu pensamento sensível.* (Ribeiro, 2003,s.p)

## 1. Entre o homem e o seu habitar

No seguimento da exposição 100 melhores gravuras do mundo, em 1977, com um júri constituído por grandes nomes da arte contemporânea mundial - Tatiana Grossman, e o Director do Cento Gorge Pompidou Puntos Hulté (1974-1981), entre outros (Almeida, 2010), surgiram várias viagens para os Estados Unidos da América, o artista depara-se com o fenómeno do renascimento da gravura contemporânea norte-americana, nos mais famosos ateliers de gravura: Universal Limited Art Editions; Gemini; Tyler Graphics; entre outros.

Os percursos dos novos modos de trabalho em gravura "de forma nada ortodoxa" (Almeida, 2010:9) que os americanos praticavam na altura, com prensas hidráulicas, papéis pigmentados, ou modelagem a vácuo, foram para o artista *"impensáveis, de que em Portugal não dispúnhamos e nunca dispusemos"* (Almeida, 2010:9). Aí, o gravador trocou as suas experiencias gráficas com diversos e notáveis artistas, tais como: Robert Serpa, Tatiana Grossman, David Hockney, entre outros, e cruzou com as "monumentais obras gráficas que (artista) conhecia apenas através de reprodução, com consequentes problemas de escala: Rauchenberg, Stella, Rosenquist, Dine, (…), Anthony Caro, Allan Shields" (Almeida, 2010:9).





**Fig 2.** *Tigre* 1995,44x44cm (matriz), 56x76 (papel) **Fig. 3**. *Gois III,* 1995, 44x44 (matriz), 76x56 (papel). Técnica: pastas de pedra. Fonte: David de Almeida


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 2. A parte mais secreta das coisas da alma

Nos anos oitenta, na base das experiências apreendidas nas suas viagens, David de Almeida, partindo da técnica *collagraph*, inicia o seu ensaio com as matrizes produzidas com base de pastas de pó de pedra e cola branca para madeira (Almeida, 2010), chegando assim aos belíssimos resultados de *"uma arte que se inventa em si mesma sem nunca se repetir"*(Soares, 1996:7). A resposta alcançada através dessas experiências resultou em:

*(as) matrizes com elevado grau de dureza que permitiam (ao artista) não só gravação com buris ou goivas, mas também relevos consideráveis que correspondiam (…) a horas de cobre mergulhado em ácido"* (Almeida, 2010:10)

Além da pesquisa de texturas nas novas matérias da matriz, o artista ainda explorou a *"possibilidade de obter águas-tintas acrílicas pulverizando a cola sobre a placa"* (Almeida, 2010:10), mas na procura de outras soluções, o gravador através do uso de carborundo com uma solução de cola fresca, aplicando-o com o pincel ou através de um aerógrafo ou pistola, conseguiu aproximar camadas de texturas de carborundo às de águas-tintas, em *"que a luz não nos encanta pela brancura continuada, mas pelo peso e densidade, matéria e gradação cromática"* (Ribeiro, 2003,s.p). O artista controla os graus mais claros através da consistência das camadas de cola aplicada na matriz, *produzindo "(a) luz interior (…) luminosa, numa coincidência de gestos, repetição significante da qual resulta uma nova percepção"* (Fernandes, 1996:16).

As vantagens do trabalho com as matrizes produzidas em pasta de pedra a fresco ou a seco *"onde a mão projecta uma profundidade (…) numa coincidência de gestos, repetição significante da qual resulta uma nova percepção"* (Fernandes, 1996:16), não são somente questões do tempo ou de saúde. São, sobretudo, as capacidades da pasta de pedra que são praticamente iguais à produção em cobre. Interessante é o facto de as matrizes dessa matéria, uma vez produzidas e quando o resultado não satisfaz o autor, poderem ser trabalhadas novamente *"tantas vezes quantas as necessárias voltando a rectificar a área do trabalho"* (Almeida, 2010:15).

Uma vez que na tintagem da matriz, o gravador recorre ao modo tradicional da prática da talha doce (a frio), permite-lhe criar manchas de cor de uma riqueza ilimitada, onde consegue obter os seus "*cinzentos de noite, azuis profundos como o céu do Sahara, e toda uma gama de castanhos-*

*bordeaux e bistres delicadamente avivados de cor-de-laranja vivo que subitamente brilha como um sol*" (Nardon, 1987s/p). Para alcançar resultados com cores variáveis, na sua *"permanente procura da parte mais secreta das coisas da alma e da alma das coisas"* (Soares, 1996:7), o artista tem que recorrer a intervenções com rolos moles e duros (em modo de Stanley Hayter), conseguindo assim criar uns: *"ocres e cinzentos, belíssimos cinzentos onde, num fingimento que diz a verdade, se gravam marcas simples e enigmáticas, poética da reciclagem artística"* (Sousa, 2002,s.p).



**Fig. 3** *Devoriano,* 1995, **Fig. 5** *PRÉ CAMBRIANO*, 1995, **Fig. 6.** *Carbonífero,* 1995100x70. Técnica: pastas de pedra, dimensão das gravuras: 100x70 cm, (matriz e papel). Fonte: David de Almeida

Para conseguir estas cores extraordinárias, David de Almeida utiliza apenas as tintas de *offset* (de boa qualidade), porque, em resultado das suas experiências, reparou que as tintas especiais para gravura *"na verdade chegam a ter menos qualidade do que as tintas industriais"* (Almeida, 2010:39), dado que estas têm cada vez menos, ou quase nada, do pigmento natural, perdendo a sua cor com a passagem do tempo e em contacto com a luz natural.

Igualmente interessante é que o artista pode editar sem preocupações de desgaste da matéria base, essa *"superfície rugosa do papel que ele próprio fabrica, uma escrita balbuciante, que traduz a magia das origens da escrita e da arte"* (Fernandes, 1996:16), aproximando-se, assim, do elevado número de tiragens das produções gráficas efectuadas em cobre (Almeida, 2012).


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 3. As pedras ensombradas

O artista está permanentemente a divulgar a prática de gravura através das suas exposições e dos numerosos cursos em todo o território nacional e no estrangeiro. Mas infelizmente o modo de trabalho com pasta de pedra, é ainda uma forma relativamente desconhecida da produção contemporânea na arte gravada portuguesa.

Espero que através deste artigo e das magníficas obras de David de Almeida, tenha despertado o interesse de todos os leitores para esse modo de produção gráfica, ainda bastante desconhecida e raramente praticada, que devido à sua natureza e beleza pitoresca merece maior atenção.

## Referências:


Almeida, David, de (2010) *Gravura, outra*, F.C.G, Lisboa.

Azevedo, Fernando, de (1989) sobre a obra de David de Almeida, Galeria 111, Lisboa.

Duarde, Luz, Fagundes (1998) *David de Almeida - Facit,* Imprensa National – Casa da Moeda, Lisboa.

Huici, Fernando (1999) *O anel do horizonte*, Galeria Estiarte, Madrid.

Fernandes, Maria, João (1996) *25 anos de Gravura*, Galeria Palácio Galveias, Lisboa.

Latka, Joanna (2012) entrevista com David de Almeida, Alameda do Espirito Santo.

Nardon, Anita (1987) *A Ia pêche à Ia baleine...* (Baleias 86-87), sobre a obre de David de Almeida, Bruxelas.

Ribeiro, Rogério (2003) *David de Almeida – Gravuras,* Enes – Arte Contemporânea,

Soares, João (1969) *25 anos de Gravura*, Galeria Palácio Galveias, Lisboa.

Sousa, Rocha, (2002) *Poética da reciclagem artística,* Galeria Ara, Lisboa, 2002. ●

# Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol

Joaquim Cantalozella Planas[*]

**Resumen.** La idea de alteridad es fundamental en la obra de Xavier Ristol. En el presente artículo, se analizan dos líneas principales de su desarrollo: la primera se funda en la presencia del otro para establecer las directrices de un arte definido desde la consideración ética y etnográfica. La segunda está motivada por reflexiones que giran en torno a experiencias autobiográficas, identificando su labor con la circunstancia vital de otras personas.
**Palabras clave:** arte contemporáneo, alteridad, vídeo, teatro, Xavier Ristol

**Title:** Questions on alterity in the work of Xavier Ristol
**Abstract:** The notion of alterity is fundamental in the works of Xavier Ristol. This paper analyses the two main branches of Ristol's work: one in which the artist proposes the dissolution of the self in the presence of the other in order to establish guidelines for an art defined in ethical and ethnographic terms; and another which takes as its point of departure the artist's reflections on life experience, aligning his work with the vital circumstances of other people's lives.
**Keywords:** contemporary art, alterity, video, theater, Xavier Ristol

## Introducción

Desde los presocráticos se debatió, en un plano metafísico, la idea del Uno y el Otro, y se generó una discusión en torno a la unidad del ser que se extendió a lo largo del pensamiento occidental. En las últimas décadas, la cuestión de la diferencia y de la alteridad han sido puestas de relieve por pensadores como Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida, 'apuntando a ese gesto de exclusión que tendía a ocultarse en la instauración del Uno' (Samonà, 2005: 5). Con ellos se da el giro hacia el 'pensar lo Otro' oponiéndose a un saber unificador. El trabajo de Xavier Ristol (Sabadell, 1978) se acoge a la dimensión ética resultante de estas últimas reflexiones, separándose de una tradición capaz de relegar la diferencia a un segundo plano.

## 1. Estrategias de visibilidad

Es significativa la relación que se establece entre lo visible y lo que resta oculto en todo el trabajo de Ristol. Muchas de sus obras se

[*] Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.


ISBN: 978-989-8300-32-4



planifican mediante juegos de ocultamiento entre lo que se ve, lo que se escucha y lo que realmente se está mostrando, lo que exige al espectador una mayor atención para que vea más allá de lo manifestado. *Geòrgia & altres qüestions* (2009) es quizá la pieza donde este aspecto alcanza mayor extensión de significados.




**Figura 1:** Xavier Ristol (2009). *Geòrgia & altres qüestions*. Vídeo DVD PAL 16'49". Sabadell. (Imagen cedida por el artista).

*Georgia* es una acción realizada entre el autor y dos inmigrantes ilegales georgianos. Ristol impele a los dos obreros a cavar una fosa al lado de una antigua fábrica en desuso. Los obreros se representan a sí mismos en un ensayo de excavación arqueológica absurda que no parece llevar a ningún lado. Se dejan dirigir dando lugar a una simulación de su realidad laboral. A medida que el tiempo y que las conversaciones se suceden, encuentran chatarras con las que especulan y que les permiten remitirse a historias personales y colectivas. Mientras lo hacen, van surgiendo comentarios, fortuitos y casuales, que acaban por mostrar sus desigualdades sociales y políticas. Este giro es una de las claves de la propuesta, ya que promueve un desplazamiento de lo simbólico –léase

aquí condición social– por la irrupción de una reafirmación de la alteridad y la diferencia.




**Figura 2:** Xavier Ristol (2009). *Geòrgia & altres qüestions*. Vídeo DVD PAL 16'49". Sabadell. (Imagen cedida por el artista).

El producto artístico es el registro de la acción que, gracias a los procesos de posproducción, toma aspecto de documental o, mejor dicho, falso documental. La austeridad de la cámara fija reafirma la apariencia de realidad, mientras que diversos guiños y algunas voces que se entrometen desde fuera del campo descubren el carácter de simulacro del proceso. Resaltan los fundidos a negro que funcionan como interludios narrativos, fragmentando el encadenamiento y organizando las secuencias en capítulos. Son variaciones que acentúan el ritmo narrativo: a medida que la cinta avanza, la distensión entre los obreros y el autor va creciendo, consiguiendo con ello un mayor clímax de compenetración y familiaridad. En esta consecución vemos cómo la presencia del otro toma protagonismo y acaba dirigiendo la conversación. En varias ocasiones se detecta la ingerencia de cierta ironía –por parte de los georgianos– que desarma los preceptos estéticos que


ISBN: 978-989-8300-32-4



sustentan la obra. Son momentos en los que bromean acerca del trabajo de Ristol. No se ríen de él, pero sí que parecen otorgarle poca credibilidad. Para ellos, su labor es semejante a un juego infantil, un sinsentido donde el dispositivo del arte se desvanece. Así pues, se pervierte la seriedad de la lógica del pacto laboral y se reanuda una relación más próxima y humana. Es justo en este instante cuando la circunstancia del otro se sitúa por encima del artificio que los une: ellos ofrecen su fuerza de trabajo remunerada para generar una obra de arte que podríamos considerar de élite, pero dentro de ella despliegan una realidad alternativa capaz de absorber cualquier ejercicio de ficción.

¿Qué sabemos de los otros? En verdad, poca cosa, y la película nos lo confirma continuamente. Los diálogos subtitulados nos muestran que nuestra comprensión está sujeta a la traducción y a la escritura. No son más que interpretaciones del lenguaje oral, pantallas de significado que entorpecen los matices del habla y, por tanto, el acercamiento empático entre unos y otros. Es decir, la aproximación se da, pero con condicionantes, pues al *otro* no lo podemos entender sin una transcripción externa, esto sería una versión análoga de lo que le sucede a un inmigrante cuando se encuentra en un país sin recursos idiomáticos. Mientras Ristol está presente, uno de los georgianos, en un intento de integración, chapurrea una mezcla de castellano y catalán. Entre tanto, su compañero, que no tiene nociones del idioma, permanece en silencio. Cuando los obreros se quedan solos, hablan en su lengua, el tono es distinto, los subtítulos aparecen y con ellos la distancia.

No solo es el habla lo que nos separa, sino las circunstancias históricas. Entre los hallazgos encontrados en el agujero destacan unos trozos de metal, de los que deducen que podrían ser cascos de bombas (figuras 1 y 2). Como espectadores no tenemos la posibilidad de verlos con claridad, pues en la filmación no hay fijación por el detalle, sino por los planos generales. La visión de aquello que es central en el diálogo nos es negada, solo tenemos la palabra y cierta sombra del objeto descrito. Aun así, la imagen de los metales –los supuestos explosivos– ejerce su función, pues 'la imagen no es algo exclusivo de lo visible. Hay un visible que no hace imagen, hay imágenes que son todo palabra' (Rancière, 2011: 29). Gracias a las conjeturas en torno a las *bombas*, parece que el trabajo del inmigrante derive a la reconstrucción el pasado histórico del país que lo recibe, pero la lógica seguida en las elucubraciones termina

por dibujar otra realidad: las convulsiones bélicas y políticas de Georgia. Así, Ristol consigue crear una auténtica relación interpersonal con el otro, un estar 'cara-a-cara' (Lévinas, 2008: 66).



**Figura 3:** Xavier Ristol (2008). *Despacho mágico de Pere Ristol Adell.* Fotografía. Sabadell. (Imagen cedida por el artista).

## 2. Teatro y personificaciones

*Geòrgia*, finalmente, sí generó un producto: un libreto que compendia toda la acción y los diálogos como si de una obra teatral se tratara (Ristol, 2009), un gesto que por parte del autor ya viene siendo habitual. Esto enlaza con la materialización de *El falso pulgar* (2010), obra desarrollada enteramente desde la idea de texto y teatro: por un lado tenemos la historia impresa que funciona autónomamente y, por otro, a un actor que, desde la penumbra de un escenario, la lee (figura 3). En ella se narra la necesidad, por parte de Ristol, de entender cómo su abuelo era capaz de confundir la realidad mediante trucos de magia, y revela la fascinación hacia un mundo peculiar lleno de ilusionismo y artefactos (figura 4). La puesta en escena es una experiencia preformativa directa con el público, mientras que el texto impreso se sitúa en un lugar más íntimo y privado.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 4:** Xavier Ristol (2009). *El falso pulgar (lectura dramatizada).* Vídeo 07'36". Sabadell. (Imagen cedida por el artista).

Ristol realiza una doble identificación con los procedimientos, propuestas y propósitos de su abuelo y, asimismo, con la presencia del actor, que a modo de álter ego lee un texto que le es ajeno. Es decir, el juego de personificaciones se ejecuta en tres niveles distintos: autor-abuelo-actor. El artista desplaza sus inquietudes artísticas para ceder su lugar al mundo ilusionista del abuelo, partiendo de la proximidad que le da esta figura que podríamos considerar paterna. Ristol idea toda una serie de tácticas para ocultar su presencia y permitir que las circunstancias de los demás sean las que tomen la palabra. En realidad, se trata de un juego de identidades que mediante mimetismos termina por revelar los propósitos de ambos.

A diferencia de muchas manifestaciones artísticas, su trabajo no es utilizado como soporte para prolongar el yo del artista, al contrario, entrega la palestra del arte a los demás. Es cierto que detrás de cada una de sus obras se encuentran rasgos personales del autor: autobiografía, entornos familiares y motivaciones. Estos no sirven para reafirmar su

ego, todo lo contrario, aquello que es propio de su vida privada conforma un lugar común de la clase media. Lo personal se disuelve, en un acto de prudencia y generosidad, en lo colectivo. De esta manera, las lecturas no se generan a partir de los datos biográficos –de los que por otro lado no tenemos información– sino desde contextos conocidos.

## Conclusión

En el trabajo de Ristol, la ética se despliega en una relación desinteresada basada en el respeto para y con el otro. Todo ello apunta a cierto convencimiento, como explica Humberto Maturana:

[…] *la solución de cualquier problema social siempre pertenece al dominio de la ética, es decir, al dominio de la seriedad en la acción frente a cada circunstancia que parte de aceptar la legitimidad de todo ser humano, de todo otro, en sus semejanzas y sus diferencias* (Maturana, 2009: 18).

Aun así, cabría añadir que el suyo no es un arte de acción política, sino un despliegue poético que ofrece un enclave para el pensamiento y, del mismo modo, ayuda a reflexionar y a identificar cuáles son los lugares del artista, la creación y sus sujetos.

## Referencias

Lévinas, Emmanuel (2008) *Ética e infinito*. Madrid: La balsa de la medusa. ISBN: 978-84-7774-541-9

Maturana, Humberto (2009) *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad* Barcelona: Anthropos. ISBN: 978-84-7658-926-7

Rancière, Jacques (2011) *El destino de las imágenes*. Madrid: Editorial Politopías. ISBN: 978-84-938186-0-9

Ristol, Xavier (2009) *Geòrgia & altres qüestions. Obra escrita en tres actes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/CONCA/Generalitat de Catalunya.

Samonà, Leonardo (2005) *Diferencia y alteridad*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1835-3 ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Interiores y exteriores. Las ventanas de Anna Malagrida

Marta Negre Busó[*]
&
Joaquim Cantalozella Planas[**]

**Resumen.** La ventana es el sujeto que articula muchas de las obras de Anna Malagrida. Sus fotografías y vídeos plantean una dicotomía entre exterior e interior. En el presente artículo analizo diferentes piezas que abordan conceptos como lo público y lo privado, a la vez que expongo la forma que tiene la artista de entender la ciudad contemporánea.
P**alabras clave:** arte contemporáneo, fotografía, vídeo, la ventana, Anna Malagrida.

**Title:** Interiors and exteriors: the windows of Anna Malagrida
**Abstract:** The window is a leitmotif in many of Anna Malagrida's works. Her photographs and video productions examine the dichotomy between outer and inner worlds. This paper analyses a series of pieces which deal with the public and the private and proposes how the artist understands our contemporary city.
**Keywords:** contemporary art, photography, video art, the window, Anna Malagrida.

## Introducción

La artista catalana Anna Malagrida (Barcelona, 1970) plantea sus fotografías como ventanas por donde observar la realidad, remitiéndose así a la tradición artística occidental. El marco -cuadrado o rectangular- fue el formato instaurado a partir del siglo XV, como una ventana al mundo a través de la cual el pintor representaba diferentes realidades. Pero la aparición de la fotografía en el siglo XIX hizo tambalear este fundamento, convirtiéndose en la técnica idónea para captar la realidad de forma mucho más rápida y veraz. Sin embargo, desde mediados del siglo pasado se ha visto que la fotografía también es una imagen mediada entre el referente, el fotógrafo y el espectador, lo que pone en cuestión su carácter puramente neutro y objetivo. En los trabajos de Malagrida, tras una estética engañosamente naturalista, se vislumbra el artificio y lo imaginario, de manera similar a como sucedía en la imagen pintada. El concepto de *tableau* fotográfico se hace evidente en unas obras donde el

[*] Marta Negre Busó: Espanha, artista visual. Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes, UB.

[**] Joaquim Cantalozella Planas: Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

límite entre lo escenificado y lo documental se torna ambiguo. La autora intencionadamente trabaja con opuestos en una misma obra: la ficción y el documento, lo íntimo y lo colectivo, lo visible y lo oculto. Tratar de analizar esta ambivalencia es el punto de partida de este artículo.



**Figura 1.** Anna Malagrida (2001). *Untitled (Kasuko)* de la serie *Interiores*. C-Print, 99 x 99 cm. (http://annamalagrida.com/interiores_portrait6.htm).

## 1. Los cuadros fotográficos de Anna Malagrida

Jean-François Chevrier designa el cuadro fotográfico como cierta clase de fotografía concebida en relación con el modelo pictórico, sin que por esto intervenga el gesto de pintar, cuyas características son: 'delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo' (Baqué: 2003: 45). Los artistas que trabajan en estos fotocuadros no son tan ingenuos como para creer en la absoluta veracidad de la imagen fotográfica, sino que entienden que toda representación es ficción y artificio. De todas formas, de la misma manera en que refutan la imagen documental pura e instantánea, tampoco se someten al simulacro y la apropiación. Ellos mantienen referencias descriptivas con el motivo; 'ya no es la mera huella de una experiencia vivida, un recuerdo, sino una nueva realidad objetiva: la


ISBN: 978-989-8300-32-4



realidad de la imagen como cuadro' (Chevrier, 2004: 271). Una vez más, el formato cuadro se restablece en la historia del arte, pero en este caso desde la fotografía. Malagrida elabora su obra dentro de estas perspectivas; las escenas que aparecen en sus fotografías han sido construidas, son ficciones, pero al mismo tiempo se confrontan con un contexto actual, existente.



**Figura 2.** Anna Malagrida (2002). *Untitled (Fachada III)* de la serie *Interiores*. C-Print, 99 x 138 cm. (http://annamalagrida.com/interiores_fachada3.htm).

La serie *Interiores* (2000-2002) (Figura 1 y 2) consta de dieciocho piezas distribuidas en dos grupos: el primero, un conjunto de retratos de personajes que posan en sus habitaciones, se contrapone al segundo, compuesto por las fotografías nocturnas de un edificio neoplasticista del arquitecto Jean Dubuisson, cercano a la estación parisina de Montparnasse. Con una temática similar, la instalación *En la sombra* (2005-2006), formada por varios vídeos, presenta escenas cotidianas filmadas a través de una ventana. El movimiento de la imagen es casi imperceptible. Los personajes que habitan en el interior desarrollan

acciones mínimas, que solo la atenta mirada del espectador puede percibir.



**Figura 3.** Anna Malagrida (2009). *Faubourg Poissonière* de la serie *Escaparates*. Impresión digital con tintas pigmentadas, 145 x 221 cm. (http://annamalagrida.com/escaparates9.htm).

Malagrida elabora estas representaciones, fotográficas y videográficas, como si de cuadros se tratara. El equilibrio en la composición, la importancia del encuadre, la luz tenebrista y la actuación de los personajes así lo demuestran. De la misma manera, la inclusión de cierta narración nos remite a la pintura. Pero huyendo del pictorialismo y el costumbrismo evidentes, sus ficciones presentan un modo de estar en el mundo; o mejor dicho, de habitar la ciudad. Y no lo hacen de forma activa, sino todo lo contrario: los protagonistas aparecen abstraídos e incomunicados. En su cotidianidad no sucede nada: un violento silencio puebla estas sobrias escenas. Tras el cristal de las ventanas se vislumbra la ciudad, ejemplificada en cada una de las imágenes del edificio racionalista que la artista ha capturado. Su fachada, formada por una rígida retícula de luces y sombras, nos remite a la abstracción geométrica; otro guiño a la pintura que Malagrida utiliza para evidenciar el fracaso de la utopía moderna: un modelo arquitectónico basado en el funcionalismo


ISBN: 978-989-8300-32-4



que ha permitido el desarrollo de un urbanismo vulgar e impersonal, donde la promesa de felicidad no se ha cumplido. Las escenas que vemos apenas cuentan algo, no revelan dato biográfico alguno; no hay dramas, pero tampoco momentos de alegría: al *voyeur* le quedan pocas cosas para ver.



**Figura 4.** Anna Malagrida (2007). *Amman XIII (Four Seasons)* de la serie *Vistas veladas*. Impresión digital con tintas pigmentadas, 146 x 186 cm. (http://annamalagrida.com/vistas_veladas.htm)

En la serie *Escaparates* (2008-2009) (Figura 3) la mirada del espectador también rebota en los ventanales. Estas fotografías muestran cristales de tiendas parisinas empañados con blanco de España, cuyo efecto de opacidad impide ver el interior de estos espacios. Los referentes pictóricos vuelven a ser claros: si las series anteriores nos remitían a la estética barroca, aquí los trazos que ha dejado el material recuerdan el informalismo europeo o el expresionismo abstracto norteamericano. De todas formas, y lejos de la abstracción, en las obras de Malagrida la superficie del vidrio refleja también el entorno urbano, convirtiendo las

pinceladas en metáforas del proceso de transformación de la ciudad, y aún más, del impacto de la crisis en nuestros días. Estamos delante de espacios comerciales cerrados o en reformas; es decir, en traspaso. Su presencia habla de lo efímero y lo inestable que supone vivir en la metrópolis contemporánea.

## 2. Interiores y exteriores

La ventana siempre está presente, ya sea como encuadre o como elemento dentro de la representación, planteando una relación implícita entre lo público y lo privado. El interior (vivienda, comercio) se confronta con el exterior (ciudad) estableciendo una relación umbilical entre ambos entornos. Por ejemplo, en *Interiores,* las fotografías de Malagrida sugieren un mirar hacia fuera. Los personajes, absortos, dirigen su vista hacia un lugar que no alcanzamos a ver, pero que intuimos: una ventana, un monitor o un televisor. Así, su cotidianidad se ve inundada por una exterioridad aplastante. Los artefactos tecnológicos se inmiscuyen como otros habitantes más de estos hogares, interfiriendo en su organización. La televisión funciona como una ventana a una nueva realidad fabricada por el dispositivo audiovisual. El espacio deja de ser únicamente privado para convertirse en receptor de un mundo 'reconstruido y representado a distancia una y otra vez' (Echevarría, 1995: 82).

Lo público también penetra en el hogar de *La dormeuse* (2003-2006). Esta instalación se constituye como un *trompe-l'oeil* que reproduce un dormitorio a partir de dos vídeos y de objetos comunes como una cama, unas mesitas, una silla y unas cortinas. Sobre el lecho se proyecta la imagen de una mujer durmiendo. En otra proyección, enmarcada por altos cortinajes, vemos imágenes de grabaciones realizadas con cámaras infrarrojas durante la guerra del Golfo. Así, en la misma estancia cohabitan dos universos en paralelo que nada tienen que ver el uno con el otro: mientras las bombas resuenan, la mujer sigue durmiendo. Como si de fuegos artificiales se tratara, las imágenes televisivas de esta guerra se convierten en un espectáculo que no hiere, sino que incluso resulta seductor. Si bien lo público entra en el espacio íntimo, no altera su devenir natural, porque lo real, aquí, se constituye como una ficción tan onírica como el propio sueño de la durmiente.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Los paisajes urbanos que encontramos en *Vistas veladas* (2007) (Figura 4) también parecen irreales. Las fotografías realizadas en Amman, a través de grandes ventanales de hoteles de lujo, nos ofrecen panorámicas privilegiadas de la ciudad desde un punto de vista que se asemeja a una especie de panóptico. Estos espacios de tránsito se erigen como símbolo del poder de unos pocos, alejándose de la realidad que se encuentra detrás del cristal. La artista también aprovecha el efecto de velado producido accidentalmente por los rayos X de las máquinas de seguridad de los hoteles, convirtiéndolo en un elemento más de la pieza. Precisamente, el azar configura la obra: desde la seguridad y el distanciamiento se observa un entorno que se diluye.

## Conclusión

Las ventanas de Malagrida parecen acercarse a lo cotidiano, pero detrás del cristal no vemos acción alguna: la quietud emana de unos personajes estáticos y de unas ciudades frías y vacías. El tiempo detenido de sus obras nos remite a estados de soledad, donde lo social se vive en privado, delante del ordenador. El exterior penetra a través de dispositivos tecnológicos. La ciudad que vemos a través del cristal está tan cerca y tan lejos como lo puede estar cualquier otra ciudad del mundo.

## Referencias

Baqué, Dominique (2003) *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2

Chevrier, Jean-François; Lingwood, James (2004); "Otra objectividad" dentro de: Ribalta, Jorge (ed.) (2004) *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1973-6

Echevarría, Javier (1995) *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1393-X ●

# *Zona zero*. Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres I de The Atlas Group

Jordi Morell i Rovira*

**Resum:** Utilitzant com a leitmotiv el terme 'Zona zero' i aprofitant la recent inauguració del Memorial en el 10è aniversari de l'11/S a NY, es revisiten obres de Francesc Torres i de Walid Raad, les quals plantegen interessos comuns des de contextos singulars. Les obres parlen de guerra, de conflictes que recauen sobre l'arquitectura i la població i com es construeix la memòria individual i col·lectiva.
**Paraules claus:** Zona zero, conflictes, memòria, Francesc Torres, The Atlas Group.

**Title:** Ground Zero. A journey through the artwork of Francesc Torres and the Atlas Group.
**Abstract:** Using as leitmotiv 'Ground Zero', and taking advantage of the recent opening of the Memorial on the 10th anniversary of September 11 in NY, we revisit artworks from Francesc Torrres and Walid Raad. They present common interests from singular contexts. Artworks talk about war, conflicts affecting architecture and population and also how we build individual and collective memory.
**Keywords**: Ground Zero, conflict, memory, Francesc Torres, The Atlas Group.

## Introducció

*Zona zero* (*Ground Zero*) identifica a escala global l'espai devastat pels atacs de l'11 de setembre de 2001 a les Torres Bessones de Nova York. L'origen del terme però, rau en el desenvolupament de la bomba atòmica (*Manhattan Project*) durant els assajos previs als primers atacs amb aquesta arma a Hiroshima i Nagasaki (1945). Sovint ha denominat l'epicentre geogràfic o conceptual de desastres. En referència a terratrèmols, epidèmies i altres catàstrofes, la *zona zero*, senyala el punt amb major dany o destrucció: quan més ens allunyem d'aquest punt central, l'impacte i el dany és menys evident.

Revisant treballs dels artistes Francesc Torres (Barcelona, 1948) i Walid Raad (Chbanieh, Líban, 1967), fundador del projecte The Atlas Group, es proposa un itinerari que pretén revisar els seus posicionaments artístics i personals vers conflictes, les seves reflexions sobre el paper de la memòria i la documentació d'aconteixements històrics. Dos artistes singulars de contextos bastants allunyats - tanmateix amb part de la seva trajectòria des dels Estats Units- però amb

* España, artista visual e professor no departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



preocupacions similars com la guerra, la memòria col·lectiva i individual, l'arxiu i el contra-arxiu d'ús polític, i la investigació de les seves fonts.

## 1. Burgos i NY

Per Torres la guerra és inherent a la condició humana. Es pren com a punts del recorregut dos dels seus treballs: *Dark is the room where we sleep* (2007) (Figura 1) i *Memòria fragmentada. 11-S NY* (2011) (Figura 2). En elles s'hi entreveu la línia de treball iniciada a finals dels 70 que perseguia 'posar l'estètica en comunió amb un projecte ètic' (Marí, 2008: 15). Aquesta comunió la podem constatar per mitjà dels seus escrits, on el seu esperit compromès i combatiu es posa clarament de manifest.

A finals dels anys 90, Torres s'interessa per eliminar la distància entre les seves preocupacions com a ciutadà i com a artista (Torres, 2007: 176). Inicia un nou projecte en el que no abandona els continguts, en aquest cas l'exploració de la violenta història de la Guerra Civil Espanyola i del seu llegat, però sí que deixa de banda els formats expositius que l'havien acompanyat fins el moment i la premissa d'haver de fer art. Les constants barreres per part del govern de la Generalitat per dur a terme la recerca a Catalunya el van portar a replantejar l'actuació en una fossa comuna de represaliats civils a la província de Burgos (2004). L'excavació enceta una memòria que durant llargs anys romangué enterrada, tant metafòrica com físicament. Torres va documentar el dolorós procés de desenterrar, d'identificar les víctimes i de les reaccions de la comunitat de Villamayor de los Montes. Els relats dels familiars fan reaparèixer els records del que va succeir i els seus desitjos frustrats durant dècades per a localitzar els cossos i donar-los-hi un enterrament digne. Les fotografies del procés d'excavació de la fossa comuna es recullen en el llibre publicat per Torres *Dark is the room where we sleep* ('Oscura es la habitación donde dormimos', Actar, 2007). Si bé a Burgos, Torres proposa traslladar l'espectador a les fonts del conflicte, a *Memòria fragmentada. 11-S NY* (2011), el seu darrer treball, l'artista és testimoni directe del conflicte. Aquest darrer, en format instal·lació, va ser presentat simultàniament a Barcelona, Londres, Madrid i Nova York coincidint amb el desè aniversari de l'atemptat a les Torres Bessones. L'artista va fotografiar l'Hangar 17 de l'aeroport JFK de Nova York per encàrrec del National September 11 Memorial & Museum. Aquest espai tancat al públic que serveix de magatzem temporal de les restes materials recuperades de la *Zona Zero*, es transforma en un 'Museu d'Història

Innatural' per la seva singularitat, de gran poder visual i emocional (Torres, 2011).



**Figura 1.** Francesc Torres, *Dark is the room where we sleep* (2007). Font: F. Torres.



**Figura 2.** Francesc Torres, una de les imatges que forma part de *Memòria fragmentada. 11-S NY* (2011). Font: F. Torres.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**2. Beirut**

The Atlas Group és una fundació d'investigació imaginària establerta el 1999 a Beirut, per indagar i documentar la història contemporània del Líban, en concret per analitzar la censura i els conflictes de la guerra civil (1975-1991). Aquest col·lectiu artificial examina especialment els mecanismes de transformació de la informació en narració històrica, amb la dificultat que suposa corroborar les seves causes i veracitat (Guasch, 2011: 295).

El projecte és situa entre la ficció i la història, recuperant i arxivant situacions com fets aparentment banals i quotidians que habiten en la memòria dels qui els han viscut, malgrat que, paradoxalment, a vegades generen amnèsia col·lectiva. No recorre a imatges de la guerra, sinó del seu entorn físic i subjectiu, fent ús d'imatges que no han esdevingut part de la història política ni social del Líban. De la mateixa manera, la guerra no segueix una història cronològica dels fets, sinó que es projecta mitjançant la interrelació, i sobretot concurrença dels actes. Crea històries que es troben en procés d'escriptura en lloc de ser relats únics i tancats (Guasch, 2011: 296).

A l'arxiu The Atlas Group, sota els documents classificats com a tipus A, o d'autoria coneguda, trobem el quadern de Raad *Let's be honest the weather helped* (1998) (Figura 3), que conté imatges fotogràfiques en blanc i negre intervingudes amb cercles de colors i notes de l'artista. Raad narra com després d'un bombardeig solia recollir bales i metralla incrustades a murs, cotxes i arbres. L'artista anotava amb precisió l'emplaçament de les troballes per fotografiar-lo. La imatge es convertia en un mapa amb punts de colors col·locats sobre els forats, colors que seguien fidelment el codi concebut per fabricants de diferents països per marcar els seus cartutxos i projectils. Després de 25 anys, s'adonà que en els quaderns havia catalogat els 23 països que havien armat o venut municions a les milícies i exèrcits que havien lluitat en el Líban.

La investigació sobre l'ús de cotxes bomba en les guerres del Líban dóna forma a una part important de l'arxiu del grup. La trobem, entre altres, a *My Neck Is Thinner Than A Hair* (2003-) (Figura 4), investigació en curs que pertany a l'arxiu tipus C, producció pròpia de The Atlas Group. Amb aquest projecte es vol examinar les múltiples dimensions de les guerres i investigar els esdeveniments públics i privats, els discursos, objectes i experiències al voltant dels 245 cotxes bomba que van ser

detonats durant aquest període. I així, analitzar la dimensió sociològica, política, econòmica i psicològica de la guerra de guerrilles i el seu impacte catastròfic en la societat i en el barri on detonaven els cotxes.

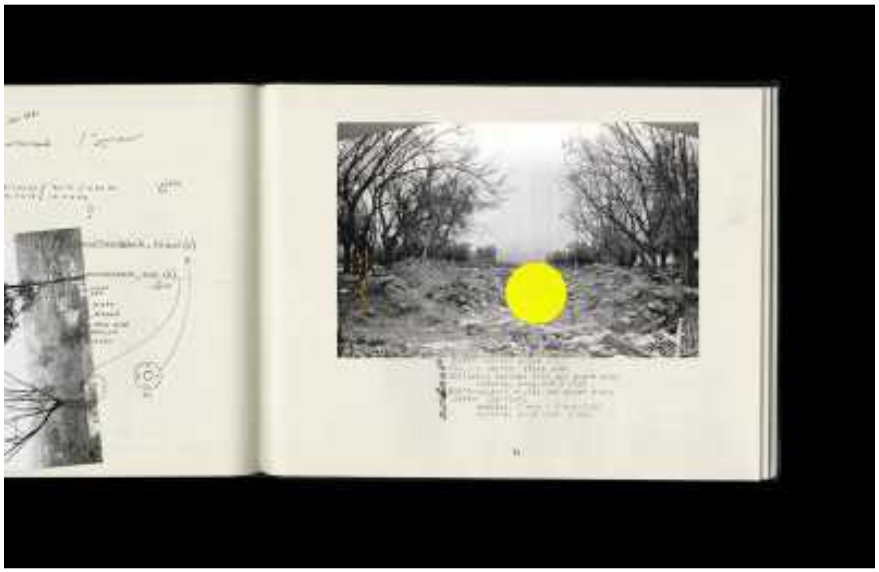


**Figura 3.** Walid Raad, Detall d'una làmina del quadern *Let's be honest the weather helped* (1998). Font: The Atlas Group Archive.

Examinant aquests arxius es fa evident que el que es percep dels esdeveniments són il·lusions instantànies, moments en què un creu que està a l'interior de l'acció. És una metàfora del temps, de l'experiència de la història, de les simultaneïtat il·lusòria en tant que experiència real, actual (GUASCH, 2011: 296-297).

Raad, a partir del conflicte i la seva documentació, busca despertar un compromís de tipus emocional i polític entre el seu públic. L'empatia causada per aquestes obres i el significat obert de les imatges provoquen que funcionin més enllà del context polític del que es fa referència i trobin ressonàncies en les memòries privades dels espectadors.

## Conclusions

Els dos artistes es consideren producte d'una o varies guerres, ja sigui per conseqüència directa o indirecta. La guerra ha format part de les seves vides, model·lant la manera de veure el món, i donant contingut a


ISBN: 978-989-8300-32-4



gran part del seu treball artístic. Les seves obres són com epicentres que senyalen un punt, una *zona zero*.



**Figura 4.** Detall d'una làmina del quadern *My Neck Is Thinner Than a Hair,* (2003-). Font: The Atlas Group Archive.

Sovint, a través de l'arxiu dipositen materials i registres que reflexen conflictes bèl·lics, processos sovint marcats per ruptures històriques. Mentre que Torres excava la terra, Raad col·lecciona ferralla, els dos estan captivats pels rastres.

Aprofitant les circumstàncies donades pel recent desè aniversari del 11/S i prenent com leitmotiv la *zona zero*, la qual remet a uns fets que formen part de la memòria col·lectiva, el terme evoca fàcilment al concepte d'*entretemps*. L'*entretemps* es troba en el període que ha viscut aquesta zona fins a arribar a la inauguració del tant esperat memorial. Malgrat que el procés de reconstrucció no culminarà fins que no s'alci la Freedom Tower i quan el terme, que designa un espai devastat ja no hi tingui cabuda.

Durant els mesos d'estiu del 2011 a l'International Center of Photography de NY va tenir lloc una exposició que ens remet a la *zona zero* original, la de la bomba atòmica d'Hiroshima. *Hiroshima: Ground Zero*

*1945* mostra la desolació, destrucció i buit en 60 imatges. Les fotos van ser desclassificades en la dècada dels seixanta, abandonades i quasi destruïdes, fins que el 2006 se sumen a la col·lecció de l'ICP.

## Referències


Atlas Group, The (1989-2004) *Raad Files*. [Consultat 2011-12-13] Quaderns. Disponible a <URL: http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

Atlas Group, The (1989-2004) *The Thin Neck Files*. [Consultat 2011-12-13] Fotografies. Disponible a <URL: http://www.theatlasgroup.org/data/TypeAGP.html>

Barnett, Erin (com.) (2011) *Hiroshima: Ground zero 1945*. Exposició Nova York: International Center of Photography. [Consultat 2012-01-02] Full de sala. Disponible a <URL: http://www.icp.org/museum/exhibitions/hiroshima-ground-zero-1945>

Guasch, Anna Maria (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-2539-9

Marí, Bartomeu (com.) (2008) *Francesc Torres. Da Capo*. Catàleg exposició. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ISBN: 978-84-89771-61-1

Torres, Francesc (2007). "Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí" a Monegal, Antonio (comp.) (2007) *Política y (po)ética de las imágenes de Guerra*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2058-3

Torres, Francesc (2011) *Memoria fragmentada 11-S NY. Artefactos en el Hangar 17*. Exposició Madrid: CentroCentro. Palacio de Cibeles. [Consultat 2011-12-13] Full de sala. Disponible a <URL: http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/3> ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# La investigación en la obra de Noé Serrano: un camino hacia el hiperrealismo escultórico

José María Hurtado Rodriguez*

**Resumen:** La obra de Noé Serrano puede encuadrarse dentro del hiperrealismo cruel, donde el artista fascinado por la anatomía concibe el acto creativo como un estudio compulsivo de las formas y materiales.
**Palabras clave:** Escultura, hiperrealismo, anatomía, resina, piel

**Title:** The investigation of Noe Serrano´s work: one way towards the sculptural hyper-realism.
**Abstract:** The work of Noe Serrano can frame within the cruel hyperrealism, where the artist fascinated by Anatomy conceives creative act as a compulsive study of forms and materials.
**Keywords**: sculpture, hyperrealism, anatomy, resin, skin.

## Introducción

La producción de este escultor cordobés, se basa en una reinterpretación de las "esfinges" bajo el prisma de la estética actual, mostrando la parte más enigmática del ser humano. Se nos presenta así un bestiario de seres híbridos -mitad hombre, mitad animal- donde la anatomía se pone al servicio de la ironía y el virtuosismo hiperreal.

El artista indaga en lo más profundo del subconsciente del espectador, que se ve fuertemente sacudido al reencontrarse con sus instintos más primarios. De esta manera, conforme observamos sus piezas nos vemos arrastrados a la parte más misteriosa, sorprendente y, a veces, monstruosa de los seres vivos. Dicha exploración del comportamiento humano dentro de un colectivo se intensifica de forma gradual a la vez que avanza la trayectoria artística de Noé Serrano, cuya evolución se hace cada vez más trascendental.

## Trayectoria

En su primera obra titulada "El funcionario" ([2005], resina, 60 x 70 x 27 cm) presenta un híbrido robusto y musculado. Dicho ser adopta una actitud erguida y casi simétrica, lanzando al espectador una mirada directa y desafiante como muestra del poder político.

* Espanha, escultor. Licenciado em Bellas Artes pela Universidad de Sevilla. DEA "El retrato escultórico Juan Polo". Licenciado en Bellas Artes pela Universidad de Sevilla (beca Seneca, UCM Madrid. Técnico Superior de Escultura en Piedra.

En "El pastor" ([2007], resina, 80,5 x 26,5 x 54,5 cm) la composición se enriquece al representar la languidez y elegancia de un galgo en reposo. Esta pose junto al expresivo rostro humano reflejan una absoluta sumisión del individuo ante la religión.



**Figura 1.** Noé Serrano en su estudio de Santa Cruz, Córdoba (imagen del autor).



**Figura 2.** *El pequeño dictador* y *El funcionario* (imágenes del autor).

Tanto "El pequeño dictador" ([2008], resina, 21,5 x 12,5 x 6,5 cm) así como "El pequeño dictador (versión ampliada)" ([2011], resina, 57,5 x 126 x 202 cm) vienen a enriquecer un único significado a través de la disparidad de escalas. Un inofensivo bebe-cachorro nos hace reflexionar


ISBN: 978-989-8300-32-4



sobre la naturaleza del ser humano y en lo cruel que podemos llegar a convertirnos.

En su última obra "Los cerdos no son niños" ([2011], resina, 62 x 33 x19 cm) el artista focaliza su crítica a la capacidad humana de catalogar e incluso de marginar a individuos de su misma especie. Nuevamente el artista nos sorprende abandonando su línea de representaciones caninas, a la vez que incorpora nuevos elementos que acentúan el juego de sensaciones que existe entre la realidad y la obra artística.



**Figura 3.** *El pastor y Los cerdos no son niños* (imágenes del autor).

En su producción el titulo se convierte en el complemento perfecto de cada pieza, lo que le ha marcado una línea de trabajo alejada de la acumulación de tópicos habituales en el hiperrealismo. Pero todo complejo análisis iconográfico y conceptual perdería su sentido a falta del que es su principal pilar y autentico sustento, la incesante investigación llevada a cabo por Noé Serrano.

Este arduo trabajo se divide en dos vertientes principales que vienen a confluir en un único punto, el hiperrealismo escultórico. Por una parte encontramos un profundo estudio de la osteología, artrología y miología referido tanto a la anatomía humana como animal. Por otro lado se advierte en su producción una continua experimentación de los materiales y los procesos escultóricos.

## Trabajo de campo

En el caso del estudio anatómico, el artista comienza por una concienzuda recopilación de datos e investigación que se prolongará durante varios meses, a partir de continuas visitas a facultades de medicina y veterinaria, así como zoológicos. Su exhaustivo trabajo le llevará a realizar disecciones, en busca de una verosimilitud escalofriante.

Reflejo de su modelado naturalista es la preocupación por el estudio de la anatomía de superficie, haciendo especial hincapié en el comportamiento de la piel. Para ello no dudara en utilizar a animales y personas durante el proceso de modelado de los prototipos sobre los que realizara numerosos estudios. Dicho interés por plasmar la realidad tal y como es, le llevan el desarrollar una tabla donde se refleja el tamaño, morfología, y dirección del poro de la piel según la edad y el lugar del cuerpo donde se encuentra ubicado.

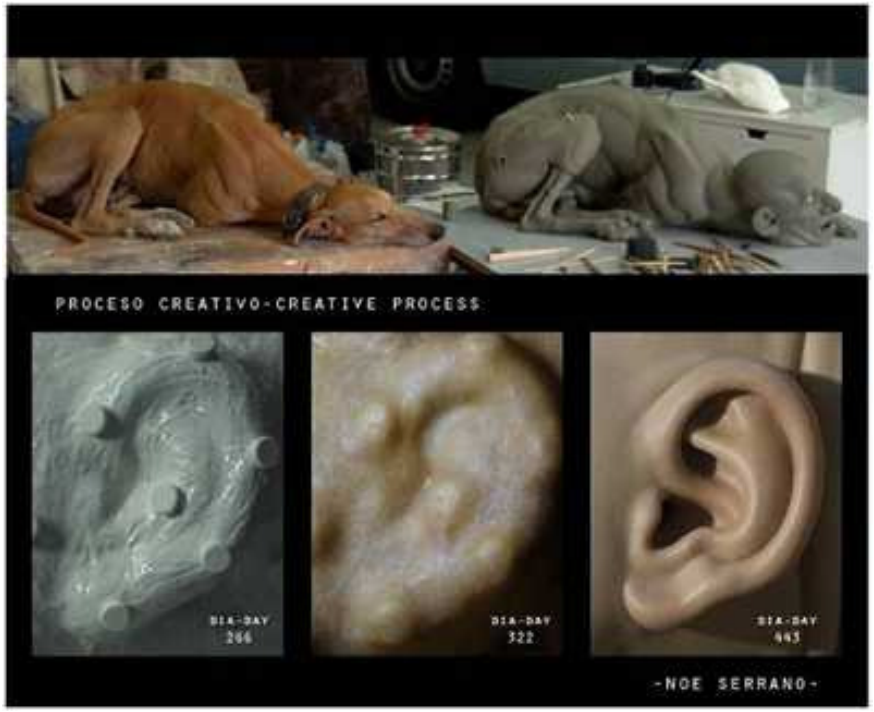



**Figura 4.** Secuencia de modelado y proceso de molde flexible de la obra *El pastor*. (Imágenes del autor).


ISBN: 978-989-8300-32-4



No menos sorprendente es la reproducción de las garras de los perros, donde el artista modela y reproduce un prototipo de uña translucida que encapsulan las terminaciones nerviosas tal y como sucede en la realidad.



**Figura 5.** Detalle de la garra de la obra *El pequeño dictador* (versión ampliada). (Imágenes del autor).

## Laboratorio

Por otra parte se puede advertir en sus obras la continúa experimentación con los materiales y la perfección con la que lleva a cabo los procesos escultóricos para alcanzar un realismo inquietante. Hablamos de un artista muy escrupuloso y exigente. Su espacio de trabajo se asemeja a un laboratorio científico y en sus vitrinas se observan las muestras experimentales llevadas a cabo con el que es su material predilecto, la resina.

Con este material lleva a cabo un novedoso proceso de reconstrucción de la piel. Dicha técnica consiste en la emulación de los tejidos a partir de un molde realizado al prototipo definitivo. Esta reproducción se consigue con la aplicación del material resinoso en diferentes estratos para conseguir la calidad de la piel mediante la translucidez de la materia. Pero esto no hubiese sido posible con las resinas que existen en el mercado debido a la inadaptación de sus cualidades.



**Figura 6.** Detalle de recontrucción de piel en las obras *El pequeño dictador* y *El pastor*. (Imágenes del autor).

Es por eso que el escultor decide investigar sobre este material en busca de adecuarlo a sus propias necesidades. Para ello parte de una resina epoxi concreta a la que varia sus cualidades de densidad, opacidad, maleabilidad y pigmentación. El resultado es la obtención de dos nuevas resinas que permiten conseguir nuevas calidades gracias a su maleabilidad, translucidez y control de pigmentación. Mediante este proceso el artista consigue que la pieza salga desmoldada con la apariencia y translucidez de la piel. Como paso final esta apariencia será enriquecida mediante suaves veladuras que matizaran su tonalidad.

El uso de este nuevo proceso de policromía además de otorgar a la obra una enorme calidad y realismo posee otra gran ventaja: la de su conservación pues, al contrario de las policromías barrocas, se trata de una pigmentación interna que queda completamente protegida a los agentes erosivos externos que pudieran provocarle cualquier tipo alteración.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Por otra parte el artista nos advierte de las exigencias para la aplicación de esta técnica. Esto sucede por la necesidad de tener una perfecta visibilidad en la pieza que deseamos positivar y de esta manera poder controlar las calidades tonales de la pigmentación. Por tanto es necesaria la realización de moldes muy complejos y cuidados que nos permitan controlar en todo momento el positivado.

No cabe duda alguna que todo este proceso no solo forma parte de la totalidad de la obra de Noé Serrano, sino que nos ayuda a entenderla en su conjunto global; por tanto entendemos que el III Congreso sobre otros creadores es el foro más indicado para mostrarla y darle divulgación.

## Conclusión

Sin su fuerte personalidad y la capacidad de trabajo no se entendería esta insolita e impactante producción artística. Las exigencias marcadas por el propio artista hacen que el proceso creativo se dilate en el tiempo, caminado en el sentido opuesto del mercado. El resultado final de esta continua experimentación es una perfecta simbiosis entre concepto y forma, renovando el anclado lenguaje de la figuración escultórica.

## Referencias

Ortega Nuñez, Francisco y Alonso López, Alfonso (2007) *La gallina ciega, una mirada contemporanea*. Ed. Caja Granada y Fundación Museo Casa Ibáñez. Granada. ●

# Déjame que te cuente

José Orozco*

**Resumen.** La ilustración, al igual que la literatura, puede ser un ejercicio descriptivo ceñido y amparado en el lenguaje cotidiano o puede ser una entrada al metalenguaje. Como consecuencia, esto implica un viaje al no se sabe donde, con posibilidad de descubrimientos o de naufragios. Describimos aquí la obra de Ramón Muro, que discurre actualmente en la experimentación del discurso paralelo, permitiendo a la imagen la autonomía negada como generadora y mensajera de los arquetipos del cuento.
**Palabras clave:** Ilustración, cuento, arquetipos, experimentación.

**Abstract.** The ilustration, like literature, can be a descriptive exercise tight and protected in quotidian language or may be a gateway to metalanguage. As a result, this means a trip to not know where, with the possibility of discovery or shipwrecks. We describe here the work of Ramon Muro, currently running in testing of parallel discourse, allowing the image to be the creator and messenger of the archetypes of the tale, role is always denied.
**Keywords:** Illustration, tale, archetypes, experimentation.

## Introducción.

En lo que concierne al proceso de creación de un cuento ilustrado, de forma acostumbrada, creemos que es la palabra la que antecede a la imagen, quizá por aquello de que "en el principio era el Verbo" y, por tanto, el trabajo del que ilustra se supedita a lo que el escritor ya ha resuelto con palabras. Este es un camino habitual en la cooperación escritor-ilustrador, pero hay otros recorridos, no suficientemente explorados, que nos permitirían ampliar el recurso narrativo-expresivo con la posibilidad de ser llevado a mayores niveles de profundidad y comprensión. Sin ser un objetivo, en sí mismo premeditado, hay creadores que se sumergen en el recorrido de estas corrientes, se prestan a ser engullidos por ellas sabiendo que no hay indicadores de rumbo ni anuncios de llegada, pero intuyen, a su vez, que van en la dirección marcada por su propia brújula y no les importa ni los rodeos ni el resultado per se. Este es el caso de Ramón Muros y del trabajo que aquí describimos.

Manuel Ramóm Muro Rivas desde su Licenciatura en Bellas Artes

* Espanha, artista visual. Professor na Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Jerez. Licenciado y Doctorado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



(facultad Alonso Cano de Granada en 1999), se ha desenvuelto con reconocida maestría y soltura en el campo abierto de las Artes Plásticas aunque reconoce que la Ilustración atrajo pronto su interés hasta llegar a concretarse en trabajos publicados como "la nube roja", "la flor del Tao" con la Editorial Alhulia o los "cuentos populares" con la Editorial Anaya, entre los más destacados. Además de exponer su obra en eventos como la bienal de "Ilustrarte "(Barreiro, Portugal) o el Certamen Internacional de Ilustración "Figures-Futur" (París, Francia), galerías como Sandunga, Laberinto, Rpresentación, Jesús Puerto (Granada), Amadís (Madrid) o en la embajada de España en Estonia, Tallín; no obstante su trayectoria artística también discurre en otras disciplinas como la pintura, que discurre paralela a su actividad de ilustrar, o la animación, en la productora de cine animado Kandor Graphic, en la que trabajó como ilustrador y animador. Es, a su vez, profesor de Dibujo y Color en las Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Córdoba y reconoce que esta ocupación le permite investigar y experimentar sin necesidad de ser correspondido, sabiendo que lo que busca es esquivo y requiere una actitud de espera sigilosa y atenta más que la disciplina de un esfuerzo lineal con expectativas de réditos fijos.

## 1. Puro cuento

El objeto de esta comunicación no es adentrarnos en un estudio de la simbología del cuento, en su utilidad o en las analogías de sus elementos en las diferentes culturas. Partimos ya de un hecho establecido en el psicoanálisis de que provienen de un magma común, la propia realidad de los arquetipos colectivos, igual que lo fueron los mitos como antecesores del cuento. Tanto estos como aquellos surgen como necesidad e intento de clarificar la comunicación entre lo consciente y lo inconsciente, de resolver o "sanar" con ellos las incongruencias y conflictos de nuestra naturaleza dual y de paso, porqué no, servir de referente ético o moral a la cultura, este aspecto claramente manifestado cuando son concluidos en sus conocidas moralejas.

Como decimos, no podemos profundizar en ello a pesar del enorme interés que tendría en relación a lo que aquí describimos pero si podemos hacer el siguiente planteamiento: ¿porqué los cuentos ilustrados han de estar concluidos o relatados en pasado (Erase una vez..Erase que se era...Había una vez.)? y aceptamos como verdad que

son historias arquetípicas y, por ello "eternas", no pertenecientes a culturas, tiempo o espacios concretos (Von Franz, 1993:51). Siendo así ¿porqué no contarlas en un presente que se escenifique conforme lo creas o lo imaginas?. Este cuestionamiento nos hace pensar que, de ocurrir así, estaríamos asistiendo, como espectadores de primera fila, al nacimiento de la más genuina de las historias, aquella que podríamos beber en su propio origen, como un manantial donde el cuento nace puro.



**Imagen 1**. "La casa de cristal", 2011. T. Mixta (420x297 cm). Fuente: cedida por el autor

## 2. Cuéntame tus sueños

Ramón Muros actualmente trabaja en dos experimentos (vamos a llamarlos así) que recurren a estas alternativas narrativas. Uno es la decripción con imágenes de un sueño, el sueño de una amiga que le veía a él en su casa de cristal (Imagen 1 y 2). Desde entonces lleva esa imagen en su cuaderno queriendo tomar forma, como a la zaga, sabiendo en lo más intimo que esconde algo de importancia para él. Decía Von Franz que los cuentos constituyen "el esqueleto desnudo de la psique", y Ramón es un astronauta que escudriña su íntimo Universo (que es representado por la casa) aunque no de una manera sombría o temeraria,


ISBN: 978-989-8300-32-4



el recorre sus espacios igual que un niño recorrería un parque de atracciones.



**Imagen 2**. "La casa de cristal", 2011. T. Mixta (420x297 cm). Fuente: cedida por el autor

Es en este trabajo donde él dice descubrir qué ocurre con esa casa en cada imagen que brota de ese manantial, incluso recurre a un estilo, no usual en su registro, con analogías al Art Brut para conectarse con lo primigenio del inconsciente, con lo puro y espontáneo. Se encuentra también, en esta metodología, una relación de semejanza con los sistemas de creación automática experimentados por el surrealismo, tanto en la literatura como en el campo de artes plásticas (Coulage, Echo poem, Parsemage, Grafomanía entópica, Cadaver esquisito, etc.) y que tenían como proposito no dejar que el intelecto se enredara en el proceso creativo, como André Breton decía al respecto "ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón".

La Casa de Cristal es como el espejo mágico que le susurra y así Ramón se cuenta a sí mismo (y de camino a los demás) lo que la imagen hace brotar, se descubre y se construye a su vez, ayudado por el arquetipo simbólico de su propia casa.

*A veces, hacia el final del cuento, la estancia se llena de aurora, otras veces, queda un*

*fragmento de estrella o un mellado retazo de cielo de tormenta. Pero cualquier cosa que quede es un don que se debe utilizar para trabajar en la configuración del alma"* (Pínkola, 1998: 499).



**Imagen 3** . "Marta", 2011. Lápiz, Acrílico, collage y cartulina (297x210 cm). Fuente: cedida por el autor

Desatascar la puerta a lo espontáneo para propiciar que se manifieste lo más escondido en la psique es el proposito más velado en el cuento, escribirlo es una necesidad...

*éste puede parecer un estanque tranquilo y profundo que a simple vista refleja tan sólo nuestra propia imagen, pero detrás de ella podemos descubrir las tensiones internas de nuestro espíritu, es decir, sus aspectos más ocultos y el modo en que logramos la paz con nosotros mismos y con el mundo externo* (Bettelheim, 1976).

Si el ilustrador esta comprometido en la arquitectura de la historia no puede entregarse sencillamente a la copia de la imagen literaria, este debe trazar y discurrir por un camino paralelo que al final le lleve a confluir con la palabra y ampliar con ello todos los recursos expresivos. Veamos que como lo expresa el ilustrador Pablo Amargo:


ISBN: 978-989-8300-32-4



*Mi trabajo consiste en salir en su busca, de caza .....Cuando regreso al campamento con la idea la encierro con el texto y compruebo cómo se llevan entre sí. No siempre hacen migas. En tal caso, hay que dejarla libre y salir en busca de otra. Es un proceso lento que requiere mucha paciencia. Insisto: el texto no sugiere ideas, sino que se queda esperando el resultado de la caza.*

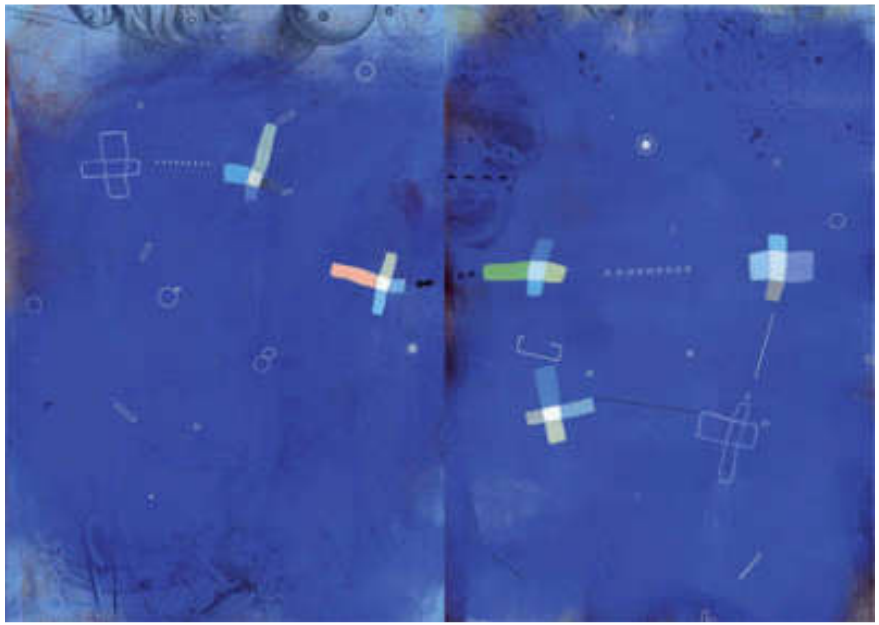


**Imagen 4** . "Marta", 2011. Lápiz, Acrílico, collage, cartulina e impresión digital (297x210 cm). Fuente: cedida por el autor

Ramón aborda su segundo trabajo también en amistad con la paciencia, siguiendo el decurso que la historia va marcando, con su propia partitura, en tiempos que carecen de ritmos acostumbrados. Lleva el título inicial de Marta y describe la historia de una niña que no puede dormir y menos soñar. Comienza con un sueño blanco, vacío, representado por ella de pie, al borde de la cama, enfrentada a ese espacio-sueño en blanco (Imagen 3), que tratará de llenar a través de su propia búsqueda que, como toda búsqueda, comienza en los recuerdos, (va a la habitación del abuelo (Imagen 4) -como arquetipo del pasado- y recuerda la conversación donde le contaba como veía él el cielo) con el

propio reconocimiento de hacia donde quiero ir y de donde he venido, y cada página será el encuentro con el laberinto y su propia salida. No sabe cual es el contenido de las páginas consecutivas, el sueño que le espera es responsabilidad de alguien. Una analogía absoluta con el mundo que construimos dia a dia.

El propio Ramón Muros explica:

*Cuando busco la imagen, los vuelco sobre la mesa y juego como si fuera el cajón de juguetes que tenía cuando era pequeño. Pese a que los juguetes eran los mismos, cada vez que los sacaba aparecían nuevos. Otros de esos juquetes, sin embargo, tardaban mucho tiempo en aparecer de nuevo. Busco relaciones y metáforas que el azar ofrezca, como el paseo por el embarcadero con patos. Esta es una imagen de un sueño de Isa (mi esposa), en el que ella jugaba con flamencos en un estanque escondiendo la cabeza en el agua".*



**Imagen 5**. "Marta", 2011. .Impresión digital, Acrílico, collage y cartulina (297x210 cm). Fuente: cedida por el autor

## Conclusión

Estas son dos historias que inexorablemente obligan a una autogeneración en el presente y por esa razón el compromiso con su


ISBN: 978-989-8300-32-4



pureza es también inevitable.

Haciendo un guiño al juego que crea con las imagenes el propio ilustrador se podría, así mismo, jugar con las palabras y expresar a modo de conclusión: La jarra estaba llena y el agua cae directamente sobre el papel; imágenes como haikus brotan y se componen en un tejido de hojas y ramas que no es en absoluto azaroso. El autor juega con ellas mientras estas forman su estructura arbórea y el viaja con sus raices trayendo con nosotros la conciencia del viaje experimentado.

*Al terminar la historia, es necesario volver a la realidad, aterrizar al sujeto, amarrar de nuevo el cielo con la tierra* (Von Franz, 1993:54).

## Referencias

Bettelheim, Bruno (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. CRÍTICA (Grijalbo Mondadori).1994, Barcelona.

Pablo Amargo. *Entrevista Posted by Jot Dwon Magazine.* [Consult. 2012-01-16]. Disponible en: http://www.jotdown.es/2011/08/pablo-amargo-la-idea-es-el-motor-la-tecnica-solo-el-minimo-exigible/

Pinkola, Clarissa. (1998) *Mujeres que corren con los lobos: mitos y cuentos de la mujer salvaje.* ZETA BOLSILLO 2009

Von Franz, Marie-Louise. (1993). *Erase una vez*. Editorial Luciérnaga, S.A. ●

# Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan

Josep Montoya Hortelano*

**Resumen.** Se plantea en la presentación, la utilización de lo aprehendido desde la realidad más cercana a la identidad del artista , en una dualidad de "acumulación-despojamiento" para la construcción de un lenguaje creativo, que nutriéndose de esa percepción del entorno, es capaz de sintetizar esa realidad en pura materia pictórica dentro de la cual el gesto, actúa a la vez como símbolo primigenio de lo percibido y como valor intrínseco de la "pintura-pintura" en ella misma,
**Palabras clave**: Percepción, síntesis, lenguaje creativo, símbolo, pintura-pintura.

**Title:** The pictorial discourse of Joan Hernández Pijuan
**Abstract.** Arises in the presentation using what is apprehended from the reality closer to the identity of the artist, in a duality of "accumulation-stripping" to build a creative language, nourished by the fact that the environment is capable of synthesizing this reality in pure pictorial matter in which the gesture, acts both as a symbol of the perceived primal as the intrinsic value of the "painting-painting" in itself,
**Keywords:** Perception, síntesis, creative language, symbol, picture-painting





**Figura 1.** Campos de Folquer, La Noguera. Catalunya 1996.
Foto Joan Hernández Pijuan.
**Figura 2.** Joan H.Pijuan. *Tierras blancas*, 150x195, cm. Oleo sobre tela, 1997.

## Introducción

Definiendo la obra de Joan Hernández Pijuan como: *manifestación sintética de percepción y memoria*, podemos plantear al inicio de esta ponencia una dualidad temporal que influye en su proceso: Acumulación y despojamiento, plenitud y síntesis que provienen de un tiempo y una identidad, que configuran un lenguaje creativo que contempla el silencio y el vacío como referencia.

## 1. Tiempo e identidad en la obra de Joan Hernández Pijuan

El tiempo en la obra de Pijuan, va indiscutiblemente ligado a la recuperación permanente de la identidad desde la dualidad de pintor y nativo de un entorno no urbano, en definitiva un pintor de paisajes… internos i externos, de estados de silencio y espacios de vacío.

De las conversaciones, mantenidas con Joan Hernández Pijuan, se puede muy bien extraer una dualidad temporal en su obra… y en eso, la identidad con su tierra de origen, tiene mucho que ver. Es como si ese origen suyo de la Catalunya interior, de esa castilla catalana* que es la Segarra y la Noguera le hubiesen insuflado en su organismo lo cíclico y espacial, que tienen ese tiempo "abierto" y estacional, que aún pervive en las zonas rurales.

Su alternancia entre Barcelona, la ciudad con su complejidad sin fin y Folquer, la casa solariega donde radicaba su estudio de verano y desde donde se vislumbra el mar de campos de cereales, de la Catalunya interior, es la base para argumentar que el tiempo en la obra de Hernández Pijuan es un tiempo estacional, un tiempo cíclico dual: desde el tiempo urbano y desde el tiempo rural. De esta dualidad, se puede también derivar dos funciones de estos tempos… una de acumulación y otra de despojamiento.

Con todo lo que tiene de contundente el concepto de acumulación, se da la paradoja que en ese tiempo acumulativo urbano, se produce un estado, que si bien nutre la percepción y el pensamiento, lo hace con tanta inmediatez que el resultado, puede ser extenso pero no denso… con el añadido de ser frágil y re-convertible frente a estados o actos de reflexión en profundidad, dejando aparecer muchas preguntas sobre el sentido de muchas de las cosas percibidas. Por tanto, podemos argumentar que el tiempo urbano, es propenso a la fragilidad, de hecho en el punto álgido de su actividad profesional, Joan Hernández Pijuan, (en su estacionalidad urbana), compartía pintura, docencia y responsabilidades de gestión en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, de ahí, se puede adivinar una mayor participación de materiales frágiles y con medios fluidos papel, gouache…etc. Como elementos dinámicos de re-ubicación en el taller y con uno mismo.

* Espanha, pintor. Doctor en Bellas Artes e licenciado em Artes Escénicas. Professor do Departamento de Pintura da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Barcelona.


ISBN: 978-989-8300-32-4

Pasados a la estacionalidad rural, que se sucede por parte de Pijuan en Folquer, esta, actúa como diapasón que marca el ritmo vital… quizás no en extensión (de múltiples percepciones), pero si en profundidad. El tiempo en el espació rural, obliga a más…a cumplir con lo que es necesario y preciso en cada momento… la frivolidad y la distracción no se contemplan. También el espacio, condiciona la acción y la tarea debe desarrollarse hasta el fin (pensemos en la preparación de la tierra, la siembra o la cosecha) son tareas donde se trabaja de luz a luz con pocas interrupciones y mucho rigor, el contacto con los elementos y los utillajes es extremadamente intenso y la intuición está alerta a fin de desvelar cualquier desajuste o imprevisto, que en caso de surgir, es de inmediato afrontado y en su medida redireccionado en nueva estrategia para avanzar en la tarea.

De esta concepción, de este espíritu de rigor, es desde donde se manifestaba la densidad de su pintura. Los encierros en Folquer, sostenían con amplitud la reflexión en profundidad de todo lo acumulado anteriormente… y por tanto actuaban a manera de campana de vacío que posibilitaba el despojar-se de lo superfluo adquirido. En el silencio de Folquer, los materiales son consistentes-contundentes, aunque también precisan de un tiempo de adaptación… y en ese tiempo, también frágil, los materiales livianos, ayudaban a preparar el terreno para los formatos más amplios… Como si la amplitud del campo circundante, favoreciese la inmersión en el espacio pictórico… pintor y pintura en un todo… ocres, verdes, pequeños rastros o espacios aparentemente vacíos se acumulan en el espacio físico y a la vez mental que es el estudio de Folquer, continuado ejemplo de la esencia vivida y percibida… como retazos de lo sentido al caminar cada mañana por el mismo sendero en compañía de su perro Blanc. Volver cada día al mismo lugar para descubrir la magia de su transformación… igual que volver cada día al estudio, para descubrir la magia de una continuidad en la obra, aparentemente imposible desde el despojamiento total.

## 2. Orden y posicionamiento en la obra de Hernández Pijuan (Percepción y síntesis)

La posibilidad de continuidad desde casi el vacío, no es un acto casual, ni de iluminación repentina, hemos visto que el tiempo y el espacio, marcan las pautas, también sabemos que la dualidad cíclica, se desarrolla


ISBN: 978-989-8300-32-4



en dos espacios diferenciados pero conexionados por la presencia del pintor, en definitiva… el elemento esencial que actúa como catalizador de percepciones y sensaciones que a través de la mirada como pensamiento, llegarán a traducirse en obra.

Para esa consecución, la de la obra en densidad y vivida a la vez, que se sucede desde esa mirada como pensamiento (siempre presente en los planteamientos de Pijuan) hay que tener en cuenta tres actitudes duales, que de manera inconsciente, actúan como constantes en el hacer de Hernández Pijuan., y que según mi criterio son la esencia ordenadora de la síntesis en su obra :

1.-Percibir-sentir, 2.-Interiorizar-memorizar y 3.-Constatar-manifestar…

Estas actitudes son en si, una sucesión lógica y consecutiva de ejercitar esa mirada como pensamiento… lo percibido en su totalidad, constituye un archivo de material sensible, que una vez interiorizado, se añade a la lógica de la memoria por un lado, ancestral y por otro, de hombre de su época, que transforma ese material sensible percibido en lo que ha constituido el misterio y la atracción de la obra de Hernández Pijuan: *Una manifestación sintética de percepción y memoria.* Constatación desde lo mas esencial, desde una pintura de mínimos, de gestos inmediatos que se han nutrido con anterioridad de una inmensidad de tiempo y de percepciones.

Para que esta manifestación sintética suceda como resultado de esas inconscientes actitudes duales anteriormente citadas, es necesario un marco. Su posicionamiento, es ese marco… (como en la caza o el toreo)… a veces estático, a veces de una sutil variación, casi silencioso, con tacto frente a materiales y actitudes, sabiendo que con imperceptibles cambios, se generan grandes mutaciones en la superficie pictórica, que ya no admiten modificación… quizás la posibilidad del error… , de la duda es lo más significativo i que permite ese nuevo recomenzar día a día la obra en el taller, de ahí que:

Frente a la dualidad de **percibir-sentir**, establece: **deriva**

Frente a la dualidad de **interiorizar-memorizar**, establece: **ritual**

Frente a la dualidad de **constatar-manifestar**, establece: **ambivalencia interior de incertidumbre y certitud.**

**3. Deriva**

La deriva en la obra de Hernández Pijuan, se produce como resultado de ese perderse sin apercibirse que se producía en medio de actividades previsibles (viajes o desplazamientos)… o establecidas (el trayecto del estudio a la facultad o bien el recorrido establecido por los caminos de Folquer), no es una deriva sin rumbo, es más bien una deriva de la mirada dentro de espacios i/o actitudes que forman parte de una cotidianeidad conocida… ese volver a un lugar conocido, para apercibirse de lo mutable que tiene lo aparentemente conocido…( paradoja al fin de la vida misma)

***Mas que viajar, me gusta volver al sitio conocido*** (Pijuan, 2003)

Deriva inconscientemente adquirida, que en su persistencia… se convierte en Ritual, en ese ritual de ubicarse en el estudio, para ese volver a empezar con lo conocido: La pintura, pero a su vez con lo desconocido que esta, depara al pintor dentro de su propia contingencia como materia viva que es.

**4. Ritual**

En todo ritual, se busca un fin, aunque oficiar el ritual, no nos asegura que el fin sea el deseado…los imponderables que nos circundan, actúan como "extraños atractores" de lo imprevisto y de eso el pintor sabe mucho

*La práctica de la pintura es una forma de conocimiento… es una forma de aprendizaje continuo en que la duda está siempre presente; ha de ser el reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar… como ritual* (Pijuan, 2003: 180).

La pintura de Pijuan, aparece como territorio de huellas, señales, afloramientos sensibles que nos hablan de ciclos y persistencias, de conocimiento y desconocimiento, de repetición y diferencia… en definitiva de acto ritual que se conoce y se desconoce a la vez.

**5. Incertidumbre y certitud**

Incertidumbre frente a los condicionamientos que subyacen en la pintura, pero certitud que parte de la necesidad de pintar, de ese aprendizaje continuo que es el pintar que al fin y al cabo se convierte en


ISBN: 978-989-8300-32-4



acto que moldea al pintor desde ese ir y venir que es el actuar y el reflexionar tensionado frente al espacio pictórico, frente al cuadro, para así, en palabras de Joan Hernández Pijuan, poder mantener que:

*La materia, los medios, el momento y una multitud de accidentes –lo imprevisto, lo indeterminado, el azar- aportan a la obra tal cantidad de condicionamientos que la llevan a ser racionalmente inconcebible* (Pijuan, 2003: 162).

Incertidumbre y certitud, que rige esa confrontación con el espacio pictórico, para poder conocerse, en palabras de Joan:

*mientras hay emoción no hay repetición … Los cuadros se parecen a quién los pinta; los míos andan despacio y no hacen ruido* (Pijuan, 2003: 376).

Si por un lado, el ejercicio de la certitud en la pintura moldea al pintor, es la confrontación con la incertidumbre la que lo forja y templa, sostener la tensión de ubicarse en algo *"racionalmente inconcebible"* como es la obra pictórica en un acto ritual día a día, conlleva una fortaleza interna extraordinaria…la mayoría de veces solapada por una actitud de silencio y de poco ruido, como deber moral del pintor frente a la dura contingencia de la vida.

**6. Epilogo**

En la anterior manifestación, no subyace un espíritu, trascendente ni didáctico, sino mas bien el reconocimiento de que si el pintor se debe forjar para afrontar la incertidumbre, también debe moldearse como persona y en eso la figura de Joan Hernández Pijuan ha sido y es ejemplo de persona con amplia voluntad de conexión con lo que es la contingencia de la vida. Desde su figura como académico y docente, pero sobre todo como pintor comprometido generosamente con la transmisión de conocimiento… creando dialogo y debate en los Talleres de la facultad, consiguió una credibilidad impensable, de lo que a posteriori se ha considerado la capacidad de investigación desde la propia obra, el siempre mantuvo que un pintor, no investiga, sino que pinta, pero su posicionamiento y ejemplo de estructurada obra (sin pretenderlo) abrieron las puertas a un conocimiento de la pintura desde

otro orden posible que no sólo la pura subjetividad. En esto, su relación con la contingencia de la vida, fue determinante.

También decir que la fidelidad a sus orígenes y la persistencia de la memoria de lo que uno es, junto al amor por la tierra, … lejos de ser auto complaciente, ha ejercido una constante disciplina de despojamiento y de pensamiento sobre el acto de pintar.

La obra de Joan, está viva y descubre en su mostrarse, miradas que gozan de un tiempo lento de contemplación y de silencio… como el de los campos y paisajes que las inspiraron, bucle que se cierra otra vez con tiempo, percepción y silencio como síntesis de vida.

## Referencias

Hernandez Pijuan (s.d.) [Consult. 2012-01-20]. Disponible en http://hernandezpijuan.org

Pijuan, Joan Hernández (2003) *Obra sobre papel 1987-2002*. Catalogo. Madrid: Galería Rafael Pérez Hernando. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Arte e conhecimento: alquimia e o novo paradigma da ciência

Juliana Alvarenga*

**Resumo:** Apresentação do conceito de transformação da matéria nos trabalhos dos artistas Damien Hirst e Joseph Beuys como fio condutor para pensar o conhecimento e o novo paradigma da ciência. As obras citadas refletem possibilidades de curas relacionadas com a alquimia e apontam a poiesis como procedimento metafórico de investigação do que afeta o homem quando se intervém na sua dimensão orgânica.
**Palavras chave:** arte, alquimia, conhecimento, matéria, novo paradigma da ciência.

**Title:** Art and knowledge: alchemy and the new paradigm of science
**Abstract:** Presentation of the concept of transformation of material in the work of the artists Damien Hirst and Joseph Beuys, taken as a guide for thinking about knowledge and the new paradigm of and science. Some of their works reflect healing possibilities related with alchemy. They point poiesis as a metaphorical procedure of investigation that affects man when he intervenes in its organic dimension.
**Keywords**: art, alchemy, knowledge, material, new paradigm of science.

## Introdução

A alquimia tem como objetivo a transformação da matéria, entendida aqui como os elementos encontrados na natureza e também os seres humanos, na qual se unem natureza e ser humano, condição prévia para aceder-se ao conhecimento.

A partir da ciência moderna, o acesso ao conhecimento é estruturado através da separação do sujeito do objeto de estudo sem considerar a subjetividade como parte fundamental.

A arte se abre para diversidade e complexidade do conhecimento. O artista inglês Damien Hirst nascido em 1965 e o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) se referem ao conhecimento oriundo da ciência moderna, de forma a tematizar a relação do homem com os saberes da natureza na construção de suas poéticas visuais.

As analogias e metáforas usadas por Damien Hirst e por Beuys em algumas de suas obras dizem sobre processos naturais e/ou artificiais que interferem na vida. Eles apresentam idéias sobre o homem apartado da natureza, sobre crenças e mitos, que podem ser traduzidas na transformação da matéria em seu sentido alquímico.

* Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas, pela Escola Guignard/UEMG, Belo Horizonte, mestranda em Criacão Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro / UA, Portugal.

## 1. Transformação da matéria na alquimia

Alquimia é conhecida como arte alquimica ou como ciência hermética, do deus grego Hermes Trismegistro, equivalente ao deus egípcio Thot, o suposto inventor dos hieróglifos — forma de expressão que une imagem e palavra.

A arte alquímica tem por objetivo principal a transformação da matéria, chamada de a Grande Obra ou Pedra Filosofal, através de procedimentos denominados *operações*. Ao conduzir as operações alquímicas, o *operador* possibilita esta transformação ao transformar-se a si próprio concomitantemente, acessando o conhecimento adormecido em ambos, resgatando suas potencialidades inertes. Paracelso, alquimista do seculo XVI, que denominava macrocosmos o universo natural e microcosmos o universo do filosofo alquimista, ressaltava que esses dois universos são reflexos um do outro.

Outro conceito importante da ciência hermética é *recomposição*: partir do material em putrefação, ou impuro, para buscar o mais puro, reconstruindo assim o uno primordial, em um sentido oposto ao da natureza que parte do uno para a decomposição. A putrefação, chamada de fase *nigredo*, é um objetivo primeiro dos procedimentos alquímicos, pois sinaliza que a matéria foi despertada e entrou em processo de transformação. O apodrecimento da matéria é comemorado pelos *operadores* porque iniciou a sequencia de transformação, seguida da fase *albedo* onde a matéria é transmutada em prata.

Jacques Van Lennep, considerado o maior pesquisador da ciência hermética como produção de obras de artes, relata que este é ainda um campo recente e pouco estudado. Van Lennep fala das possibilidades de se fazer uma leitura hermética de certos quadros de alguns pintores como Durer, Rafael, Bosch e Brueghel (Van Lennep, apud Carvalho, 2005). Podem ser também possíveis leituras herméticas de algumas obras de Damien Hirst e Beuys.

## 2. Joseph Beuys e Damien Hirst sob uma perspectiva alquímica

Joseph Beuys e Damien Hirst têm em comum declarações sobre doença, cura, medicina, ciência, remédio e arte, e é sobre essa perspectiva que procuramos aqui encontrar semelhanças possíveis entre alguns de seus trabalhos e determinados preceitos que regem a alquimia.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Considerando que a transformação da matéria é a grande orientação da alquimia, Beuys se diz regido por essa arte e diz: "interessam-me as transformações" (Girão, 2001, p.18). Em seu trabalho *Cadeira com gordura* (1963), o artista expõe a gordura em todos os seus estados de transformação (Figura 1).



**Figura 1.** Objeto *Cadeira com gordura* de Joseph Beuys, 1963 (Borer, 2001).

A gordura tem um ponto de fusão baixo e por isso facilmente tem seu estado alterado; derrete e endurece à mínima alteração de temperatura. Segundo o artista, em suas obras "várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações, mudanca de cor, degradação, ressecamento. Tudo está em estado de mudança" (Beuys, apud Borer, 2001: 26).

Damien Hirst também trata da transformação da matéria, das substancias medicamentosas vinculadas ao organismo humano, em uma denúncia da ausência do *sentido alquímico de cura*. No trabalho *The Existence of Nothing Causes Nothing* (1999), Damien Hirst apresenta um armário de medicamentos com embalagens vazias, onde o homem pode ser tomado como resultante de efeitos medicamentosos (Figura 2).



**Figura 2.** Instalação *The Existence of Nothing Causes Nothing* de Damien Hirst, 1999. (Hirst, 2005).

Damien Hirst faz uma crítica à interferência supressora da indústria farmacêutica que trata a cura medicinal como um processo restaurador. De uma forma quase hermética, pode-se pensar que o artista reclama essa união do homem com a natureza de que trata a alquimia ao sugerir uma falsidade curativa dos medicamentos industrializados como síntese do homem. Damien Hirst fala como a medicina tradicional impede a manifestação humana com sua tentativa de exterminar o desagradável e desenvolve sua crítica como um alquimista que sabe da necessidade da fase *nigredo* para que existam as transformações humanas curativas. Segundo ele,

*If you're happy, you paint a yellow-and-red painting; If you depressed you paint a sombre brown and purple painting; or you're a smart you give up painting and shared your good feelings with your friends, or when you're down, cheer up and don't drag people"* (Hirst, 2005: 246).

Damien Hirst em seu trabalho *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que vive* (1991), expõe um tubarão morto em um tanque com


ISBN: 978-989-8300-32-4



formol (Figura 3). O artista demonstra assim a interferência humana em processos naturais como a morte e o deterioramento corporal, de modo a querer controlá-los.

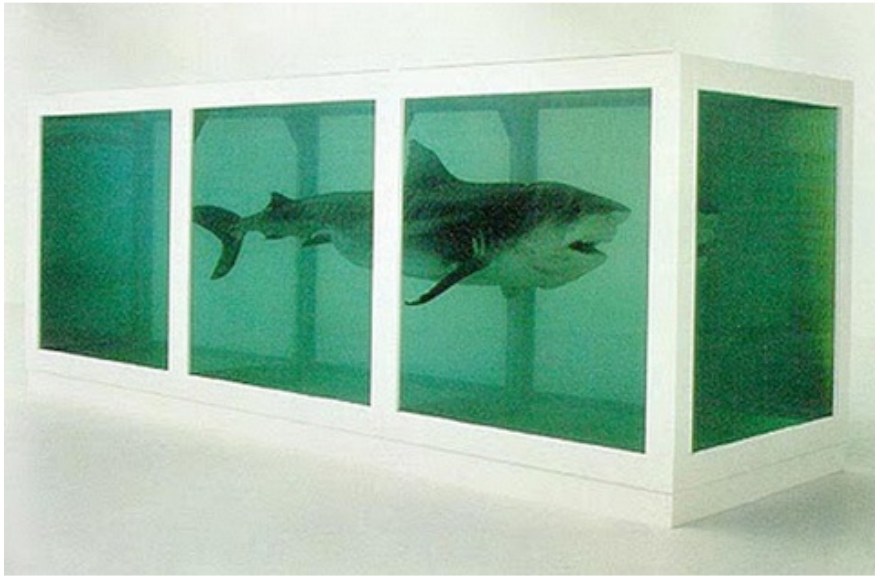


**Figura 3.** Instalação *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que vive* de Damien Hirst, 1991 (Hirst, 2005).

O uso da química para evitar a decomposição orgânica do animal mostra a forma ilusória com que a ciência mantém a aparência de vida em um corpo morto. O fato do corpo do animal ser impedido de mudar de estado decompondo-se organicamente é a crítica mais pertinente do ponto de vista alquímico, pois não permitir a transformação da matéria é não realizar a obra alquímica.

Na obra *Coyote*, *I love America, America likes me* (1974), Joseph Beuys tranca-se por 3 dias com um coiote em uma galeria de Nova York e utiliza o feltro e a gordura como elementos alquímicos de uma mitologia individual, transitando entre o simbólico, o autoterapêutico e o autobiográfico (Figura 4).



**Figura 4.** Ação *Coyote, I love America, America likes me* de Joseph Beuys, 1974 (Borer, 2001).

Com a intenção de fazer conexão com o conhecimento ancestral xamânico, Beuys trata de comunicação e reconciliação com a natureza como fundamento para cura individual e social. A forma como o artista se refere à cura tem o mesmo sentido da alquimia, ele acreditava que a autotransformação gerava também a transformação do indivíduo e do seu entorno social na medida em que instigava outras transformações em outras matérias e também em outras pessoas. O xamanismo para Beuys assemelha-se a uma espécie de alquimia ritualística onde as práticas laboratoriais são substituídas por rituais com o mesmo intuito de se reintegrar à natureza para restabelecimento de cura. Joseph Beuys se declara um estudioso da alquimia e encontramos em suas palavras uma das leis dessa ciência hermética; "[...] aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas." (Beuys, citado por Borer, 2001, p.15).

A pintura de Damien Hirst intitulada *Naja naja* (2000) é parte de uma série de trabalhos que o artista afirma terem propriedades farmacológicas específicas (Figura 5).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** Pintura *Naja naja* de Damien Hirst, 2000. Óleo sobre tela 53.3 X 48.2cm (Hirst, 2005).

*Naja naja* é um antídoto, fabricado a partir do veneno da cobra naja que gera a cura, o que é em si um preceito alquímico: buscar no mais impuro o que vai se tornar o mais puro. Arthur Danto relata não perceber na pintura *Naja naja* relação entre a forma química do veneno e o trabalho de Damien Hirst, como acha que o artista não tinha a consciência do que é esse medicamento. Mas o filosofo considera de forma análoga que, nas palavras do autor, "[…] a idéia da pintura ser uma forma de farmacologia faz dela a possibilidade literal do artista ser um farmacêutico" (Danto, 2000, p38). Do ponto de vista alquímico, onde a cura é um restabelecimento de uma condição anterior à deterioração natural, a beleza pode ser considerada fator reconstituinte. Segundo Danto, "Existe […] uma verdade que vale a pena considerar, que é que ambos os trabalhos são extremamente belos, e enquanto eu não sei como conectar a beleza com (o que suponho ser) o aborto, me parece que uma possibilidade é que a beleza cura" (Danto, 2000, p38.). Não se trata aqui de averiguar a verdade, e sim de constatar a verossimilhança, uma semelhança capaz de gerar outras possíveis

narrativas que englobem a alquimia e a arte como matéria de transformação.

## 2. Conhecimento e intuição

Segundo Edgard Morin (2007), hoje a ciência deveria reatar com a filosofia e ter a reflexão sobre o conhecimento adquirido, consistindo este fato em uma impossibilidade para o autor, por ser o método cientifico baseado na disjunção de sujeito e objeto. Tudo o que se diz sobre um objeto parte do sujeito, e que, portanto, não haveria outra forma de abordagem do objeto que não a subjetiva.

A passagem da alquimia para a química moderna se dá quando as preocupações humanas deixam de ser *entender o que é o mundo* para tornar-se *como ele funciona*. O pensamento racionalista dos séculos XVI e XVII caracteriza a revolução industrial e a passagem do pensamento holístico e sistêmico para o mecanicismo especialista. Pode-se dizer que a *manipulação* é uma das formas na qual mais se manifesta essa mudança epistemológica. Ao contrário do sentido de manipulação alquímica, onde a matéria é a natureza e o homem, na ciência moderna a matéria a ser manipulada é o *método* que através da técnica quer manipular a natureza. O método experimental característico da ciência moderna é, nas palavras de Edgar Morin, "um método de manipulação que necessita cada vez mais de técnicas, que permitem cada vez mais manipulações" (Morin, 2007, p.19).

A alquimia é um conhecimento onde sujeito e objeto estão fundidos. A arte pode também ser entendida como uma junção de sujeito e objeto quando a transformação da matéria (orgânica e/ou pensamento) em obra de arte reflete também a transformação do artista através do processo de produção artística. A obra de arte reflete o conhecimento acessado pelo artista ao produzi-la.

No processo de conhecimento das artes e da alquimia, as metáforas e as analogias são amplamente usadas englobando saberes de outras áreas. Através de analogias, procedimento de transportar relações de um campo do conhecimento para outro, podemos pensar o ato de refletir como método artístico e alquímico. Esses campos de conhecimento diferentes são regidos pelos mesmos preceitos holísticos de integração do homem ao cosmos e por isso guardariam as mesmas relações. Nesse sentido, pode ser que a arte e alquimia sejam parte da inovação científica.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Conclusão

Tanto a prática artística quanto a prática alquímica estão em acordo com o novo paradigma da ciência por ser uma das suas características fundamentais a junção do sujeito com o objeto. Nesta fusão sujeito-objeto, o corpo surge como o espaço onde o conhecimento se dá, por onde passarão os impulsos instintivos e intuitivos da criatividade; segundo Berger: "O saber não é mais suficiente como tal, ele é acompanhado de uma intuição 'orgânica' " (Berger, 2003: 43). O corpo como organismo é matéria de transformação na arte e na alquimia, afetado pelo conhecimento refletido na obra.

Através de um dos fundamentos da alquimia no qual o microcosmos do universo humano está refletido no macrocosmos do universo, e com a consideração de que a natureza é determinante dos seus processos mais fundamentais, percebemos como as transformações humanas se dão a partir da própria natureza. Aqui propomos uma alternativa de uma noção de natureza na qual se imprime a relação do corpo humano com a vida.

A diferença entre a alquimia e a química que faz Fernando Pessoa (1986) é análoga à diferenciação entre um objeto de arte e o objeto comum que faz Arthur Danto; tendo em vista que são idênticos, apenas a intenção poderia separá-los. Seria a intenção a diferenciação de todas as coisas? Possivelmente a arte e a alquimia pretendem ter grandes narrativas sobre o tema.

## Referências


Berger, René (2003) Tornar-se os primitivos do futuro? In: Domingues, Diana (org.), *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP.

Borer, Alain (2001) *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

Carvalho, J. J. (1995) *Mutus Liber. O Livro Mudo da Alquimia*. São Paulo: Attar Editorial.

Danto, Arthur C. (2000) Death in the Gallery. Nation. New York: November 20.

Girão, João A. A. (2001) Anatomia de um desenho, Revista Margem. Guimarães: Ed. Escola Superior Artística do Porto – Extensão Guimarães.

Hirst, Damien (2005) *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. Londres: Ed. Other criteria.

Morin, Edgard (2007) Ciência com consciência. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil LTDA.
Paracelso (1973) *A chave da alquimia.* São Paulo: Ed. Três.
Pessoa, Fernando (1986) *A procura da verdade oculta*. Lisboa: Ed. Europa América. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Gerardo Delgado: el juego racional del arte

Lola García Suárez[*]
&
Paco Lara-Barranco[**]

**Resumen.** Esta comunicación analiza la innovación del pintor Gerardo Delgado en los años 1968-1972. Las producciones de ese período requieren de una participación activa del espectador, siendo el juego un motor que inicia la vinculación a fin de producir variaciones no pensadas por el autor durante el proceso creativo. Geometría, control y cálculo (de proporciones y gamas cromáticas), definen unos resultados descritos como "obras abiertas".
**Palabras clave:** Juego, arte-ciencia, obra-abierta, informática, espectador

**Title:** Gerardo Delgado: the rational game of art
**Abstract.** This paper examines artist Gerardo Delgado's innovations in his works from the years 1968-1972. The work he produced during that period requires the viewer's active participation, and this interplay is a driving force that leads to other connections in order to produce variations that were not intended by the artist during the creative process. Geometry, control and calculation (regarding proportions and color ranges) define the results which can be described as "open work".
**Keywords:** Play, art-science, open-work, computer, viewer

## Introducción

Esta comunicación centra su análisis en las investigaciones realizadas por Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942) durante el período 1968-1972. Pretendemos resaltar las aportaciones que llegó a proponer al concepto de "obra viva". Como integrante de la generación sevillana emergente de los 70 (Soto, Sierra, Suárez, Salinas, Tovar –entre otros), es considerado uno de los pioneros del arte abstracto en España. Si "está en el medio de todos los debates" (Yñiguez, 1999: 124), esto es consecuencia de haber mantenido una actitud arriesgada (y cambiante) frente al hecho artístico. Razón por la que sus respuestas frente a la pintura han sido tildadas como "brillantes" (Navarro, 1999: 31). Algunos de sus hallazgos son destacados por Kevin Power, crítico de arte, cuando subraya: "Sólo Gerardo Delgado llegó más allá, experimentando con formatos de díptico en los que los elementos confluían no como pares

[*] Lola García Suárez: Espanha, artista visual. Licenciada en Ciencias de la Información. Actualmente realiza 5º curso da Licenciatura de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
[**] Paco Lara-Barranco: Espanha, pintor e professor titular da Universidad de Sevilla, departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes. Doctor en Bellas Artes pela mesma Universidade.

fijos predeterminados sino más libremente" (Power, 1999: 79). Si bien el autor ha declarado, ser "una persona inestable, contradictoria […] nunca he estado en un sitio fijo" (Olivares, 1985: 61), esta condición le ha permitido aprender de cualquier disciplina: música, cine y literatura. Strauss, Wenders, Rodrigo Caro, Cernuda han sido, entre otros, claros referentes en su obra. Pasión transmitida a su segunda actividad profesional, la enseñanza universitaria en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

En el primer apartado de nuestra investigación, *Un modelo de obra abierta: libertad versus control*, indagamos las motivaciones que impulsan al pintor sevillano hacia el desarrollo de la obra de arte con sentido "abierto"; en el segundo apartado, *Aportaciones de una generación singular*, se destacan unos rasgos comunes en autores de su generación. Nuestra metodología ha sido de carácter analítico-comparativo (aplicada a los textos consultados).

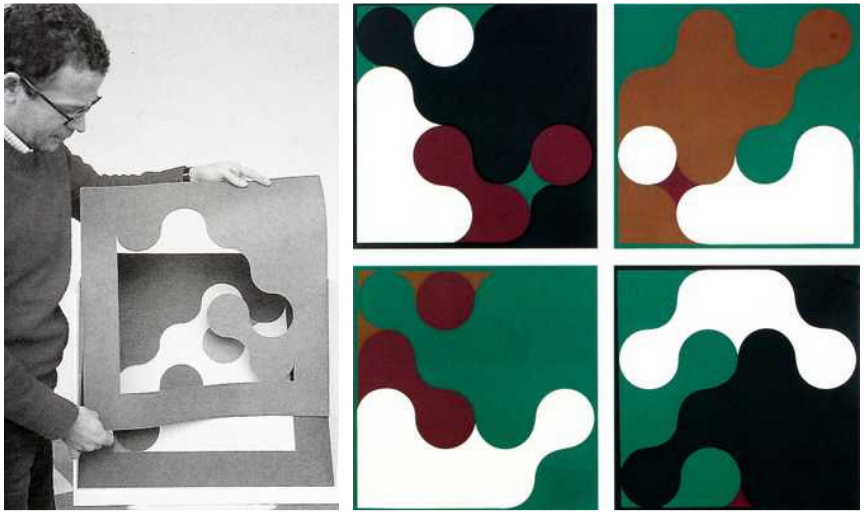
## 1. Un modelo de obra abierta: libertad versus control

Un hecho, que influye en la producción del objeto de arte en Gerardo Delgado, es su participación en las sesiones de trabajo organizadas por el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (CCUM), durante el curso 1968-69. Allí demuestra "un ardiente entusiasmo en las posibilidades de las nuevas tecnologías" (Castaño Alés, 2000: 196), de ahí sus incursiones en la informática. El CCUM fundado en 1966 por la Universidad Complutense y la compañía IBM, fue pionero en España por dirigir su investigación hacia el cálculo automático aplicado a la producción artística. Incursiones ya promovidas por el ingeniero, Billy Klüver (desde principios de los 60), con Yvonne Rainer (My *Body's House*, 1963 –junto al ingeniero Harold Hodges), Robert Rauschenberg (*Oracle*, 1965), John Cage y Merce Cunninghan (*Variations V*, 1965) y Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966) –entre otros. Dinámicas en gran expansión en la actualidad.

Cuando la informática resultaba ajena a la sociedad, Gerardo Delgado, con una formación minimalista influida por el "*menos es más* de Mies van der Rohe" (Olivares, 1985: 62), demuestra a finales de los 60 su fascinación por la relación arte-nuevos medios. Esto hace que dirija sus intereses hacia la investigación de las formas puras y estructuras modulares (Figuras 1 y 2), en colaboración con otros agentes (programadores informáticos).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figuras 1 y 2.** A la izquierda: Gerardo Delgado con *Estructura modular variable generada por ordenador* (1970-71). A la derecha: Gerardo Delgado, *Estructura modular variable generada por ordenador* (1970-71). Cuatro posiciones. Papel impreso y recortado. Fuente: Claudio del Campo.

Geometría, cálculo de proporciones y empleo de retículas forjan un orden en los resultados y constituyen el sustrato de un período marcado por la minuciosa objetividad formal. Las formas geométricas y la fuerza del contraste de color plano pretendían acercar los resultados al público. Así lo refiere, el autor, cuando describe esta fase como:

> […] *constructiva y racional, desarrollándose entre la pintura y la escultura, con superficies de colores planas sobre estructuras cambiantes. Poseía un fuerte carácter didáctico, probablemente resultado de mi formación arquitectónica post-Bauhaus, aunque muy distinto del didactismo social tan frecuente en la pintura española de entonces. Estaba muy interesado en cómo se iba a percibir y a utilizar mi obra y exigía un papel activo del espectador* (Power, 1989: 81).

En este momento creativo el pintor no pretende narrar una historia, por el contrario sólo nos muestra la presencia de algo (construido a partir de nuevos instrumentos). Lo que se ve, es lo que hay. ¿Qué significados encierra una propuesta sin tema? Lo primero que una obra refleja (al destinatario que muestra interés hacia ella), es el modo como está construida. Lo externo nos habla, de entrada, del concepto de *Kunstwollen*

–traducido como "voluntad artística" (Eco, 1979: 54) define al autor por la elección de materiales y cómo fueron utilizados. A partir de aquí, acceder a su contenido dependerá del modelo de análisis utilizado (relaciones internas) que, unido el impacto emocional (acercamiento sensitivo), podrán determinar un valor estético para quien contempla la propuesta. Al hilo de lo anterior, recordaremos un principio básico referido a la acción humana en su relación con la actividad artística:

[…] *el arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; […] el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta* (Eco, 1979: 56-57).

Por ello, un discurso abstracto, al estar intencionadamente desligado de ciertos presupuestos históricos, y hermanado a otros (contrarios a los anteriores), se entenderá que nos habla de la visión particular del autor acerca de la realidad (política, social, cultural) en la que vive.

Volvamos al CCUM donde Gerardo Delgado desarrolla "una línea de trabajo para la experimentación informática de generación de formas aleatorias dentro de una estructura fija" (Vallejo Prieto, 2010: 11), que dio como resultado las estructuras modulares, antes citadas. La variabilidad de las mismas, asentadas sobre una retícula subyacente, genera resultados impredecibles y múltiples y constituye un gran potencial de experimentación para el autor y el público. Su innovación reside en la participación del espectador (arte-en-relación-con-la-sociedad). Así lo demuestra la instalación, abierta y didáctica, *Mural para la Escuela Mudapelo* (Figuras 3 y 4), y la obra múltiple (por su variable configuración formal) *Juguete modular para Conchita* (ambas de 1968). Ésta última, en clara referencia a los juguetes de construcción (formas de colores) que Alma Siedhoff-Buscher, artista de la Bauhaus, realizara en 1923. El juego ciertamente activa la capacidad imaginativa del espectador cuando interviene sobre una estructura móvil, tal vez porque en el juego, "y solo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad" (Winnicott, 2008, p. 80).


ISBN: 978-989-8300-32-4



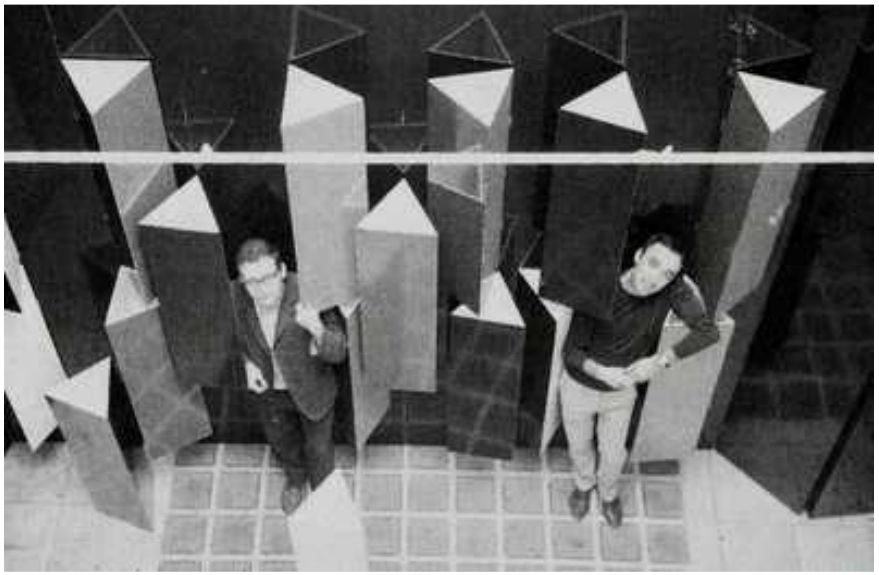


**Figura 3.** Gerardo Delgado, *Mural para la Escuela Mudapelo* (1968). Instalación Galería La Pasarela, Sevilla (1968). Estructura móvil. Madera con pintura de esmalte; soporte: 300 x 500 cm y 18 prismas triangulares de 100 x 30 cm c/u.

## 2. Aportaciones de una generación singular

Desde muy joven, Gerardo Delgado dio muestras de un interés por la cultura (actual o histórica), constante y creciente con el paso de los años. El autor así lo declara:

*Por encima de ser pintor, me interesaban todos los fenómenos culturales. Siempre he divagado entre la arquitectura y la pintura, el cine y la música, entre mi pasión por la actualidad y mi afición y respeto por la historia. Todo esto me ha aportado una visión panorámica de la realidad. Mi obra es la lucha de dos polos opuestos; la acción y la meditación, la expansión y la concentración, el componer y el descomponer…* (Power, 1989: 80).

Delgado como otros autores de su generación: Alexanco, Asins, Barbadillo, Equipo 57, Palazuelo, Sempere, Sevilla, Teixidor, Yturralde –entre otros-, no oculta claras influencias con el arte concreto (Theo van Doesburg), arte óptico (Victor Vasarely), cinético (Jesús Soto), cibernético (que relaciona la tecnología con el arte). Vinculados, en mayor o menor medida, al CCUM, "ofrecen una alternativa a las agotadas fórmulas expresionistas" (Power, 1999: 80) que les habían precedido: abstracción informalista (grupo El Paso, 1957-60), pintura

matérica (Informalismo europeo), pintura *all over* (Expresionismo abstracto americano) y al arte figurativo de marcado realismo social. A decir por el profesor y crítico de arte Juan Bosco Díaz Urmeneta esta generación, puente del informalismo y la neo-figuración de los 80, ha "respondido certeramente a las incógnitas de su tiempo" (Díaz Urmeneta, 2005: 12), con discursos heterogéneos al relacionar arte, ciencia y tecnología. El objeto de arte es entendido como experimento antes que como fin. Ahora, el proceso, más calculado y teórico, carga de autonomía a la obra: independiza los resultados del devenir emocional de su autor. Un empeño que buscó, durante más de una década, descubrir el nuevo rostro de la "anti-pintura".

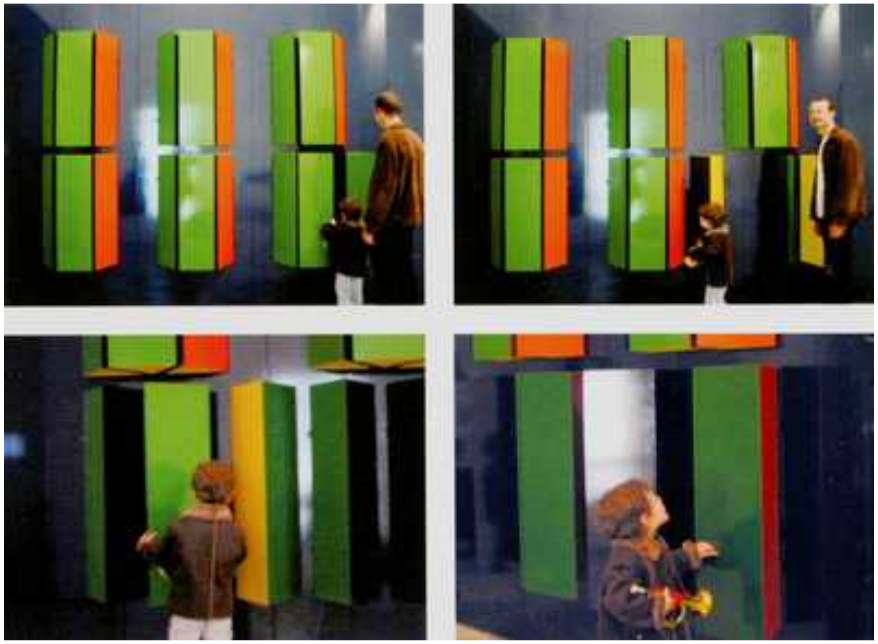


**Figura 4.** Gerardo Delgado, Instalación en el Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2007). Fuentes: Gerardo Delgado (izquierda), Claudio del Campo (derecha).

## Conclusiones

Referidas a las conclusiones de nuestro estudio, cabría señalar dos. Una: Si bien la excesiva objetividad de Gerardo Delgado durante el período 1968-72 despojó a sus resultados de "sentimientos añadidos" esto hizo, precisamente, que la relación obra-espectador no emanara de


ISBN: 978-989-8300-32-4



la vía sensorial sino a través de una propuesta de juego, lo cual promovía la experimentación del espectador con un modelo de "obra abierta" y contribuía a la activación de su imaginación.

Dos: Su condición humana, "insegura" a la hora de transitar de una fase creativa a otra, ha influido de forma decisiva para construir un modelo de artista alejado de lo dogmático y lo predecible; sus cambios posteriores frente a la pintura así lo atestiguan y arrancan de su rechazo frente a este período objetivo; también reflejan una necesidad existencial: ha sido libre para cuestionar el papel del autor en relación con el objeto de arte.

## Referencias


Díaz Urmeneta, Juan Bosco (2005) *Modelos Estructuras Formas. España 1957-79*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (22 septiembre-27 noviembre 2005). Catálogo de exposición. ISBN: 84-95457-64-4

Eco, Umberto (1979) *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. ISBN: 84-344-0801-5

Navarro, Mariano (1999) "Imágenes de la abstracción, 1969-1989". En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3

Olivares, Sebastián (1985) "¿Qué dirección elegirás? –Cualquier dirección –Dije. Entrevista con Gerardo Delgado". En: *Gerardo Delgado. Biografía*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (17 noviembre 1993-9 enero 1994). Catálogo de exposición. ISBN: 84-87826-42-3. [Reimpreso del catálogo *Gerardo Delgado. El archipiélago* (1985). Madrid: Galería Montenegro].

Power, Kevin (1989) "A lo largo del camino. Una conversación con Gerardo Delgado". En: *Gerardo Delgado. Biografía*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (17 noviembre 1993-9 enero 1994). Catálogo de exposición. ISBN: 84-87826-42-3.

Power, Kevin (1999) "De la abstracción de los sesenta a la de los setenta y ochenta". En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3

Vallejo Prieto, José (2010) "Gerardo Delgado. La geometría como forma de expresión". En: *Hoy y Ayer. Gerardo Delgado*. Santa Fe: Instituto de América. Centro Damián Bayón (octubre 2010-enero 2011). Catálogo de exposición. ISBN: 978-84-936334-7-9

Winnicott, D.W. (2008) *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 978-84-7432-056-5

Yñiguez, José Antonio (1999) "Sevilla, año 0". En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento

Rita de Cássia Schipmann Eger[*]
&
Luciane Ruschel Nascimento Garcez[**]

**Resumo:** Este artigo pretende pensar e relacionar, poética e conceitualmente, obras de três artistas que trabalham a imagem de forma similar: Alfredo Jaar, arquiteto e artista visual chileno radicado em Nova Iorque; Iran do Espírito Santo, brasileiro, radicado em São Paulo, e a artista catarinense propositora deste estudo. Inicia-se a reflexão pelas fotografias do Conjunto Imagem, Imagens de um espaço em desaparecimento, feitas pela autora, cujas imagens pretendem retratar uma realidade de um lugar que atualmente sofre uma espécie de sufocamento pelas construções edificadas em seu entorno, mas que permanece lá, ocupando seu espaço, dando abrigo às atividades lá desenvolvidas.
**Palavras-chave:** fotografia; Alfredo Jaar; Iran do Espírito Santo.

**Set Image: Images of a disappearing space**
**Abstract:** This paper intends to think and relate, poetical and conceptually, Works of three artists who work image in a similar way: Alfredo Jaar, Chilean architect and visual artist living in New York; Iran do Espírito, Brazilian, living in São Paulo, and the artist author of this paper. The reflection begins by the photographs of the "Set Image: Images of a disappearing space", done by the author, whose images intend to show a reality of a place that suffers today some kind of suffocation for the buildings around, but is still there, occupying its space, giving shelter to the activities that happens there.
**Keywords:** photography; Alfredo Jaar; Iran do Espírito Santo.

Inicia-se a reflexão proposta neste artigo olhando as fotografias do *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento*, cujas imagens pretendem retratar uma realidade de um lugar que atualmente sofre uma espécie de sufocamento pelas construções edificadas em seu entorno, mas que permanece lá, ocupando seu espaço, dando abrigo às atividades lá desenvolvidas. Fala-se como se este lugar fosse algo vivo, pois é assim que sua presença - justificada pela sua função, indefinida na continuidade do tempo - marca o seu espaço físico. Fala-se de corredores, do fluxo de

[*] Rita de Cássia Schipmann Eger: Artista visual, fotografia, pintura e gravura. Mestre em Matemática na área de Topologia. Graduação: bacharelanda em Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina.

[**] Luciane Ruschel Nascimento Garcez: Brasil, Professora de Cerâmica e História da Arte no curso de Bacharelado em Artes Visuais, Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ceramista. Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas pela UDESC. Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte pela UDESC.

pessoas passando por eles num movimento de entrada e saída contínuo, que é infinito.



**Figura 1.** Alfredo Jaar. *Lamento das Imagens*. Painel de Luz. Documenta XI, Kassel, Alemanha. Fonte: http://imaginalaimagen.blogspot.com/2011/10/alfredo-jaar.html

A partir de agosto de 2010 a artista passa a olhar para este lugar buscando apreender tudo o que acontecia ali. Percebe-se possível compreender a relação entre o lugar como estrutura física para abrigar o espaço e sua funcionalidade, que é habitado por pessoas que o transformam em algo que vai além, provocando uma série de indagações sobre visibilidade e invisibilidade. Como o invisível se transforma em visível neste espaço? Por que ele ainda resiste no tempo? Que lugar é este? Chegar lá é como transpor janelas do tempo. Tudo está lá guardado. Foram feitas então algumas imagens que auxiliassem responder a estes questionamentos, e ver até onde estas imagens levam o outro ao nível de pensamento.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 2.** Alfredo Jaar. *A Cela Infinita*. Fotografia, 2004. Fonte: http://search.it.online.fr/covers/?m=1968

O trabalho foi realizado com o foco voltado para a ambiência do local, para as atividades lá desenvolvidas e aqui não apresentadas para reforçar a informação visual que a fotografia oferece. A arquitetura, o abandono, a tentativa de recuperação do lugar, o fluxo das pessoas e a ausência destas promoveram ao trabalho a condição de uma melhor expressão para a fotografia, as situações e proximidades que surgiram evidenciaram a estrutura informativa de uma realidade que está no caminho contrário de lugares que se propõem a atividades semelhantes. A fotografia foi utilizada com a intenção de fazer perpetuar o estado deste lugar, também como momento histórico, para construir um conjunto de imagens que trazem consigo a temporalidade, a possibilidade de explorar o atravessamento no tempo.

As imagens sugerem, pela perspectiva, a noção visual do infinito, a temporalidade, e o abandono. Esta procura do olhar por algo que deve estar lá neste espaço também é encontrada no trabalho fotográfico *Lamento das Imagens* (Figura 1) e *A Cela Infinita* (Figura 2) de Alfredo Jaar, arquiteto e artista visual chileno, e no painel *Desígnios* (Figura 3), pintura,

do artista plástico brasileiro Iran do Espírito Santo, que trabalha em São Paulo.

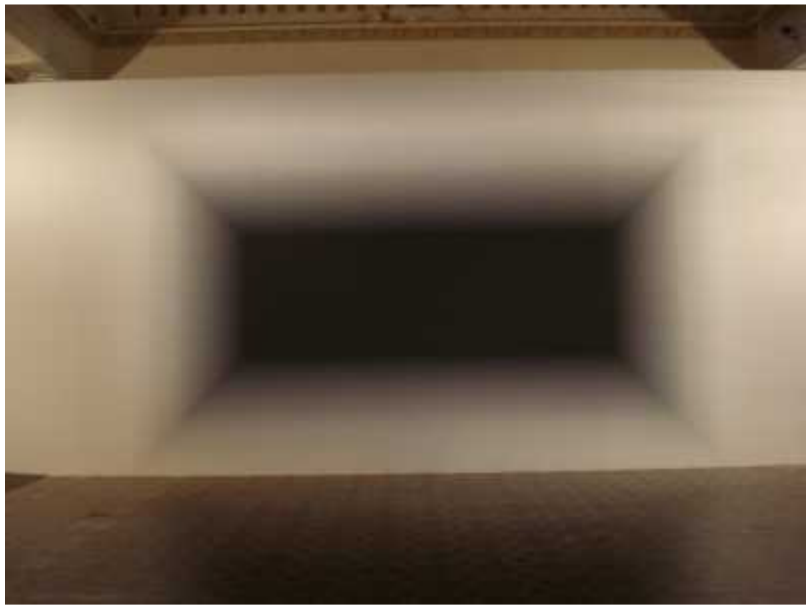


**Figura 3.** Iran do Espírito Santo. *Desígnios*. Tinta látex sobre parede. Porto Alegre – 2009. Fonte: http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/iran-do-espirito-santo

*O enorme mural de Iran do Espírito Santo, na 7ª Bienal do Mercosul, postula uma resposta paradoxal ao propor a existência visual de um quadro ausente; constrói um espaço ilusório cujo efeito é a suspensão dos sentidos enquanto transparece seu caráter de invenção e de construção em forma de cenário ou de um \"pôr em cena\". ... Em que medida a obra pode viver uma vez que o criador a tornou possível, mas ela foi imediatamente transcendida ou pelos desígnios do presente ou pela mão ou método escolhido pelo seu autor ou pelo pensamento do espectador?"* (Disponível em: http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/iran-do-espirito-santo).

E esta reflexão segue sobre a questão do espaço da pintura em direção ao branco infinito, ao vazio, ao silêncio. Deste modo, em que medida a obra pode viver uma vez que o criador a tornou possível, mas ela foi imediatamente transcendida?


ISBN: 978-989-8300-32-4



Iran, em seu painel que é uma pintura, faz uso da perspectiva para dar profundidade ao seu trabalho, buscando através da racionalidade a noção de infinito, o mesmo acontece no trabalho fotográfico de Jaar. O olhar do espectador percorre atento as obras, à procura de algo que não está nas obras, mas que parece estar, e que realmente se encontra nas intenções dos artistas.

*Alfredo Jaar es un artista que crea como arquitecto. En las fronteras del arte y la realidad, Jaar trata de cruzar el abismo que ha generado una sociedad del espectáculo que banaliza todas las imágenes. Una conversación que da pistas para la creación de una belleza nueva y un arte que transforma al espectador en testigo y actor. Jaar cree en la separación ético- ética y postula una fe en una belleza nueva y un arte que - como dijo Joseph Beuys- tiene que nacer denuevo porque todavía no existe.* (Disponível em: http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/)

Como o invisível se transforma em visível neste espaço? Por que ele ainda resiste no tempo? Que lugar é este? Perguntas que podem remeter a qualquer uma das imagens aqui analisadas. Imagens que sugerem que chegar lá é como transpor janelas do tempo. Tudo está lá guardado.

Os trabalhos *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento,* que apresento, e os trabalhos *Desígnios*, do artista Iran do Espírito Santo, *Lamento das Imagens e a Cela Infinita,* de Alfredo Jaar se relacionam através da visualidade dada pela perspectiva, a geometria fortemente presente, pelo ponto de fuga que conduz o olhar, pela visualidade, pelas gradações dos tons de cinza, pelas indagações e inquietações sugeridas. Uma característica do *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento* é o registro da luz natural do exterior, que o atravessa no espaço de sua arquitetura e na sua existência física. Cada artista com suas poéticas traz ao espectador questionamentos sobre o que está sendo representando.

Iran busca através da ilusão o espaço infinito, Jaar vai a Ruanda para presenciar uma realidade e com seu trabalho e explora o comportamento indiferente e passivo do público em relação às imagens dos jornais e outras mídias, e as limitações da arte de representar genocídios, epidemia e fome. O trabalho de Jaar é uma tentativa de tornar visível o desequilíbrio de poder entre nações industrializadas e em desenvolvimento, conflitos militares e a corrupção política.

Jaar realiza um trabalho que solicita um desaceleramento do público, uma reflexão, um tempo para o olhar, para que se questione sobre os fatos que acontecem em nosso mundo. Em suas obras a noção de infinito está presente, desde forma de representação de suas ideias e de sua poética fundamentada nos conflitos sempre atuais que se repetem ao longo da história

Para construir o *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento*, foram percorridos os corredores da insituição fotografada, forma visitadas salas de um espaço onde a artista trabalhou por muitos anos, numa busca infinita pela representação do espaço e sua função de existir, trazendo referências de um período profissional já abandonado. Foi utilizado o recurso fotográfico para apreender o tempo. As imagens desta ação pretendem ultrapassar o limite físico de sua visualidade e também servem de registro documental de um espaço/lugar onde ocorre a transmissão de conhecimentos científicos ao longo do tempo. Um espaço de aprendizagem e descobrimento. Imagens que sugerem o tempo de observação, de apreensão, assim como Jaar, assim como Iran do Espírito Santo. Imagens que sugerem uma sensação de um espaço em desaparecimento. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Intérpretes-cantores e seus processos de criação da Interpretação: Fernando Portari e *Canção de Amor* de Villa-Lobos

Lucila Tragtenberg[*]

**Resumo:** Refletiremos sobre processos de criação da Interpretação do tenor Fernando Portari a partir da Canção de Amor de Villa-Lobos, buscando agregar complexidade à vinculação do conceito de Criação no trabalho do intérprete, à luz da Crítica de Processos (base peirceana) em Salles (2006, 2010, 2011), desvelando conexões de seu projeto poético, filtros singulares de mediação: imagens, emoções, memória, percepções, contextos históricos-sociais-biográficos.
**Palavras chave:** processos de criação, interpretação, intérprete-cantor, canto.

**Title:** Performers-singers and their creative processes of interpretation: Fernando Portari and Love Song of Villa-Lobos
**Abstract:** We will reflect on the creative processes of Interpretation made by the tenor Fernando Portari from Love Song of Villa-Lobos, seeking to add complexity to the concept of creation connected to the interpreter's work in light of the Review Process (base Peirce) in Salles (2006, 2010, 2011), unveiling his poetic project connections, singulars filters of mediation: images, emotions, memory, perception, social-historical-biographical contexts.
**Keywords**: creative processes, interpretation, performer-singer, chant.

## Introdução

Refletiremos sobre vieses teóricos e práticos em processos de criação da Interpretação realizados pelo intérprete-cantor, especificamente, o tenor Fernando Portari, a partir de sua interpretação da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, buscando agregar complexidade à vinculação do conceito de Criação no trabalho do intérprete, investigação de nosso doutoramento em *Processos de Criação* em *Comunicação e Semiótica* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

A fim de desvelar e discutir aspectos significativos da Criação na Interpretação, focalizamos a *partitura singular* do intérprete-cantor que agrega, aos elementos da partitura, filtros singulares de sua mediação

[*] Brasil, cantora lírica, atriz, performer. Professora na graduação em *Artes do Corpo* e na graduação em *Multimeios* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduação e Mestrado em Canto (Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e finaliza doutoramento em *Processos de Criação* no curso de *Comunicação e Semiótica* da PUC-SP.

(imagens, emoções, memória, contextos históricos-sociais-biográficos especificando espaço/tempo), conectados a seu *projeto poético*: princípios éticos e estéticos do criador, seus valores e formas de representação do mundo (Salles, 2010). Buscamos ainda, contribuir para a valorização e registro do trabalho do intérprete-cantor contemporâneo.

Entrevistamos Fernando, com a partitura da *Canção* como guia ao desvelamento de conexões em seus processos de criação. Nosso referencial é fundamentado na *Crítica de Processos* em Salles (2006, 2010, 2011), compreendendo processos de criação como movimento falível com tendências, percurso contínuo de interconexões instáveis, recebendo intervenção do acaso, abrindo espaço para novas idéias (Salles, 2006). Utilizamos categorizações por nós extraídas da entrevista, sob as perspectivas: *Movimento Tradutório* (traduções intersemióticas dos signos escritos na partitura à criação sonora), *Construção de Verdades Artísticas, Percurso de Experimentação* (Salles, 2011) e *Redes Culturais* (Salles, 2010). *Redes da Criação* (Salles, 2006) é ainda, nosso olhar metodológico para compreensão do fenômeno da criação em sua mobilidade, rede de conexões, em construção, ausente de hierarquias e linearidade, ganhando "complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas" (Salles, 2006: 17), pois "o modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede" (Salles, 2006: 23).

Discutiremos sobre densidade, natureza e categorização das relações estabelecidas pelo tenor, abordando tendências, escolhas e incompletudes.

Portari, nascido no Rio de Janeiro, 1968, formado na *Hochschule für Musik Karlsruhe*, atua nos principais teatros de ópera da Europa como o Scala de Milão e as óperas de Colônia, Helsinki, Moscou, Paris, Munique, Varsóvia. Em Berlim, atuou sob regência de Daniel Baremboim. Professor visitante na Universidade de São Paulo, conquistou prêmios de *Melhor cantor de ópera do ano* (APCA) e *Prêmio Carlos Gomes*.

Os trechos de nossa entrevista, de fevereiro de 2011, serão apenas citados entre aspas ou bloco destacado, dispensando referenciar, repetidamente, autor e data.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**1. Elementos musicais e expressão** - ***Movimento tradutório***

Selecionamos o trecho no qual Fernando mapeia a **Introdução,** realizada pelo piano:

F: *... o que ela soa pra mim, ... mas parece um violão, TUTITAPOPAPAPEPOU (cantarola a linha do piano)... parece... que é uma coisa típica de choro, é um improviso.... TITOPITETOTATITAPLOUM (cantarola).*

F: *... rítmica, é.., de inspiração..., por exemplo, aqui que a gente comentou, a introdução, TIRATARARIDARIDAA (cantarola), para mim soa o que? Soa um improviso de um violão!*

F: *A grande força dele está sempre... nesse imaginário de brasilidade... no sentido do chorão.*

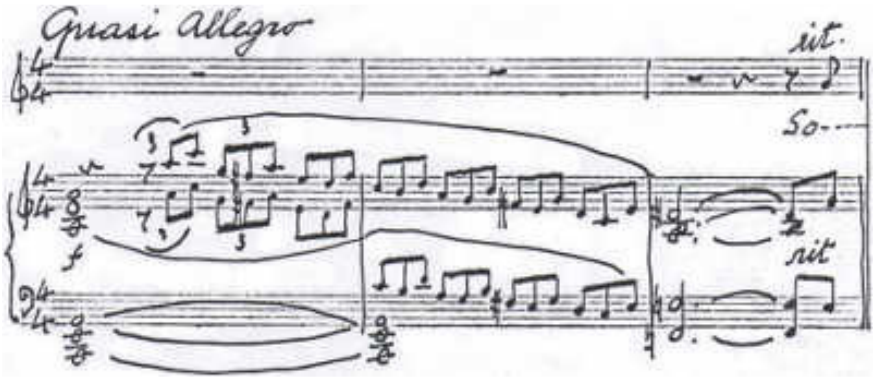



Figura 1. Introdução - *Canção de Amor*. Manuscrito de H. Villa-Lobos (1958), Museu Villa-Lobos.

A rítmica parece funcionar como ferramenta da "inspiração" citada, ao reconhecimento de um violão implícito na parte pianística e à ambiência estilística do *Choro* (estilo musical brasileiro). Desvelada a natureza desse fluxo vital criado, o tenor a associa à ambientação de "brasilidade", ampliada ainda mais no tópico 2.

Parece ser possível compreender por "inspiração", nesse contexto, sua rede de criação que vai se constituindo, entre outras relações, na conexão com ferramentas específicas, uma delas explicitada acima, a

rítmica, ligada à imaginação e memória, cujas naturezas retomaremos abaixo.

**2. Contextos histórico-culturais-biográficos – *Redes culturais***

Fernando informa sobre a densidade de sua ligação com a peça: "sempre cantei... sempre gostei muito de cantar essa música".

Não lhe foi possivel localizar, inicialmente, o porquê dessa afeição. Apenas disse não saber. Talvez algo inconsciente, com sua presentidade, mas não consciente, tal como afetos e comportamentos formados numa vivência cotidiana.

É possivel compreender essa aproximação afetiva com a peça, ligada a um contexto biográfico:

F: *como se fosse uma seresta, uma coisa...eu que sou filho de seres... meu pai é cantor de seresta, não é? Então eu me identifico com essa forma, essa estrutura musical.*

A "brasilidade" referida no tópico 1, é conectada agora a um contexto histórico-cultural valorizador do nacional, no meio musical e social brasileiro:

F: *a partir dos anos 30, acho que com a Rádio Nacional, e toda a coisa do getulismo... criou-se uma ideia de brasilidade, ... Chico Alves, Orlando Silva, essa forma musical de cantar, sobretudo nesse momento, a seresta vira uma coisa nacional, ela é uma coisa de identificação nacional, e acho que essa música é um tipo de força, ela tem uma coisa dentro que é além da música, tem uma força que te identifica com uma comunidade, com um país. Ela tem essa força... é... atávica, essa música especialmente.*

A ambiência de mais um estilo musical brasileiro, a *Seresta*, é acrescida a sua criação, acessada em sua memória auditiva e afetiva, a partir de um cotidiano vivenciado junto ao pai, cantor de serestas, e de um modo de cantar contextualizado em tempo e espaço (anos 30), de amplo volume de voz, impostação e temas amorosos próximos à *Canção de Amor,* como *Lábios que beijei* de J. Cascata e L. Azevedo, um dos exemplos citados em outro momento da entrevista.

A ligação da Seresta a uma grande "força" - sua amplitude no contexto histórico-cultural valorativo do nacional e o senso de


ISBN: 978-989-8300-32-4



"comunidade" - foi conectada à *Canção*, desvelando de sua interpretação, esta natureza "atávica" de fundo histórico e sócio-cultural.

**3. Relação com o compositor – *Construção de verdades artísticas***

F: *As pessoas falam no estilo... "você está fora de estilo", eu acho estilo uma palavra perigosíssima, eu acho que estilo é um bom senso entre o intérprete, e o compositor e a obra, é uma coisa* ***entre****, o estilo vai supostamente mudar quando vier um artista de grande convencimento, e fala: "olha só, aquilo está mais dentro do estilo"... claro que existem ferramentas que podem te ajudar a entrar em contato... mas as coisas mudam, os gostos mudam, e as tendências... você tem hoje documentos, você ouve coisas antigas, não tem nada a ver como as pessoas cantam hoje...*

F: antes do Dieskau, se você ouve gravações, é completamente diferente, a forma de abordar a obra de Schubert, ele cria, recria com a força de convencimento dele como artista, a visão dele sobre aquela obra, e cria um outro estilo... a tendência do Dieskau é uma forma mais sublimada, já muito falsete, voz de cabeça.

F: um tenor dos anos 30, voz wagneriana, cantava regularmente... em Bayreuth, *heldentenor*. Só que naquela época, para você ver como tudo muda, ele cantava Schubert, para ele era normal. Hoje o *heldentenor* nem passa perto de Schubert. Tendência dele de cantar Schubert, era a forma mais densa, mais operística.

F: A obra do Schubert é tão genial que ela abre porta tanto pra lá quanto pra cá, agora vai depender do artista te convencer... as coisas, elas são dinâmicas.

Parece possivel compreender que as **tendências** dos estilos diversos de emissão vocal, exemplificadas em Fischer-Dieskau e um cantor wagneriano (voz de grande volume, pouco ágil) estão imbricadas para o tenor, à dinamicidade e singularidades conectadas às redes histórico-culturais que as suportam, criando assim verdades, artísticas: "A verdade da obra, é tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma *forma nova*" (Salles, 2011: 137).

**Estilo** para Fernando, em seu ***projeto poético*** seria: algo construído **entre** compositor, obra, intérprete e a dinamicidade dos contextos histórico-culturais.

A noção de **reciprocidade** contida no termo "**entre"** evocado, nos é cara também e revela uma afinidade entre a autora deste artigo e o tenor: a criação de uma interpretação como **reciprocidade criativa** entre intérprete-cantor, obra e compositor, objetivados em seu *projeto poético* (entre outras perspectivas)*,* na partitura e, informações histórico-culturais- biográficas do compositor. A direção do trânsito relacional, recíproco, parece evidenciar a natureza qualitativa da textura conectiva, tecida em sua interpretação vocal.

Sobre a dimensão e qualidade da densidade inerente à verdade artística criada na *Canção*, ouvimos:

F: **aquilo é verdadeiro**, apesar de não ter acontecido... você construiu um mundo ali.

## 4. Reflexões sobre interpretação - *Percurso de experimentação*

Um caráter de inacabamento dos sentidos interpretativos intrínseco à performance se desvela, suportado pelo princípio vital da **"força" do momento**, que compreendemos integrante do ***projeto poético*** de Portari:

F: é que na hora da performance, as coisas inspiram, e elas se misturam, as vezes é uma luz, uma pessoa que você vê, um suor que cai, que parece uma lágrima... mas é dinâmico... depende do dia...

F: tudo inspira. O momento da performance é insubstituível porque... ele te dá a noção de que a vida é para viver, uma coisa do cantor é... que ele pode trabalhar, estudar, mas a performance... os riscos eles são... inimagináveis... então essa força do... **que ainda não é, que está sendo**, ela te **dá uma dimensão real, a dimensão da vida**. Então tudo inspira, às vezes é uma imagem, é um calor, é um frio, tudo vai juntando...

F: o que importa, é você criar um canal... você construir aqui... mais ou menos como a gente construiu aquele: tem a tendência disso, tem a tendência daquilo, e deixar aquele canal aberto.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Canal de tendências, criações de sentidos interpretativos em conexão ao meio circundante, superação de riscos, analogias para vida cotidiana.

## Conclusão

Tendências explicitadas, escolhas, inacabamentos, próprios da criação artística tal como compreendemos até aqui. Mais uma afinidade entre esta autora e o tenor: compreensão da performance e criação. Concreta vivência da **oferta** de **possibilidades, incluindo** a **superação de riscos**: "**ainda não é", você pode construir algo,** sendo, em fluxo. Interpretação na performance vocal como exercício do viver: precioso fluxo de construção de vida, a possibilidade.

## Referências

Salles, Cecilia (2006) *Redes da Criação: construção da obra de arte.* Vinhedo: Horizonte.

Salles, Cecilia (2010) *Arquivos de criação*. Vinhedo: Horizonte.

Salles, Cecilia (2011) *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios.

Entrevista de Fernando Portari em 09/02/2011. Rio de Janeiro. Gravação em mp3. ●

# O Desenho como iluminação do sentimento e a sombra como eliminação da persona, num processo de individuação (do Desenho) de Jaime Silva

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues*

**Resumo:** Este artigo contextualiza-se na exposição de desenhos intitulada "Cadernos de Sombras", realizada por Jaime Silva, em Janeiro de 2011, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Sombra é a palavra-chave, por excelência, que dirige a expressão neste Desenho e indicia algo que guardamos e que queremos comunicar. Neste contexto, faço uma associação com o conceito de sombra em psicanálise e desenvolvo uma abordagem tendo como base esta área do saber.
**Palavras-chave:** Luz, espaço, sombra, persona, self, individuação.

**Title:** The Drawing as a feeling's illumination,, and the shadow as a persona elimination, in Jaime Silva's individuation process (and his Drawing)
**Abstract:** This article contextualizes the exhibition of drawings entitled "Sketchbook of Shadows", made by Jaime Silva, in January 2011, in the National Society of Fine Arts. Shadow is the keyword, par excellence, who directs the expression in this drawing and suggests something that we saved and that we want to communicate. In this context, I do an association with the psychoanalytic concept of shadow and develop an approach based on this area of knowledge.
**Keywords:** light, space, shadow, persona, self, individuation.

## Introdução

Em arte, toda a conexão de coisas tem como efeito/fim harmonizar as realidades, repondo-as no sistema em que sempre existiram originariamente na Natureza, recriando esse sistema natural num sistema mental do autor. Em tudo isto, a intersubjectividade no contexto biunívoco do diálogo entre dois artistas é basilar. É nessa condição que me posiciono para a análise do Desenho de Jaime Silva. Na situação de observação, em contacto com (os desenhos d)o autor, recriou-se o sistema ontológico, adormecido na realidade instintiva em que vivemos e que vamos abandonando em sentido contrário ao do encontro da realidade intelectual.

* Portugal, artista visual e profesor de artes visuais na Escola Básica e Secundária de Vizela. Mestre em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Licenciado em Artes Plásticas-Pintura na Faculdade de Belas-Artes do Porto. Doutorando na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (desde 2008).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 1.** Jaime Silva, desenho formato A4 - datado de Dezembro de 2008 - Caderno de sombras nº. 0 - Tinta gráfica sobre papel.

Jaime Silva licenciou-se em pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1973. Foi membro fundador do grupo Puzzle, em 1975. Foi Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, 1977 e 1978. Foi professor de Pintura no AR.CO entre 1983 e 1987, Lisboa. Desde 1987, é o professor responsável do Curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. É Director artístico da Galeria Municipal de Montijo desde 1999.

Remetendo-nos ao título da exposição – Cadernos de Sombras – expor-se-á a análise deste grupo de desenhos, os quais, pela unidade consolidada, serão designados por "o Desenho" (Figuras 1 a 5).

A *sombra* é, segundo C. Jung (2009), o reduto daquilo de que não gostamos, aquilo que nos deixa inconfortável e que reprimimos, mas é também um depósito de energia instintiva e uma fonte de energia criativa. Noutra ordem de abordagem, na realidade da percepção, a *sombra* é um indício de uma realidade, e nunca a realidade. Mas estes conceitos, quando referentes à psicanálise, serão entendidos segundo as

definições de C. Jung (apesar de, por vezes, serem associados a outra ordem de abordagem). Mais propriamente, de acordo com C. Jung, entendemos aqui que a *sombra* é a *realidade* que a *persona* oprime; uma realidade que, à medida que vai sendo descoberta/consciencializada, dá lugar à aproximação do sujeito ao seu *self*, à verdade integral do eu. Nesta óptica, a *sombra* pode ser, realmente, o indício da verdadeira realidade. E esta, por sua vez, quando transformada em máscara, ou melhor, *persona*, estabelece-se como o indício da verdadeira *sombra*: uma *persona* forte indicia uma *sombra* densa.



**Figura 2.** Jaime Silva, Desenho formato A5 - datado de Março de 2008 - Caderno de sombras nº. 6 - Tinta gráfica sobre papel.

Não se pode ignorar que este Desenho, de Jaime Silva, inclui figuras, mesmo que, muitas vezes, escondidas nas sombras, e das quais apenas se vislumbra o aspeto. Aqui, as figuras contextualizam-se na recorrência aos *arquétipos*, que são, na concepção de C. Jung, formas sem conteúdo que servem para organizar ou canalizar o material psicológico.


ISBN: 978-989-8300-32-4



É neste contexto analítico que se pretende abordar o Desenho de Jaime Silva. Todavia, o desenho tem uma identidade que nos permite chamá-lo desenho e não outra coisa qualquer, como, por exemplo, representação (sendo que o desenho é representação e a representação pode não ser desenho). Neste sentido, estas representações têm uma forte componente de desenho. Apesar de não querem representar formas identificáveis com a realidade que se pode ver, representam uma energia tão importante como a significação.



**Figura 3.** Jaime Silva, desenho formato A4 - datado de Novembro de 2008 - Caderno de sombras nº. 0 - Tinta gráfica sobre papel.

Falando-se concretamente nestes desenhos-objectos, neste Desenho circunscreve-se a luz através da sombra; mas, melhor do que isso, liga-se a luz à sombra, unificando as formas numa mancha cuja situação geográfica é permitida pela existência de luz que a inscreve.

Se no Desenho de Jaime Silva somos confrontados com uma forte luta entra o claro e o escuro (a que o autor prefere designar Sombra – o que faz toda a diferença sobre a explicação dos desenhos), vemo-nos a nós próprios, na procura da iluminação do momento de experiência de vida, sem saber para onde conduzir a nossa atenção/energia de

consciencialização: para o que (aparentemente) nos "elimina" a vida, pela (semi)ocultação da realidade: a sombra; ou para o que (aparentemente) nos "ilumina" a vida, pela possibilidade de vermos o que existe fora de nós: a luz. Por outro lado, todo o objecto que se interponha na luz (basta que tenha matéria, logo) deixa o seu testemunho de *existência;* se bem que para existir não é estritamente necessário que tenha matéria, pois, por exemplo, os sentimentos existem e não são constituídos por moléculas. Não é só a matéria que faz "sombra" e dá a sua prova de existência; também os nossos conteúdos internos que, segundo C. Jung, recalcamos, são a origem da *sombra* existente.

Neste Desenho, mais do que uma luta de *separação* entre a luz e a sombra, há uma procura da sua conciliação. O sujeito condicionado pela, designada por C. Jung, *persona*, na qualidade de autor, terá que fazer um trabalho, não de colocar a *sombra* e a *persona* em locais confinantes, mas de seguir o seu percurso de *individuação* (sem que a *persona* se oponha à *sombra*), onde tudo se concilia: onde a luz e a ausência da mesma realidade existem originariamente com papéis igualmente construtores.

Coloca-se, neste momento, um paradoxo que merece a nossa atenção: o desenho, como pensamento, ilumina e elimina o sentimento, uma vez que a sombra é ao mesmo tempo a prova da existência de um conteúdo e eliminação do mesmo; pois é, respectivamente, o indício dos conteúdos interiorizados pelo autor e a revelação de que existe uma realidade de cuja existência apenas conhecemos a sombra, dada a nossa incapacidade de nos arredarmos desta e de nos aproximarmos da realidade.

À primeira vista, parece prevalecer a *eli*minação da *ilu*minação, em que a sombra, a matéria (que são os sentimentos, cuja prova não pode ser o branco do suporte, mas sim a marca que lá se deixe, o negro) que ocupa/macula a luz/imaculada, é mais importante do que o espaço que é ocupado (o desocupado susceptível de ser ocupado, o espaço em si onde se pode guardar os sentimentos, o imaculado, o branco). O autor faz, assim, uma ligação entre o espaço (branco/imaculado) e a matéria (negra/maculada); faz uma conciliação entre a potência (mental/o suporte à espera de receber uma intervenção, o branco) e a respectiva actualização (reconstrução/recriação das memórias pelo desenho negro). Segundo esta argumentação, num paradoxo aparente, o autor faz uma *ilu*minação intelectual (em que a criação do desenho é uma forma de *pensar* o *sentimento*) *eli*minando a luz com a sombra negra, isto é,


ISBN: 978-989-8300-32-4



racionalizando a emoção, transformando-a em imagem comunicante. A razão, portanto, assume o papel de sombra negra, que põe ordem ao flutuar das emoções instintivamente libertas. Mas o autor não deixa de ter *aquelas* emoções; antes desprende-se delas, para que outras ocupem o seu lugar, tentando compreendê-las, dando forma aos sentimentos no fenómeno da consciência, ou seja, tornando as emoções consciencializadas, É assim a dinâmica da relação dialéctica sujeito-meio(-sujeito). A razão aqui não funciona como ordenação abstracta da realidade, mas como organização universalizante da mesma. Neste Desenho apresentado, a sombra é a materialização da energia espiritual, é a possibilidade de o autor (como ser individual) circunscrever a realidade cosmogónica (a que pertence como partícula de um sistema) num tempo e espaço cujos limites são a forma desenhada; e sendo esta o sentimento veiculado por meios racionais, porque materializados e circunscritos, mas não racionalizados no sentido de os opor à sensibilidade.

Mais do que a dicotomia, neste Desenho, percebe-se uma dialética entre os opostos: branco/ausência do branco. Presume-se que na elaboração do Desenho tenha havido uma luta entre o *negar* e o *afirmar*, entre o dar a visibilidade/iluminar e o de, consequentemente, lha retirar/eliminar. Aqui, apenas se vislumbra algo que se quer dizer mas que não interessa literalmente fazê-lo; talvez seja importante, apenas, mostrar que existe a intenção de o fazer: o que se consubstancia numa energia da ação criativa: a dialética iluminar-eliminar. É o processo de canalização dessa energia que interessa ao autor e que é propulsionada pela vontade de poder "dizer", ou melhor, pensar o sentimento, numa palavra, tomar consciência dele, transmitindo a prova de que existe.

Desenhos são formas. O que as gera é memórias carregadas de emoção e afectos (que são *formas* de energia restauradoras da vida). Mas o que é transmitido pelas formas não é as memórias e os afectos do autor, é a provocação do cogitar do observador das memórias que pertencem ao seu próprio ser autobiográfico e à respectiva forma de pensar e ver o Mundo. O conteúdo, a mensagem e a intenção não passam da projecção do que decorre na própria mente de observadores; é, de facto, um acto subjectivo, que neste terreno de análise é evocado para explicar que tudo o que o Outro profira sobre os desenhos do Autor não é senão a projecção do eu e que podem eventualmente coincidir com a realidade do Autor; isto, na medida em que os sentimentos são universais. A

forma como associamos os sentimentos às realidades depende da história de cada um. Todo este processo é fundamental para gerar a comunicação (e uma intersubjectividade) que nos permite assumir uma identidade considerando que existem muitas outras para fora do sujeito.



**Figura 4.** Jaime Silva, desenho formato A5 - Datado de 24 de Fevereiro de 2009 - Caderno de Sombras nº. 11 - Tinta gráfica sobre papel.

Tudo isto contextualiza-se num percurso de reposição / recriação / renovação de riscos, que impelem o autor à descoberta do ainda desconhecido. A descoberta gera uma emoção que nos conduz a outra descoberta. O que só é possível numa constante revisão dos alicerces, socorrendo-se sempre de um comportamento homeostático. O desenho, como a criação em geral, coloca-nos numa situação de iminente descoberta. Esse confronto provocado pelo primeiro risco que se faz num suporte é a origem da necessidade se descobrir algo até então desconhecido. A particularidade do desenho é que cada gesto é o início/desafio para uma descoberta. Mas este fenómeno acontece na sucessão de gerações de Desenhos, o que é muito visível no Desenho de Jaime Silva.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** Jaime Silva, desenho formato A5 - datado de Fevereiro de 2008 - Caderno de sombras nº.4 - Tinta gráfica sobre papel.

Não se sabe se o objectivo é macular ou, pelo contrário, expurgar o maculado, purificando a mente, de uma forma catártica. Não se sabe, nem é necessário saber, porque, no que concerne ao desenho, o saber é uma faceta que se reduz ao *fazer-se comunicar* (muito mais do que o saber fazer); se esse acto resulta no processo de catarse ou não, só se verifica na medida em que o Autor, com a fé nesse meio de expressão, mantenha a necessidade de o usar para se comunicar (entendendo aqui a comunicação como meio de veicular o pensamento inerentemente *sentido*). A permanência deste modo de expressão deve-se ao instinto correspondente ao coeficiente que existe entre a exteriorização de uma vontade (de criar) e a criação (de uma vontade); é, na verdade, o querer saber-se, como se se quisesse conhecer a que sabe o próprio eu, isto é, se o sentimento é nosso ou é, na realidade, aquela projecção que fazemos no Outro. Mais uma vez: a inexorável existência da inter-/intra-comunicação.

## Referências

Jung, Carl Gustav (2009). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Sayô Pereira: honestidade e simplicidade do gesto poético

Luiza Romani Ferreira Banov*

**Resumo:** O presente artigo dialoga a partir de uma breve abordagem sobre a artista/pesquisadora Sayonara Pereira e sua obra cênica ES-BOÇO. Nesta situação objetiva-se uma reflexão sobre a maturidade em cena e a relação mestre/discípulo presente no fazer artistico.
**Palavras-chave**: Sayonara Pereira; Dança Teatral; Dança moderna alemã; Corpo Cênico.

**Title: Sayô Pereira: honesty and simplicity in the poetry of gesture**
**Abstract:** This article presents a brief view of the research/artist Sayonara Pereira and the piece ES-BOÇO. From this view we can make a reflexion about maturaty in the sceane and the relation between master/disciple in the art work .
**Keywords**: Sayonara Pereira; Tanztheater;German modern dance;

## (In) Tradução

O presente artigo tem o intuito de refletir sobre a maturidade cênica do artista. Para tanto citamos o trabalho da artista Sayonara Pereira (Sayô), ênfase à sua obra ES-BOÇO desenvolvida ao longo de seu Doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo/Brasil, entre os anos de 2004 e 2007.

Desta maneira, apresenta-se um breve relato sobre os caminhos na dança da artista, citando como exemplo um olhar diante da obra ES-BOÇO. Assim, este trabalho constitui-se no resultado da vivência com Sayô Pereira no período em que a mesma desenvolveu sua pesquisa de Doutorado na UNICAMP.

Cruz Neto (1998) e Thiollent (2007) definiriam esta realidade como *observação participante* e *pesquisa-ação* respectivamente. Esta opção de pesquisa permite ao autor não limitar sua pesquisa a aspectos burocraticos e acadêmicos, possibilitando-o desempenhar um papel ativo na pesquisa, ou seja, vivenciando de maneira próxima o objeto de pesquisa em questão.

Zamboni (2006) afirma que:

* Brasil, bailarina e coreógrafa, artista independente. Bacharel (2006) e Licenciada (2007) e Mestre em Artes (2011) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

*O ver não diz respeito somente à questão física de um objeto focado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significado... olhar é ir além, é capturar estruturas, é interpretar o que foi observado* (Zamboni, 2006:64-66).

## 1. Caminhos dançados

Foi na cidade de Porto Alegre, extremo sul do Brasil que nasceu, no dia 03 de março de 1960 Sayonara Sousa Pereira. Ela, que retribuindo ao sonho de sua mãe, o de ser bailarina, iniciou os estudos em balé ainda menina, aos seis anos.

Assim, em meio a amores e desamores com a dança, Sayô se formou na turma de nove anos de curso de balé clássico tendo ainda recebido "oito premios de presença... este prêmio significava um prêmio estimulo por 100% de frequencia durante o ano letivo na Escola de Dança." (Pereira, 2010:173). Este fator logo revelou caracteristicas de dedicação e entrega que iriam nortear toda a trajetória da artista, e que a acompanham ainda em seu cotidiano.

No ano de 1985, Sayô Pereira, a convite da coreógrafa **alemã** Susanne Linke, viaja para a Alemanha onde permaneceria residindo até o ano de 2004. Em território germânico a artista especializou-se na FOLKWANG HOCHSCHULE - Essen (1985), Escola dirigida por Pina Bausch.

Distante de sua terra natal, de sua língua materna e cultura, foi na Alemanha onde pode consolidar sua carreira profissional. Durante o periodo de sua residência naquele país, pode trabalhar com vários artistas de formação eclética, como por exemplo: no Tanzthetaer Christine Brunel, onde permaneceu entre os anos de 1985 a 1992; na cena independente com Simone Rorato, Armando Pekeno, em performances com o músico de jazz Peter Kowald e com a artista plástica Bárbara Heinisch, entre outros.

Dona de uma disciplina invejável Sayô Pereira presenteou o sudeste brasileiro ao se estabelecer profissionalmente na cidade de São Paulo como professora efetiva na Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Cênicas - da Universidade de São Paulo - ECA/ CAC/ USP no ano de 2010.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 2. Traços iniciais de uma pintura

Sayonara Pereira partiu rumo ao Brasil buscando, em suas palavras, "re-conhecer" sua patria e misturado com o desejo de passar adiante todas as informaçãoes que havia adquirido ao longo de sua vida profissional. Ou seja, percebia a necessidade de se conectar com sua cultura nativa, vislumbrando a possibilidade de mesclar a ela seu conhecimento adquirido. Em seu livro relata:

*... quando se vive tantos anos em um país de língua estrangeira, se adquire certos defeitos de linguagem em relação a nossa língua materna. É muitas vezes mais orgânico mesclar várias línguas, decidir a palavra mais forte entre as diferentes línguas que se fala, pois, com o passar do tempo, sente-se certa dificuldade em ser claro quando se expressa determinados pensamentos em uma língua só."* (Pereira, 2010:183).

Foi assim que encontrou a oportunidade de ampliar seu conhecimento e experiência artiística no território academico, e a partir do desenvolvimento do seu Doutorado e do espetáculo cênico ES-BOÇO flui o seu processo de pesquisa neste novo ambito.

Composto por cenas que se entrelaçam a partir de textos apresentados pela voz em off da própria coreógrafa, o espetáculo cênico trata de angústias e sentimentos inerentes ao ser humano, independente de sua classe, cor ou país de origem. É uma obra que trata da universalidade dos sentimentos e das dúvidas que a vida nos apresenta.

Segundo Pereira, a voz em off que conduz o espetáculo possibilita que esta atue como

*... um elo entre as cenas, uma consciência do autor e uma presença, mesmo não sendo a física, em praticamente todas as cenas... para o público, sua presença se faz constante através dos textos que são ouvidos em off, como se estes textos, estas palavras que as vezes narram um fato, pontuam outro, ou simplesmente deixam uma pergunta no ar, fossem pensamentos da própria autora"* (Pereira, 2010: 93).

A escolha das músicas tiveram segundo a artista, papel de uma "estrutura de "espinha dorsal" para a coreografia" e permitem um passeio do público por diferentes ritmos e ambientes sonoros.

Desta maneira, as cenas elaboradas possuem uma simplicidade colorida, cores estas que revelam autenticidade e poesia no gestual. É

uma obra que possui ritual próprio para sua execução e teve como agente norteador memórias, tanto dos intérpretes, que narram o texto corporal de cada cena, como da própria coreógrafa.

A peça é iniciada com os intérpretes deitados no chão e cobertos por barbantes, estes que se assemelham a uma rede de pesca. Assim, a coreoógrafa se apresenta cenicamente e entao recolhe esta rede, que ao "livrar" os intérpretes, estes "ganham vida" e podem um a um dizer, contar algo ao publico, algo de si, algo do mundo, do ser humano.

Ao longo de toda obra a coreografia intercala entre movimentos ritmicos e grupais com gestos simples que se individualizam e pontuam o texto corporal. Em meio a unicidade de cada interprete o coletivo ganha vida e a simplicidade do gesto permite a clareza do que é dito.

Pereira, ao relatar detalhes deste trabalho revela:

*Com o andamento da coreografia percebi que o fator tempo no texto coreográfico apresenta um carater subjetivo, algumas vezes indo além do que foi realmente vivido pelo intérprete, e a linha presente-passado-futuro não necessita obrigatoriamente ser definida com precisão. Talvez este seja um dos ingredientes mais curiosos dentro da criação coreográfica, na qual os limites da permuta entre o real e o imaginário, entre o tempo e o espaço sejam mais concentrados e assim se tornam mais flexíveis, oferecendo, desta maneira, lugar para mais poesia e fantasia* (Pereira, 2010:85).

**3. O fazer artístico, poesia e entrega**

Considerando o fato de que ES-BOÇO foi realizada ao longo de um trabalho de pesquisa academica da artista/pesquisadora e que o mesmo englobou a participação de estudantes ao longo do processo de criação, algumas considerações podem ser feitas.

Ao assistir esta obra de Sayô Pereira é possivel observar que a mesma reflete algumas características observadas, também na história da dança moderna alemã; entre elas, citamos a devoção e respeito do artista pela arte que realiza; fato este, que contribui para o que denominamos aqui de ritualização, ou seja, a entrega para o fazer artistico é tamanha, que o palco ganha um novo sentido, e a obra é apresentada como um ritual, uma necessidade.

A relação estabelecida pelos intérpretes/estudantes em cena remete a um rizoma:


ISBN: 978-989-8300-32-4



*...o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada..".* (Deleuze & Guattari, 1997:14)

Desta forma, esta conexão em cena, estabelecida juntamente pela própria coreógrafa que integra o elenco, mesmo possuindo uma carreira ja consolidada, aponta para uma relação de transmissão de conhecimento entre "mestre/discípulo", relação esta, que perpetua desde os primordios no ensino das artes, isto nos leva a entender que:

*...o aprendizado da arte como transcendente, ancestral e intuitivo, como que realizado muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra, sendo necessários aos alunos não somente elementos técnicos, mas também elementos da vida comum que ultrapassam os limitem da sala de aula. Toda experiência de uma vida influi no aprendizado da dança; a dança nada mais é que a vida acordada e recordada, escrita no corpo* (Banov, 2011:p 81).

Compreendendo esta relação no ensino e no fazer arte, apontamos para outra reflexão, em especial nas artes do corpo, que é o peso e a carga do interprete em cena.

Um dos pontos notáveis na obra ES-BOÇO, é a maturidade do bailarino com a cena; ao assistir a peça é visível o peso cênico da artista Pereira que carrega em sua performance não apenas sua carreira consolidada, mas também o trajeto de sua vida. Como mensionado anteriormente, a maioria dos interpretes que dividem a cena, eram, no caso estudantes, jovens, com corpos jovens, mas que todavia, carregavam ainda pouca carga cênica.

*O adulto criativo altera o mundo que o cerca, o mundo físico e psíquico; em suas atividades produtivas ele acrescenta sempre algo em termos de informação, e sobretudo em termos de formação... Formulamos aqui a idéia de que a criatividade se realiza em conjunto com a realização da personalidade de um ser: da maturação como processo essencial para a criação...* (Ostrower, 2008: 130)

É a partir dos dizeres de Ostrower que gostaríamos de fazer um paralelo da relação da maturação do indivíduo como essência para o processo de criação, mas também focando o olhar na maturação como aperfeiçoamento do "ser cênico".

## (In) Construção

ES-BOÇO retrata poeticamente angústias e questionamentos inerentes a todo o ser humano. A simplicidade do gestual permite a poesia, e nos faz refletir sobre a vida, entretanto ela também revela faces diferentes da coreógrafa e de sua vida e nos apresenta sua verdade cênica enquanto intérprete criadora.

Sob tudo, o trabalho de Sayô Pereira, além do universo poético apresentado, permite questionarmos as relações atuais das artes; Ostrower relata que o indivíduo, amadurecendo progressivamente, se diferencia dentro de si, este fator juntamente com o trabalho realizado por Sayô traz uma perpectiva de longividade ao intérprete ao mesmo tempo que amplia a atuação do profissional da dança em seu universo de trabalho.

## Referências


Banov, F. R. Luiza. *Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

Cruz Neto, Otavio. *Pesquisa Social – teoria – método e criatividade*. Rio de Janeiro, Vozes, 1998.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1995) *Introdução: Rizoma* [Consult. 2011-12-10 Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1, Editora 34, 1ª Ed. Disponível em <URL: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Rizoma-Deleuze Guattari.pdf

Ostrower, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes, 2008.

Pereira, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO*. São Paulo, Annablume, 2010.

Thiollent, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo, Cortez, 2008. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# *Sense & sensibility*

Margarida P. Prieto[*]

**Resumo.** Este artigo trata a relação visível/legível proposta no pintar/inscrever que caracteriza a pintura de Mónica Capucho. Aponta ainda os jogos criativos do seu trabalho: as possibilidades pictóricas da sobreposição e o mise-en-abyme da grelha, visível nas instalações site-specific.
**Palavras-chave**: pintura, visível/legível, instalação, grelha, jogo

**Title:** Sense & sensibility
**Abstract.** This paper is about the relation visible/legible implied in the painting/in-scripture gesture, characteristic of paintings by Mónica Capucho. It also indicates the creativity games underlying all possibilities of pictorial accumulation by layers, and the mise-en-abyme made visible throughout site-specific installations.
**Keywords:** painting, visible/legible, installation, grid, game

## Introdução

Este artigo incide sobre a pintura de Mónica Capucho. Nascida em Lisboa em 1971, está representada nas galerias Quadrado Azul e CC – Arte contemporânea. O seu percurso de aprendizagem artística inicia-se na escola ARCO em 1988. Entre 1990-1993 reside em Bruxelas onde faz o curso intensivo de pintura na Escola de Artes Plásticas ALPACA e um estágio com o escultor Francis Tondeur. Em 1998, licencia-se em Pintura pela FBA-UL.

## 1. Marca d'água

A aplicação de vernizes (brilhantes/baços) sobre o mesmo pigmento garante-lhe plasticidades distintas, nomeadamente a sensação ocular de profundidade e/ou superfície que abre o espaço da perspetiva na pintura. Este método pode ser pensado como "marca d'água" – termo originalmente aplicado à folha de papel para designar o desenho visível à transparência, que resulta das diferentes densidades e espessuras dessa folha. É "marca" pela aplicação sistematizada tornada estratégia plástica expressiva (Telles de Menezes, 2009: 8). É "d'água" pela associação ao molhado, à tinta fresca que o brilho convoca, por oposição e contraste com a tinta mate, seca e opaca. O brilhante é reflexivo, luminoso, profundo. O mate tem características de superfície, de primeiro plano.

[*] Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Justapostos iludem profundidade. "Marca d'água" é, ainda, metáfora para as relações finura/espessura, bi/tri dimensionais, plano/saliência, postas em constante diálogo na sua pintura. Nos caracteres – cujo corpo da letra é corpo de tinta, corpo em espessura conseguido pela densidade pastosa do *médium* – cada letra, termo, frase salienta-se na superfície de representação (Figura 6) e, paralelamente, também a espessura da grade acrescenta uma dimensão escultural ao pintado.




**Figura 1.** *Objective and intentional* (da série *Objective paintings*), 2006, técnica mista, 30x45x6cm. Colecção particular. Fotografia da artista.

## 2. *"The right combination of different elements can provoke a feeling of completeness".*

*Sense & sensibility* (título tomado a Jane Austin) indica as duas características definidoras deste jogo criativo. A articulação entre a sensibilidade, propriamente sensitiva, dos sentidos da perceção, e o sentir enquanto *pathos* (das paixões, dos gostos, dos desejos) é doseada e reflexiva. É doseada a capacidade interferencial da inscrição na perceção do pictural, pela introdução de um enunciado na superfície pictórica, que sublinha ou desvia sentidos e influência, indica, dirige e manipula o observador. É reflexiva porque joga com os campos imagéticos próprios


ISBN: 978-989-8300-32-4



de cada uma das suas componentes, numa contaminação essencial que faz reverberar o visível no legível, e vice-versa. A linguagem abre o seu campo imagético: articulando-o na e como pintura, amplia a experiência de fruição.



**Figura 2.** *Objective paintings*, 2006, técnica mista, dimensões variáveis de montagem. Colecção particular. Fotografia da artista.

## 3. *"In my mind the idea of an organizational structure is continually growing"*

Em *Objective paintings* (Figura 1 e Figura 2) os enunciados – irrepetíveis – obedecem à fórmula da dupla adjetivação. Inscrição/fundo são articulados segundo os contrastes fundamentados da teoria das cores.

Esta instalação implica uma organização espacial ortogonal – opção recorrente – e releva de uma outra figura geométrica: a grelha. Construída no afastamento que individua e demarca cada peça, no desenho branco da parede/suporte, passa de esquema de organização (criado na manutenção das distâncias entre as peças) a figuração pictural, propondo-se como *mise-en-abyme*. Contudo, *Reason from within* recusa múltiplos enquadramentos: dá a ver-se simplesmente, ou antes, infinitamente (Figura 3).

A inscrição pintada congrega funções de enunciado, legenda e título. Ao contrário de outros trabalhos (onde ocupa a posição central e destacada como figura principal, assunto da pintura), aqui coloca-se no limite: afasta-se do protagonismo, desloca-se discretamente em direção ao invisível. A elaboração cuidadosa desta composição (posição, linguagem, idioma) atua diretamente na perceção visual: o olhar oscila entre ver e ler.




**Figura 3.** *Reason from within***,** 2007, técnica mista, 100x100cm. Colecção particular. Fotografia da artista.

## 4. *"Geometric patterns can evoke a rational need to escape from the reality"*

A figuração geometrizada da superfície espessa-se por camadas sucessivas de tinta, que se sobrepõem sem se cobrir totalmente. O *corpus* pictórico constrói-se pelo excesso deste fazer, nesta acumulação por *layers*. A máscara (dispositivo técnico) possibilita o jogo (estrutural) mostrar/esconder. Paralelo à própria lógica do desejo, do jogo erótico (ocultar/exibir), e como estrutura de manifestação da verdade, este jogo é o de toda a criação, na medida em que entre guardar e revelar, entre


ISBN: 978-989-8300-32-4



esconder e pôr em evidência, cria-se expectativa e curiosidade no observador.




**Figura 4.** *Origina* e *Similar* (da série "*Original/forgery*"), 2006, técnica mista, 40x45x4cm + 40x45x4cm. Colecção da artista. Fotografia da artista.

O tempo é imprescindível neste fazer pintura, neste escrever pictórico. Um último gesto processual inscreve: a pasta preenche cada traço exigindo precisão e rigor na aplicação. Acresce ao fundo geometrizado e faz crescer "qualquer coisa" na pintura. Este "qualquer coisa" é o ampliar da pintura pela articulação cores/palavras: vai exigir um tempo para ver que inclui o tempo de ler. Isoladas, as frases são *statments*. Como pintura *surpreendem*: cada pintura parece *dizer o mesmo* mas mínimas alterações garantem um *dizer outro*.

A repetição é, aqui, da ordem da alteração: repete-se para ficar diferente, para individuar. Na aparente similitude apreende-se a fórmula e, simultaneamente, perceciona-se o que individua: um jogo de estratégias subtis altera o mesmo em direção ao diferente. Declinações, variações, desvios, repetições introduzem-se na regra como estratégia criativa e/ou de representação desta encenação da ordem.

**5. *"Emotions follow a complex set of tensions between concept* versus *image"***

O re-dobrar/des-dobrar do real é uma problemática antiga. A série *original/copy* (Figura 4), paradigmática do jogo das aparências, ficciona a cópia pela repetição. Da ordem da alusão (eco da oralidade, reflexo da visibilidade), a cópia é pensada como re-figuração – como repetição da representação primeira – como captura da aparência do que é autêntico.



**Figura 5.** *Original* (pormenor), (da série "*Original/forgery"*), 2006, técnica mista, 40x45x4cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

Todas as pinturas têm igual presença, importância e cuidado na representação. Contudo, a inscrição remete-as para planos distintos, planos que são critérios de avaliação, de julgamento (múltiplo/original, ilusório/real, falso/verdadeiro, repetido/singular, enganador/autêntico, representação/presentação, cópia/modelo). Este envio perverso é uma artimanha da linguagem. O espaçamento horizontal separa as "*original*" (em cima) das "*copy*" (em baixo); acentua o jogo de antónimos: *por cima* significa superiormente colocado em relação a, que evidencia metáforas. *Por cima* é o espaço celestial, o mundo elevado das ideias. Alude a Platão,


ISBN: 978-989-8300-32-4



que coloca o modelo e a cópia nos antípodas um do outro. *Por baixo*, num jogo sinonímico, estão os enunciados que duplicam, repetem, ecoam, refletem o modelo como outro.

**6. *"Different sensibility comes from an intuitiveness founded in the imperfections of our mind"***

Duas fórmulas dividem a representação dos enunciados: Monocromática (Figuras 1, 4 e 5) – cada termo transparece num apagamento que dá lugar ao sentido: a leitura é fácil – Ou policromática (Figura 5) – a plasticidade sobrepõe-se à legibilidade (Lyotard, 1971: 79). No monocromatismo absoluto (Figura 6), a letra camufla-se, os enunciados dão-se a ver/ler pelos jogos transparente/opaco das tintas e reflexão/absorção da luz/sombra (própria e projetada) dos relevos.




**Figura 6.** *knowledge* (da série "*Words*"), 2005, óleo sobre tela, 30x60x4cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

## Conclusão

Na pintura de Mónica Capucho perpassa um sentido objetual que reside no rigor de um fazer táctil que dá a ver, e a sentir pelo olhar, o jogo das texturas, dos relevos, dos brilhos. Equaciona figuração

geometrizada e inscrição pintada na representação/ apresentação da pintura. À morfologia das letras (direções, curvas, distâncias e relações-entre, que as individuam) a artista aplica uma fórmula: o quadrado enforma o desenho numa nova *tipo*-grafia. No primeiro plano, cada termo transparece em direção ao visível para logo desaparecer no lugar do significado. Do tratamento plástico destes caracteres depende a facilidade/dificuldade da leitura: quando a escrita se encena pintura, o enunciado dilui-se na sua morfologia pintada, no corpo espesso da tinta, no irreconhecível.

## Referências

Capucho, Mónica (s.d.) [Consult. 2012-01-20]. Disponível en www.mónicacapucho.com

Lyotard, Jean-François, *Discours Figure*, Paris, ed. Klincksieck, coll. d'esthétique, 1971 (1ª edição). ISBN : 2 252 03368 2.

Telles de Menezes, Salvato, *Introdução,* in *Under deconstruction: Mónica Capucho/ De la expresíon al contenido: Ana Sério*, Valência, Edições IVAM, 2009. ISBN: 978 8448253431 ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Paso Doble: a argila como protagonista em territórios de fronteira entre artes visuais e artes cênicas

Maria Betânia Silveira*

**Resumo:** Este artigo entende Paso Doble, criação conjunta e presencial de Miquel Barceló e Josef Nadj, como fruto efêmero de intercorporeidades que se estabelecem entre os artistas e a argila, considerando-a, da mesma forma, protagonista do processo. Enfatiza a não hierarquia dos elementos da cena, uma vez que sua presença, também, possui papel fundante na partitura híbrida de linguagens plástica, visual e cênica, produção mestiça característica de territórios de fronteira.
**Palavras chave:** argila, intercorporeidades, território de fronteira, performance.

**Title**: Paso Doble: the clay as protagonist in the frontier territories between visual arts and scenics arts.
**Abstract:** This article considers Paso Doble, presential cocreation of Miquel Barceló and Josef Nadj, as the ephemeral result of intercorporalities established between the artists and the clay, considering it, in the same way, protagonist of the process. Emphasizes the non-hierarchy of scene elements, since the presence of clay has also foundational role in the hybrid score of plástic, visual and scenic languages, mixed production characteristic of the frontier territories.
**Key words:** Clay, intercorporalities, frontier territories, performance.

## Introdução

A partir do início do século XX, os anseios da modernidade questionam e modificam o pensamento e o comportamento dos artistas. A cena política que se assiste nas ruas une arte e vida. O teatro, essência do modo de ser das manifestações rebeldes, é, assim, o veículo essencial para a revolução das vanguardas. Em conseqüência das reflexões que gera, renova sua ação e dá lugar a novas formas de pensar a encenação, a teatralidade, o papel do encenador, o do ator e o de seu território como espaço extensivo à expressão de muitos artistas plásticos, dando surgimento a trabalhos poéticos e efêmeros, novos híbridos de qualidades cênicas e plásticas próprias do entrelaçamento das artes visuais com as artes cênicas.

Pretendemos abordar *Paso Doble,* obra efêmera, plástica e cênica, criação de Miquel Barceló, pintor, escultor e ceramista espanhol e de Josef Nadj, coreógrafo e dançarino sérvio. Criação apresentada e

* Brasil, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Artista visual e professora. Mestre em Poéticas Visuais pela ECA/USP e doutoranda em Teatro pelo PPGT, CEART /UDESC, Florianópolis, SC.

construída, presencialmente, ao público da Europa e América, de 2006 a 2009, o trabalho nasceu do desejo de Josef Nadj de estar inserido num quadro, somado ao de Miquel Barceló de compartilhar o processo solitário da obra plástica, apresentando-o em tempo condensado. A obra resulta das intercorporeidades que estabelecem entre si e com a argila posta em cena para ser transformada, modelada e constituída como trabalho plástico e pictórico. Interessa-nos abordar os artistas, denominados aqui *performers* ou atuantes (Cohen, 2007) como mais um elemento da cena e relevar o papel da argila como protagonista.

**1. Aos meus olhos**

No principio era o barro...



**Figura 1.** Paso Doble –Festival de Avignon, França 2006. Tomada geral, vista frontal. Foto: http://www.mallorcaweb.com/noticias/2007/02/paso-doble-barcelo-nadja/ altura 7cm

Como tabula rasa, ou folha de papel a espera do gesto criador, a cena feita de argila aguarda devires.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Entram em cena dois homens de aparência civilizada, signos da urbanicidade. Carregam consigo ferramentas para ferir a terra, abrir sulcos, levantar camadas, cavar. Eles esmurram a matéria dócil, escalam, arranham e perfuram sua parede e seu solo, chutam-na, cortam-na, rodopiam cotovelos e joelhos deixando suas marcas, formas e contraformas impressas de diversas partes do corpo, registros de sua ação e desejo de transformar o real marcando, por força, o espaço sob a resposta da matéria que recebe e devolve-lhes, através da fala própria, formas e texturas passíveis de transformações contundentes.



**Figura 2.** Paso Doble – Festival de Avignon, França 2006. Tomada geral, vista frontal. Foto: http://www.mallorcaweb.com/noticias/2007/02/paso-doble-barcelo-nadja/ altura 7cm.

Os artistas decidem o que permanece e o que deve ser sobreposto, mas o barro não aceita seus ditames sem mostrar-se em seus limites e, docilmente, incita-lhes o que deve ser modificado, mantido e\ou substituído. Gestos do fazer artístico de modelar, esculpir e pintar se mesclam e se diluem aos gestos de luta e relações corpo a corpo.

A repetição, elemento marcante nas performances, apresenta-se como constitutivo da cena, da mesma maneira que é presente, de forma incontestável e imprescindível, no processo artesanal de uma obra com barro.

O que ocorre é uma expressão cênica e plástica, ambas, uma construindo-se do gesto da outra.

O embate com a matéria resulta uma visualidade plástica composta de formas, cores e sonoridades próprias do processo de modelar a argila. Corpos em ação e reação, homens e barro expondo-se em suas possibilidades corpóreas de movimentos, resistência e transformação, tornando-se um único corpo. Ao final, os atuantes mergulham no quadro, escultura pictórica, como que voltando à terra mítica de origem, um misto de nascer e morrer.

O processo mostra que são muitos os caminhos possíveis da obra plástica e da *performance*, neste caso delimitação que se dilui, pois constituem-se, num mesmo território de ação e expressão.

**2. A fronteira como espaço de recriação de sentidos**

Em terreno fronteiriço a obra se processa a partir do relacionamento entre os atuantes, suas dimensões humanas, físicas, psicológicas e filosóficas, e o comportamento da matéria terrosa, caracterizando assim um *topos* próprio da expressão cênica construída pela performatividade do fazer com barro. Este lugar que transcende as características espaciais, físicas, e tridimensionais é, conceitualmente, definido como *performance.*

A *performance,* por localizar-se no limiar da arte cênica com a arte plástica, possui uma linguagem híbrida de características, desta enquanto origem e daquela enquanto finalidade. Há uma série extensa de usos rivais deste conceito, sendo assim, nos apoiaremos em dois deles para discutirmos o termo:

*... teatro total, desafiando qualquer classificação porque inclui todas as artes, ou... uma arte ao vivo que é justamente o oposto da Gesamtkunstwerk...* (Banes citado por Cohen, 2007: 55)

*... uma forma antiteatral na qual convivem ilusão com pessoa, marcação com espontaneidade, o engenhoso com o banal. A idéia vale mais que a execução... É uma espécie de interarte...* (Marranca citado por Cohen, 2007: 56)


ISBN: 978-989-8300-32-4



Cohen (2007: 56) considera complementares estas duas definições e justifica a *performance* como uma forma de teatro por suas características de expressão cênica e dramática relevando o fato de que nela, sempre algo, significando (no sentido de signos), está acontecendo no presente e ao vivo para um público. Afirma que "essa 'coisa' significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante ('a coisa') e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora do teatro". Esclarece-nos que, embora híbrida, seu terreno, muitas vezes, está mais próximo do teatro do que das artes plásticas, a qual compreende como uma arte estática. Esta mesma consideração o autor faz para a *performance* que tende ao discurso visual de gestos e movimentos do atuante, pois é a sua intenção dramática que vai dar a ela sua proximidade maior com o teatro. No entanto, admite a *performance* como uma linguagem antiteatral quando avalia seu distanciamento em relação a subordinação ao texto dramático, ao espaço ilusionista e a atuação ligada a interpretação, elementos próprios de uma vertente teatral indubitavelmente aceita como teatro.

Embora, a *performance* se estruture como o teatro, sob a tríade, ator\atuante, representação\apresentação, espectador\receptor, dele se diverge por ter outro tipo de encaminhamento e ideologia. Sua ênfase se encontra na atuação e o *performer* é, geralmente, criador e intérprete de sua obra, por conseguinte, Cohen (2007:102) afirma que a *performance* não é um teatro de ator, pois como seu discurso é o da *mise en scène,* consequentemente, o *performer* é apenas uma parte e não o todo do espetáculo.

Para Farabet (in Corvin, 1995: 8), apenas o ator está vivo na representação e mais do que todos os outros elementos ele participa do acontecimento dramático.

Contrapondo-nos a essa idéia, indagamos se o barro em *Paso Doble*, não poderia ser considerado também um elemento 'vivo' da cena em questão. Aí podemos presenciar que a matéria orgânica da qual, miticamente, originou o ser humano, expressa e devolve a dramaticidade que lhe impõe os *performers*. Afinal, sua ação embora se faça na reação ao contato com o corpo do artista, também imprime nele uma resposta a ação anterior, a massa inerte vivifica-se nesse encontro.

A fala da matéria promove um diálogo com os elementos humanos e, conseqüentemente, atua também como construtora do texto paisagístico. Considerando que, se numa obra visual matéria e artista, juntos, desenvolvem o processo e constroem o resultado, presencialmente, em *Paso Doble,* parece-nos assistirmos duas qualidades de atuação. São dois os tipos de manifestações que, juntos e de forma interrelacional, determinam os movimentos, as transformações, os encaminhamentos do processo cênico e plástico que geram o transporte de signos que se resignificam em nossas retinas e reverberam em nossas compreensões existenciais. Assim sendo, podemos enxergar o protagonismo da argila que em *Paso Doble* contracena com a ação dos corpos que se lançam ao corpo de barro assumindo a mesma importância no desenrolar do destino da obra.

## Considerações finais

*Paso Doble* não é exatamente um trabalho formalizado, ensaiado com rigor, pois embora tenha marcações não há como prescindir da espontaneidade no ato de sua construção, obra que é ritualística (e ao mesmo tempo, estética) por constituir-se pela repetição de gestos próprios do fazer cerâmico, assim como pela utilização de gestos rituais de domínio cultural como os usados nas touradas.

Como em toda *performance* a intenção principal é a expressão, *Paso Doble* vai buscar a teatralidade que pode haver na criação de uma obra plástica gerada pela combinação de elementos humanos em ação e argila em resposta, tendo o público como cúmplice por ser testemunha do acontecido.

Barceló coloca em cena suas habilidades de escultor e ceramista, enquanto Josef Nadj usa de sua vivência como dançarino e coreógrafo, desta maneira, relacionam-se com a argila de forma particular. Paralelamente, a terra recebe suas declarações, indica caminhos a seguir e ajuda-os na construção do texto plástico cênico. Desse diálogo ficam os registros impressos na cena telúrica. Embora não havendo representação, no sentido estrito da palavra, neste espaço tempo cênico os três elementos são signos que oscilam entre a presentificação e a representação de algo que, diversamente, se realizará na recepção do público, portanto, em *Paso Doble,* a cena não é exclusivamente dos atuantes e não há hierarquia de valores entre os elementos humanos e a


ISBN: 978-989-8300-32-4



argila, o trio constrói a obra. Ao colocarem seus corpos no barro, os artistas tornam-se, pouco a pouco, corpos de barro. E como diz Fischer-Lichte (2008:18) ao analisar *Lips of Thomas*, *performance* de Marina Abramovic, nesse processo a materialidade de suas ações prepondera sobre seus atributos semióticos. E se ao longo do curso desse conjunto de fenômenos, a matéria se transforma, também ela atua como instigadora da transformação dos seres ali implicados. Juntos desenvolvem um teatro de imagens que concretiza um grande objeto poético em cujo processo a experiência vivenciada por *performers* e audiência é mais forte do que aquilo que vai significar e denotar além do conotado.

## Referências

Cohen, Renato (2007) *Performance* como linguagem. S Paulo: Persperctiva, 2.ed.

Fischer-Lichte, Erika (2008) *The transformative power of performance*. London and New York, Routledge.

R. Farabet (1995) "Acteur".[Ator], p.8-9, in CORVIN, Michel (org), *Dictionnnaire encyclopédique du théâtre*. [Dicionário enciclopédico do teatro] 2 Vol A-K [1]. Paris: Bordas __ Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

DVD Paso Doble, de Miquel Barceló ET Josef Nadj (2006) Une production Les Poissons Volats: realisé ET monte par Agusti Torres. Tourné lors dês representations au Festival d' Avignon 2006.

http://www.mallorcaweb.com/noticias/2007/02/paso-doble-barcelo-nadja/ (acessado em 23\01\2010)

http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=59&Tipo_obra=Performance&Menu=sub5 (acessado em 23\01\2010)

http://www.cinefrance.com.br/cinemateca/colecoes/?colecao=26&filme=1871 (acessado em 23\01\2010) ●

# Prácticas multidisciplinares en las Vanguardias: Sonia Delaunay

María Castellanos Vicente*

**Resumen:** Sonia Delaunay fue una artista multidisciplinar que destacó por entender la creatividad desde distintos puntos de vista. Su trabajo como pintora ha sido reconocido y venerado en el historia del arte, sin embargo su gran legado en el mundo de la moda no ha transcendido tanto y es en este punto donde se centrará este artículo.
**Palabras clave:** multidisciplinar, moda, diseño, arte

**Title:** Multidisciplinary practices in the Vanguard: Sonia Delaunay
**Abstract:** Sonia Delaunay was a multidisciplinary artist who was able to understand creativity from various perspectives. Her work as a painter has been recognized and revered in the history of art ,but her crucial legacy to fashion is not so well-known. This last aspect of her work will be the central focus of the present paper.
**Keywords**: multidisciplinary, fashion, design, art

## Introducción

Arte y moda se han retroalimentando mutuamente a lo largo de la historia. Entre los artistas preocupados por la producción textil existen figuras que funcionan como poderosos antecedentes en la actualidad. Sonia Delaunay se enmarca dentro del contexto de las vanguardias históricas. Una artistas multidisciplinar que destacó por su capacidad para entender la creatividad desde distintos puntos de vista, por su habilidad para navegar hábilmente entre la creación plástica y el diseño, haciéndolo de una manera satisfactoria, y sirviendo de referente a grandes creadores del arte y de la moda. Delaunay utilizó -al menos en sus inicios- elementos propios del mundo de la moda y la indumentaria para llegar a un entendimiento sumamente sofisticado del arte.

Pese a que Sonia Delaunay nace en Ucrania en 1885 y no tiene un orígen Portugués ni Español desarrolló su obra en ambos países durante destcables periodos de tiempo llevando a cabo un significante trabajo que marcaría un punto de inflexión en su carrera artística.

## 1. Prácticas multidisciplinares en las vanguadias.

Sonia Delaunay (Ucrania, 1885) nació con el nombre de Sara Stern en

* Espanha, artista e investigadora na Universidad de Vigo (UV). Licenciada em Bellas Artes. Máster em Direción de Arte Publicitaria. Doctor em Bellas Artes, UV.


ISBN: 978-989-8300-32-4



el seno de una familia judía de clase trabajadora. Con apenas cinco años, es adoptada por unos tíos pertenecientes a una familia acomodada de San Petersburgo en donde crece felizmente integrada en la privilegiada comunidad judía de la ciudad. Muy pronto la artista cambia su nombre por el de Sonia, aprende idiomas, viaja por Francia, Alemania, Italia y Suiza, visita galerías de arte y entra en contacto con lo más selecto de la elite artística europea. Sus habilidades creativas comienzan a manifestarse siendo muy joven, cuando una de sus profesoras descubre su talento y le recomienda a su familia que la envíen a estudiar diseño al extranjero. Los Terk permitieron que Sonia cursara un trienio intensivo en Alemania. Mas tarde, con 20 años, se traslada a París donde se inscribe en la academia de *La Pallete*. En 1910 conoce al que será su marido, el pintor simultaneista Robert Delaunay, con quien tiene a su hijo Charles. Al nacer éste, Sonia cose para él una pequeña colcha aprovechando restos de tejidos. Esta colcha se convierte en un anticipo del collage, de las técnicas de cortado y pegado, que tanto juego darán a los cubistas –y a la historia del arte- en el futuro.



**Figura 1.** Colcha, Sonia Delaunay.

Después de su experiencia plástica con los tejidos, la artista comienza a trabajar en unos cuadros completamente abstractos conocidos como "simultaneistas", un lenguaje pictórico desarrollado conjuntamente con su pareja, en el que el color es el medio para crear espacios y formas dentro del marco restringido del lienzo, un marco condicionado por teorías científicas relacionadas con el contraste simultáneo de los colores.

Tras un breve periodo en España, en el año 1915 la familia Delaunay se traslada a la costa Portuguesa, donde permanecerá dos años, con estancias en Vila do Conde, a 20 kilómetros de Oporto y en Valença do Miño, muy cerca de la frontera con España. La luz y los colores de Portugal inciden positivamente en los trabajos de la pareja. Es en este momento, en plena I Guerra Mundial, cuando Sonia Delaunay es detenida y acusada de espionaje por haber sido vista, en los alrededores de Vila do Conde, pintando grandes y coloridos círculos que fueron interpretados por las autoridades portuguesas como sospechosas señales para alertar a barcos y aviones enemigos .



**Figura 2.** Vestido de seda. Sonia Delaunay, 1925

Auque la faceta mas conocida y resaltada de Sonia Delaunay en publicaciones y catálogos sea su extraordinaria destreza como pintora, lo


ISBN: 978-989-8300-32-4



cierto es que la artista compatibilizó sabiamente la pintura con el diseño de telas, la decoración de interiores, el diseño de cubiertas de libros, de alfombras y la creación de una indumentaria que aún hoy se sigue percibiendo como de una gran modernidad. Es verdad que no fue la única artista de vanguardia interesada en el mundo de la indumentaria como una extensión de su arte, pero si la única de su generación que trabajó de manera independiente el diseño de moda, cosechando importantes éxitos comerciales.

En 1917 Sonia y su marido se trasladan a España, entrando en contacto con el emblemático empresario, critico de arte y director artístico *Sergei Diaghielv*. Diaghielv fue una figura muy influyente entre los ambientes más selectos de la vanguardia, un empresario atípico que supo aprovecharse del talento de los más notables creadores de la época. Su relación con Sonia y a Robert Delaunay se consolida después de encargarles el diseño del vestuario para su ballet Cleopatra, introduciendo a Sonia en la elite madrileña y abonando el terreno para que ésta abriese su propia tienda, con la que obtendría un éxito espectacular. La boutique madrileña animó a la artista a dedicarse al diseño en exclusividad y aceptar encargos relacionados con la decoración de interiores.

Mas tarde, alrededor de 1920, y después de finalizar la I Guerra Mundial, los Delaunay trasladan su residencia a París. Allí, y gracias al contacto con poderosas personalidades vinculadas al dadaísmo, como el poeta y artista visual rumano Tristan Tzara, la artista consigue una mayor visibilidad así como la oportunidad de participar en los desfiles de moda de las noches dadaístas. Gracias a ello su incursión en el campo del diseño se intensifica y profesionaliza, abriendo de nuevo su propio negocio al que bautizará como "Boutique Simultanée". Emprendedora y aventurera, la artista abandona la pintura y se adentra de lleno en el mundo de la moda, una apuesta arriesgada que, a pesar de los esclarecedores caminos que abriría en su tiempo, contaría con la oposición de la vanguardia más ortodoxa.

## Conclusión

A modo de conclusión destacar la importancia de las vanguardias históricas y más en concretamente el trabajo de Delaunay donde se quiere dejar constacia de su labor como artísta multidisciplinar que há

servido de referente desde el mundo del arte y de la moda en años posteriores.

## Referencias

Timmer, Petra (2001) *Tecidos Simultaneos, Museo Nacional de Soares dos Reis. Porto.* ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# SINEDIE, de la edición al fetiche

María Castellanos Vicente*

**Resumen:** El presente artículo aborda el trabajo del artista Jaime Rodríguez, como editor y coordinador de la revista ensamblada SINEDIE. Una publicación de frecuencia anual y de corta tirada que viene siendo desde hace ya nueve años un referente de la edición de arte en Asturias – España– y por la que han pasado en este tiempo más de medio centenar de artistas.
**Palabras clave:** revista ensamblada, libro de artista, edición de arte

**Title:** SINEDIE, editing the fetish
**Abstract:** This paper studies the work of the artist Jaime Rodríguez, in his role as editor and coordinator of the assembling magazine SINEDIE. This magazine is an annual publication with a limited edition, which has been a referent in the art edition in Asturias – Spain– for the last nine years, and where more than fifty artists have collaborated during that period.
**Keywords**: assembling magazine, artist book, art edition

## Introdución

Jaime Rodríguez López ( Asturias, España 1968) es artista multidisciplinar, comisario, y activista cultural en Asturias desde hace más de veinte años. Sin embargo en esta ponencia nos centraremos en su labor de aglutinador del arte en Asturias a partir de la edición de una revista-ensamblada de tirada anual que viene editando, coordinando y proomoviendo desde hace ya nueve años.

## 1. Sin plazo, sin fecha.

El día a día nos maltrata con sus fechas límite, los estrictos plazos de entrega, los turnos de trabajo o el día de la inauguración, que sin quererlo marcan el tempo de nuestras agitadas vidas. Sine die –Sin día– proviene del latín y significa sin plazo, sin fecha. Y de este modo, sin plazo ni fecha fija pero con una frecuencia más o menos anual es como Jaime Rodriguez coordinador de la revista ensamblada Sinedie viene editando esta publicación.

Cuenta Jose Luis Campal en su texto titulado Una ojeada a las revistas ensambladas que la denominación revista ensamblada o essembling magazin, fue tomada del proyecto Assembling, del crítico estadounidense Richard Kostelanetz. Siendo este un término frecuentemente utilizado

* Espanha, artista e investigadora na Universidad de Vigo (UV). Licenciada em Bellas Artes. Máster em Direción de Arte Publicitaria. Doctor em Bellas Artes, UV.

que describe perfectamente la edición de arte que vamos a tratar en este texto.

Este proyecto colaborativo y procesual se gestó en 2002, pero no fue hasta el año siguiente, en 2003 cuando surgió el primer número de Sinedie por el que hasta hoy, nueve años después, han pasado más de medio centenar de artistas diferentes y donde muchos de ellos han repetido hazaña entusiasmados por el placer de formar parte de una edición limitada de una calidad exquisita.

Sinedie actuá como un interface para la comunicación entre los creadores que participan en las diferentes ediciones, donde una de las únicas premisas suele ser las dimensiones máximas de la pieza seriada, ajustándose esta al contenedor seleccionado para cada una de las ediciones. Sin embargo el limitado número de ejemplares que forman cada una de las tiradas de estas revistas ensambladas es una de las características del proyecto que consigue que se establezca un diálogo íntimo entre los artistas convocados a tal evento.

El proyecto surge de la necesidad en de una iniciativa con carácter inquieto e innovador que aglutinara a artistas en el contexto de Asturias con la necesidad común de experimentar en nuevos formatos. Recogiendo en Sinedie en todo tipo de expresiones creativas como videoarte, música, foto, dibujo, grabado, etc. que al mismo tiempo supieran convivir con las piezas de otros creadores en un único contenedor.

La primera tirada de Sinedie contó en 2003 con la participación de quince artistas2, que coincidiendo con la presentación de la revista ensamblada formaron parte de la exposición: Sinedie | 1º Edición de Arte Efímera acontecida en el espacio expositivo Sala Lai de Gijón a finales de año. Marcando con ello el inicio de una revista ensamblada con una larga y marcada continuidad, sin fecha fija – como decíamos que su propio nombre significaba – pero que puntualmente convocaba una serie de artistas para hacer posible su publicación.

El número dos de Sinedie contó con una cantidad de participantes más reducida, , ocho en esta ocasión y una edición de nueve ejemplares. La presentación oficial de esta nueva revista ensamblada tuvo lugar en la Sala Lai de Gijón el 2 de Diciembre de 2005, donando en esta ocasión el volumen 9/9 a lai museum4. El contenedor utilizado para este ejemplar fue una caja de plástico translúcido originariamente destinada a alojar una


ISBN: 978-989-8300-32-4



cinta de VHS en su interior.

En 2006 Sinedie contó con la participación de doce creadores que construyeron una tirada de diecisiete ejemplares, una vez más con el apoyo del espacio expositivo Sala Lai donde tuvo lugar la muestra Isinedie6. Una instalación a través de la ventana donde se pudieron contemplar cada una de las piezas que componían la edición.



**Figura 1.** Algunas piezas de la edición de SINEDIE de 2006.

El cuarto número de Sinedie se constituyó en 2007 de doce artistas y trece ejemplares, un contenedor creado por José Acebedo y la la donación de uno de los números al Departamento de Historia del Arte de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. Llegado este punto el proyecto ya había demostrado por si mismo una gran solidez y calidad tanto en su coordinación por Jaime Rodriguez, capaz de dar continuidad a una revisita ensamblada que en aquel momento cumplía ya cuatro años, como por parte de los artistas participantes que hacían posible un objeto sublime.

Pero sería en 2008 cuando tuvo lugar uno de los cambios notables en la tirada de la edición. En esta ocasión participaron quince creadores y se realizaron treinta y cinco ejemplares de Sinedie, uno para cada uno de los

autores y veinte más que fueron distribuidos en diferentes galerías privadas de Asturias para su venta, con el objetivo de mantener con los beneficios el sitio Web www.kaosart.org , dedicado a promover el arte en Asturias, documentar las diferentes ediciones de Sinedie y además de diferentes proyectos de índole artística.

En Sinedie VI, 2009 fueron diez los creadores en esta ocasión que participaron en una tirada mucho más reducida que la anterior con la realización de quince copias numeradas y firmadas, de las cuales se destinaron cinco a la venta pública, agotándose antes de ser anunciadas, pues con seis años el proyecto Sinedie ya había alcanzado su madurez y contaba con una serie de seguidores y coleccionistas. Una vez más la presentación publica de la edición tuvo lugar en la Sala Lai de Gijón donde solo los privilegiados asistentes pudieron disfrutar de algunas de las ediciones más peculiares de este número, como la degustación de la edición materializada en forma de empanada vegetal presentada por Susana Villanueva. Asi como la presentación de cada una de las piezas por el coordinador Jaime Rodríguez y las intervenciones de los artistas presentes en el acto.

En su séptima edición y más numerosa en cuanto participantes, Sinedie cuenta con veintitrés artistas . Cifra que denota la dificultad ante la que seguramente se encuentre su coordinador en cada nuevo número para seleccionar los creadores que van a componer la edición. En esta ocasión se invita a los colaboradores a formar parte de una exposición colectiva en la galería Texu de Oviedo creado de este modo un encuentro entre los artistas propiciando el diálogo y el intercambio de impresiones.

## Conclusión

Pero si bien hoy en día vivimos en una sociedad fascinada por lo nuevo, por lo digital, muchos son los que se preocupan por el futuro de la edición del arte y las revistas ensambladas como Sinedie. A colación a este tema yo no apuesto por la desaparición de los formatos físicos, ya que el placer de disfrutar de una edición de estas características es inconcebible de una forma intangible, pues de algún modo la cualidad de objeto seriado y limitado convierte a Sinedie en un fetiche que después de esta dilatada trayectoria cuenta con un importante número de seguidores y coleccionistas.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 2.** Contenedor de la edición nº8 de Sinedie.

También pienso que los medios digitales e intangibles como internet son hoy en día aun un terreno farragoso para la edición de arte, donde por lo general encontramos contenidos en red, pero no ediciones ya que existen una serie de obstáculos con los que convivir a la hora de reinventar las revistas ensambladas en los medios digitales. El fetichismo por las ediciones limitadas, la capacidad de reproducción, copia, autoría... variables que deberíamos de reinventar y repensar en un terreno sin explotar al que de alguna manera se acercaron hace ya algunos años las primeras prácticas de net art pero que en la actualidad continua estancado. Mientras tanto nosotros continuaremos disfrutando de nuestra Sinedie.

## Referencias

Campal, José Luis (2001) *Una ojeada a las revistas ensambladas, Punta Umbria, Huelva, España.* VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternaticas. ●

# Vieira Portuense, Cadernos de Viagem: álbuns 821 e 817 do MNAA

Maria Dilar da Conceição Pereira*

**Resumo:** No âmbito das viagens de artistas na Europa das Luzes, e do percurso artístico do pintor Francisco Vieira Portuense (1765-1805), analisam-se dois dos cadernos de desenhos da autoria do pintor português, durante a sua viagem, que respeitam aos anos de 1789-1793 (álbum com o n.º de inventário 821, do MNAA) e 1796-1797 (álbum com o n.º de inventário 817, do MNAA), que se entendem representativos desse percurso.
**Palavras chave:** Vieira Portuense, cadernos de viagem, desenho, viagem.

**Title:** Vieira Portuense's Travel Journals: albums 821 and 817 of the MNAA
**Abstract:** Among the artists travels in Enlightened Europe, the artistic journey of the Portuguese painter Francisco Vieira Portuense (1765-1805), is analyzed, focusing in two of the painter's travel journals belonging to the years 1789-1793 (journal MNAA's inventory nr. 821) and 1796-1787 (journal MNAA's inventory nr. 817), which ones are representative of his European route.
**Keywords**: Vieira Portuense, travel journals, drawing, travel.

## Introdução

Entre o gosto neoclássico e a emergência do postulado romântico, Vieira Portuense (1765-1805), inscreveu nos seus álbuns elementos característicos da pesquisa visual produzida na viagem pela Europa, entre 1789 e 1797. Com a premissa da educação de excelência, a viagem, para além de deleite assumia-se como jornada instrução e aprendizagem. Através dos cadernos de Vieira Portuense é possível aferir o desenho como instrumento de pesquisa, suporte de uma ideia que se afirma ou se quer descobrir, desde o arabesco rápido, à transmutação rigorosa e mais contida de certos detalhes.

Assim, procurou-se: avaliar a utilidade da viagem através do registo no caderno de desenho; e explorar o paralelismo entre o desenho e a escrita, pelo carácter descritivo e narrativo dos desenhos, entendendo o desenho como grafia ou caligrafia.

* Portugal, artista visual e professora na Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx). Mestre em Teorias da Arte, FBAUL. Licenciatura em Educação Visual e Tecnológica, ESELx. Frequenta o Mestrado em Desenho, FBAUL.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Estudaram-se os álbuns 821 e 817 do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), relacionando-os com as teorias de Vieira Portuense, expressas em 1802, no discurso da abertura da Academia de Desenho e Pintura do Porto.

## 1. Descrição e análise do Objecto Artístico

Os álbuns de Vieira Portuense são exemplo da adopção de uma atitude pedagógica enquadrada no espírito da época. No âmbito da historiografia artística, foram objecto de estudo de vários investigadores (Taborda, 1815; Costa, 1935; Vasconcelos, 1968; Gomes, 1987; Viana, 2001; Lobo, 2005). Segundo o Gabinete de Desenhos do MNAA, são 17 os cadernos da mão de Vieira Portuense, dos quais um em co-autoria desconhecida. Comprados e identificados por Giuseppe Vialle, foram, em 1850, adquiridos pela Academia de Belas Artes de Lisboa, como confirmam as inscrições em cada um deles, e em 1906 incluídos no acervo do MNAA.

Em 2001 integraram a exposição sobre Vieira Portuense, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. Em 2005, o MNAA voltou a expô-los a propósito dos duzentos anos da morte do pintor, importante repositório documental, porque, além de expor o percurso de viagem, possibilitou a localização de algumas obras em Itália.

Seleccionaram-se os cadernos que ilustram dois tempos. O primeiro (inv. n.º 821), de 1789-1793, do período em que Vieira se instalou em Roma e viajou em Itália, dando conhecimento de locais por onde passou; o segundo (inv. n.º 817), satisfazendo a mesma condição, reporta-se ao ciclo de Parma e trânsito pela Europa central em direcção a Inglaterra, entre 1796-1797.

No álbum 821, observa-se uma linha pouco ondulante, mais dura e descontínua. Por oposição, o álbum 817 é um caderno mais significativo, nele emerge o estilo próprio de Vieira (Viana, 2001:92), marcado por uma linha de maior segurança e fluidez (fl.32, por ex.). Nestes álbuns, o desenho varia entre esboços de paisagem e registos a partir das obras de arte que o artista viu, cujo interesse, para além do artístico, era também comercial, pois visava a reprodução dessas obras através da gravura (Viana, 2001: 92).

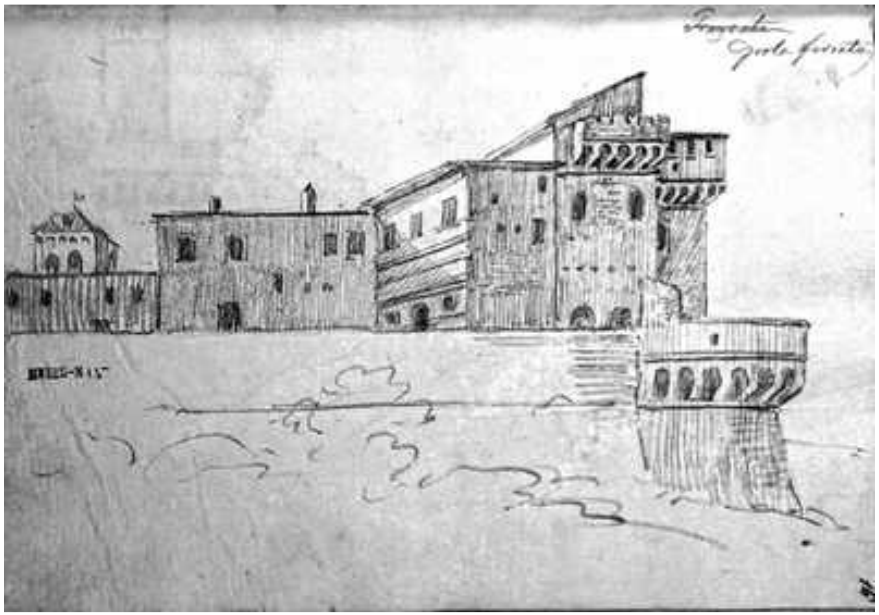


**Figura 1.** Francisco Vieira, álbum de desenhos, Grottaferrata, 1789 – 1793 (?), pedra negra, 18,6 x 26,1 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 821, fol. 16. Inscrições: Direita: 'grotaferrata'. Fonte: própria.

### 1.1 Álbum inv. nº 821, 1789-1793

Com encadernação de 27,2cm por 19,1cm, seria originalmente composto por 23 fólios, segundo inscrição de Assis Rodrigues, na última folha. Hoje, com apenas 22 fólios de 26,1cm por 18,6cm, o álbum apresenta um bom estado de conservação, o papel é meio cinza e possui uma marca de água que não foi possível identificar. Segundo inscrição a tinta castanha de Vialle, trata-se de "*bosquejos de árvores, paizagens, figuras*". Para além das obras de arte da Antiguidade, Vieira interessou-se também pela paisagem e pelos habitantes das regiões que visitou. O pintor instalara-se em Roma, cidade a partir da qual visitou outras localidades mas à qual sempre tornou. A linha é o elemento plástico que impera em no álbum, uma linha que sofre inflexões, que se quebra em determinados pontos, noutros ondula ao sabor das formas. Um leve sombreado composto de tracejado paralelo é (ar) riscado, acentuando alguns aspectos das composições. Ao contrário do álbum 817, as inscrições são raras o que dificulta a identificação dos temas tratados.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Os desenhos são feitos a pedra negra, havendo também um desenho de figuras executado a tinta castanha no fl.7, cópia de estátuas antigas que viu na deslocação a Roma. Ao longo dos fólios os desenhos variam entre esboços de árvores, figuras e lugares por onde Vieira passou, o caso de Grottaferrata no fl.16, um desenho volumétrico, representando a arquitectura e fortificação da vila. O sombreado é dado também com recurso à linha. No primeiro plano é apontada levemente, com linhas onduladas, alguma vegetação. O desenho é feito no sentido longitudinal da página, apresentando uma inscrição no canto superior direito, da mão do próprio Vieira dando indicação do tema (Figura 1).

Por fim, no fl.20 encontramos um rosto de perfil que representa um homem com barbas, desenho em que o claro-escuro é mais trabalhado, indicando os volumes do rosto. O esboço poderá ter servido de inspiração para o quadro *Cabeça de Velho*, pintura a óleo sobre tela, assinada e datada de 1793, que se encontra na Galeria Nazionalle em Parma, oferta do próprio pintor em 1794.

### 1.2 Álbum inv. nº 817, 1796-1797

Com encadernação em tom castanho de 30,5cm por 24,8cm, é composto por 107 fólios de 29,5cm por 23,8cm, em bom estado de conservação. Contudo, falta o fl.73, e o fl.74 está parcialmente cortado. A linha e a pedra negra são mais uma vez utilizadas sobre papel de tom azulado, com uma marca de água não identificada. O frontispício, além do carimbo com o nº de inventário, indica-nos a proveniência através de uma inscrição de Vialle. A confirmar a autoria, no fl.17, lê-se "Livro de esquissos de Francisco Vieira Portuense".

As inscrições do pintor facilitam a identificação de locais, monumentos ou colecções particulares que visitou e autores copiados. Poussin é um dos preferidos (fls.51, 52, 54, 63, 65, 68, e 69), cujo interesse residia no estudo dos recursos da composição, e na solidez do traço (Gomes, 2001: 22-34). Também Albani (fls.77, 78, 80, 82), os Carracci (por ex. fls.6, 22, 23, 25, 28, 29, 32) e Guercino (fls.19, 20, 21, 31, 33, 81, 83, 86, 89) são dos mais copiados, e ainda, entre outros, Rafael e Corregio.

No fl.1 vemos um apontamento esquemático de figuras, cujo estilo reaparece, por exemplo, no fl.4, e no fl.106, onde se vê um rosto representado com recurso a uma forma triangular, na qual o queixo é um

dos vértices, uma característica estilística do desenho de Vieira, confirmada por Alexandra Markl.



**Figura 2.** Francisco Vieira, álbum de desenhos (cópias de Dominichino e de Mastelletta), Bolonha 1976 (?), pedra negra, 23,8x29,5 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 817, fol. 36. Inscrições: Esq.: "Brizzio Scolari di Lodovico car in galeria Bontiglio a Bologna"; Direita: "Mastelleta in gal. Malveri a Bol"; Em baixo: "Ginditta (?) del Caredoni in gal. Malveri a Bol". Fonte: própria.

Noutros desenhos, Vieira Portuense avança mais, explorando valores de claro-escuro, por exemplo no fl.36, em cópias de Dominichino e de Mastelletta. Numa sucessão de traços paralelos, determinadas sombras são apontadas, permitindo a percepção dos volumes, e traduzindo as pregas dos tecidos que delineiam o contorno das formas. Este fólio confirma a importância dada ao tratamento dos panejamentos e ao movimento da composição, onde cada figura é desenhada com uma linha dinâmica (Figura 2).

Testemunho documental do gosto eclético do pintor (Couto, 1953), sugere-se que o eclectismo observado neste álbum, ressoa numa corrente


ISBN: 978-989-8300-32-4



da crítica de arte iniciada no século XVII, que teve em Roma a expressão máxima com Bellori e Poussin, e se sistematizou com a Academia francesa. Uma tese baseada na ideia, na razão e na elegância da forma (Venturi, 2002), elementos que para Bellori eram divinos, tal como o eram Rafael e depois Annibale Carraci, artistas copiados neste álbum. O caderno termina com um suposto auto-retrato do pintor: uma figura masculina aparece em pé, de costas para o observador, a trabalhar numa tela.

## 2. Formação e Informação Teórica e Visual

No discurso proferido em 1802, Vieira aborda teoricamente as questões exploradas na prática da viagem, vincando que o melhor método de aprendizagem do desenho é a observação directa dos mestres do passado, de maneira a aperfeiçoar o gosto:

*O bom gosto, e elegância nas Composições he huma das qualidades mais essenciais ao Pintor, […] he necessário que o estudante de Pintura frequente huma Escola de bom gosto, que veja, e examine attentamente os Chefes d'obra da Antiguidade […]. Valem mais dous painéis de Apelles, ou Rafael, que quantas regras de Pinturas se hão estabelecido para formar um novo Pintor* (Portuense, 1803).

O bom gosto determinava a escolha do pintor, significava o equilíbrio, nem demasiado grosseiro nem demasiado apurado, na linha de pensamento dos teóricos alemães Winkelmann (1717-1768) e Mengs (1728-1779). O seu método de ensino enquadrava precisamente a observação de "Estampas as mais singulares, com as Estatuas dos mais celebres Gregos" (Portuense, 1803), uma concepção de idealizar a arte, seguindo o conceito de beleza grego como símbolo da perfeição. Vieira explora o ideal de beleza clássico e a apologia do antigo que já havia sido estrutural na viagem europeia, ao desenhar a partir de Correggio, dos Carracci, de Rafael ou Poussin. Acreditava no trabalho aplicado do artista, de modo a conseguir bons resultados, como se infere da afirmação: "os homens são capazes de tudo, se sentem necessidade de o ser. Os talentos são hábitos, os hábitos assentam em certas associações de ideias" (Portuense, 1803). A premissa de criar o hábito na aprendizagem do desenho revestia-se de uma modernidade emergente, posição que mesmo actualmente tem grande centralidade. A afirmação

de que os talentos "em todos os homens são com poucas differenças iguaes" (Portuense, 1803), é a defesa da actividade persistente, na qual o artista deveria investir intensa dedicação, sobrepondo a aprendizagem ao talento inato.

Ainda no discurso, Vieira reforçou a importância do trabalho artístico, então vinculado à demanda da utilidade das artes, uma inquietação centrada na afirmação da arte como espoleta ao desenvolvimento da sociedade, revelando uma consciente percepção do tempo artístico e debilidades do país nesse campo:

*As nossas obras nos […] defenderão dos ataques da ociosidade, e ignorância, inimigas cruéis, que trabalhamos por desterrar para longe da nossa Patria* (Portuense, 1803).

## Considerações finais

No contexto esclarecido do século XVIII, a viagem visava a aprendizagem e enaltecimento do Homem e do artista, atitude própria de uma época que olhava o futuro mas que, simultaneamente, procurava aprender com o passado, aspectos documentados no conjunto dos álbuns de Vieira Portuense. Através deles, vemos o que o pintor viu, sabemos dos lugares que visitou, qual o seu gosto e preferências. Simultaneamente, dão-nos acesso ao método de trabalho, ao pensamento, e tempo histórico.

A linha é o elemento predominante no desenho de Vieira, identitária de uma caligrafia que delimita no papel formas em busca da perfeição. Nessa procura, o desenho é cópia de modelos do natural ou da Antiguidade, numa atitude mimética perante o visto, insinuando-se aqui a correspondência entre desenho e caligrafia (do Gr. *kalligraphia* < *kalós*, belo + *graph*, r. de *graphein*, escrever; descrever), pela característica narrativa do desenho que documenta a viagem pois o traço é, sobretudo, linear e escorreito. O desenho é a escrita do traço, um traço que numa primeira instância é mais rígido, esquemático, quebrando-se por vezes (álbum 821), mas que a pouco e pouco se torna mais dúctil (álbum 817), impondo-se, desvelando, dando a ver. Em conjunto com os cadernos, o discurso de Vieira, de 1802, confirma um eclectismo, de certa forma ambivalente mas não contraditório: a apologia da Antiguidade convive com a defesa do potencial humano, especificamente, na actividade


ISBN: 978-989-8300-32-4



artística. Estas duas dimensões associavam-se com a ideia cosmopolita do espírito das Luzes, que juntava a tudo isto o papel vincado da razão.

## Referências


Costa, Luís Xavier da (1935) *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*. Lisboa: Centro Tip. Colonial.

Couto, João (1953) «Artistas Portugueses na Itália nos fins do século XVIII: Francisco Vieira, o Portuense», in *Boletim do MNAA*, vol. II, n.º 4, 1953.

Gomes, Paulo Varela (1987) *Vieira Portuense e a arte do seu tempo,* Tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: FLUL.

Gomes, Paulo Varela (2001) «Correntes do Neoclacissismo Europeu na Pintura do Século XVIII», in *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: MNSR, pp.22-34.

Lobo, Paula (2005) «Museu de Arte Antiga exibe cadernos de Vieira Portuense», in *Diário de Notícias*. Lisboa, 18 de Outubro.

Portuense, Vieira (1803) *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Júnior, primeiro pintor da câmara, e corte, e lente da mesma academia*. Lisboa: Regia Off. Typografica.

Taborda, José da Cunha (1815) *Regras da arte da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mai célebres professores: escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Imprensa Regia.

Vasconcelos, Flórido de (1968) *Notícia de Três Álbuns de Desenhos Setecentistas*. Porto: Emp. Ind. Gráf. do Porto.

Venturi, Lionello (2002) *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70.

Viana, Teresa Pereira (2001) «Os Albuns de viagem de Vieira Portuense», in *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: MNSR, pp.85-93.


●

# Cepeca: uma banca permanente

Maria Everalda Almeida Sampaio/ Evinha Sampaio*

**Resumo:** Esta comunicação relata a dinâmica das atividades desenvolvidas no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, Cepeca, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, criado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. O Cepeca é um espaço democrático que acolhe pesquisas de atores, dançarinos e diretores de graduação e pós-graduação interessados nas dramaturgias do ator e da encenação.
**Palavras-chave:** Cepeca, pesquisa, ator-autor, dramaturgias.

**Title Cepeca: a permanent examing board**
**Abstract:** This communication relates the dynamics of the activities that took place at the Center of Research in Scenic Acting Experimentation – Cepeca, from Escola de Comunicações e Artes from Universidade de São Paulo, ECA/ USP, created and coordinated by professor Armando Sérgio da Silva. Cepeca is a democratic space that welcomes research from graduation and post-graduation actors, directors interested in the dramaturgies of both actor and staging.
**Keywords:** Cepeca, research, author-actor, dramaturgies.

## Introdução

Farei a visita não a um autor e sua obra, é o que diferencia esta comunicação, mas sim ao Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, Cepeca, o qual foi fundado e oficializado, em 2007, junto ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, CAC/ECA/USP, pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, e registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq em 2010.

Por causa das características e especificidades do Cepeca, apresento primeiramente seus fundamentos e dinâmica das realizações artística e acadêmica. Na sequência, serão abordadas duas pesquisas de mestrado a partir das problematizações da criação dos pontos de vista de um ator-diretor e uma atriz-diretora. Assim exponho o *modus operandi* do Cepeca, o qual inseriu na pós-graduação das artes cênicas da ECA a criação na pesquisa teórica, o que provocou uma série de demandas dentro do CAC.

* Brasil, atriz-dançarina. Afiliada na Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo (ECA- USP), doutoranda.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 1. O Cepeca e seu cotidiano artístico e acadêmico

As características do Centro, segundo o Prof. Armando Sérgio, são: diversidade é qualidade, o 'pesquisator' (ator+pesquisador) tem liberdade absoluta para escolher e realizar sua pesquisa; o trabalho vai além da técnica, permite e estimula o ator-autor; não se tem o diretor, são apenas as orientações do professor e a análise do grupo; apresentação pública dos resultados cênicos; fundamentação teórica do trabalho prático em artigos, dissertações ou teses; e fazer sucesso é ter seriedade e dignidade na pesquisa.



**Figura 1.** Fotografia de João Bourbonnais, *Maquete do cenário do espetáculo desta pesquisa.* Obra exposta na Mostra das Escolas que participaram da Quadrienal de Cenografia de Praga, República Tcheca, representando o Brasil. Prêmio Triga de Ouro (2011).

Atualmente o Cepeca reúne mais de vinte 'pesquisatores', entre eles três doutores, sete doutorandos, dois mestres, quatro mestrandos, dois graduados, graduandos visitantes, colaboradores e ouvintes. Cada 'pesquisator' desenvolve suas pesquisas prática e teórica, sendo obrigatória a apresentação de um resultado cênico.

O Cepeca é uma banca permanente. Todas as quintas-feiras, das 10 às 14h, com pequenos intervalos entre uma apresentação-debate e outra, sem horário para o almoço. As questões discutidas são fundamentadas nos procedimentos metodológicos e técnicos, e nos objetivos da pesquisa. Esses questionamentos auxiliam o 'pesquisator' a descobrir um caminho criativo para executar suas escolhas, e a perceber se o que ele teoriza na pesquisa está presente em cena. Todos participam com sugestões de livros, filmes, músicas, pintores, entre outros, a fim de colaborar com a pesquisa do outro. Quem decide o que e como vai usar esse material é o 'pesquisator'. O comentário final é do Prof. Armando Sérgio, que, na maioria das vezes, é o orientador desses 'pesquisatores'.



**Figura 2.** Fotografia de João Bourbonnais, *Atores no exercício nº 3*, Cepeca, Brasil (2011).

Dentro dessa dinâmica, raramente os exercícios específicos de aprimoramento técnico são praticados, porque se entende que o 'pesquisator' que chega ao Cepeca já traz consigo esta formação. No início das pesquisas, esse ator-autor pode propor um jogo com a


ISBN: 978-989-8300-32-4



participação de alguns ou de todos os cepecanos, para demonstrar algum procedimento ou técnica.

A meu ver, ocorre paralelamente ao desenvolvimento das pesquisas uma especialização do ator-autor. Essa especialização vai se constituindo a cada encontro, porque o 'pesquisator' aprende muito com a própria pesquisa e seus posicionamentos em comparação às outras, ao desenvolvimento dos trabalhos de outros 'pesquisatores', aos comentários dos colegas e as orientações do Prof. Armando Sérgio. O 'pesquisator' tem a liberdade de optar pelo trabalho solo, em dupla, ou como preferir. Outro traço diferencial do Cepeca é a obrigatoriedade da teoria vir acompanhada da prática.

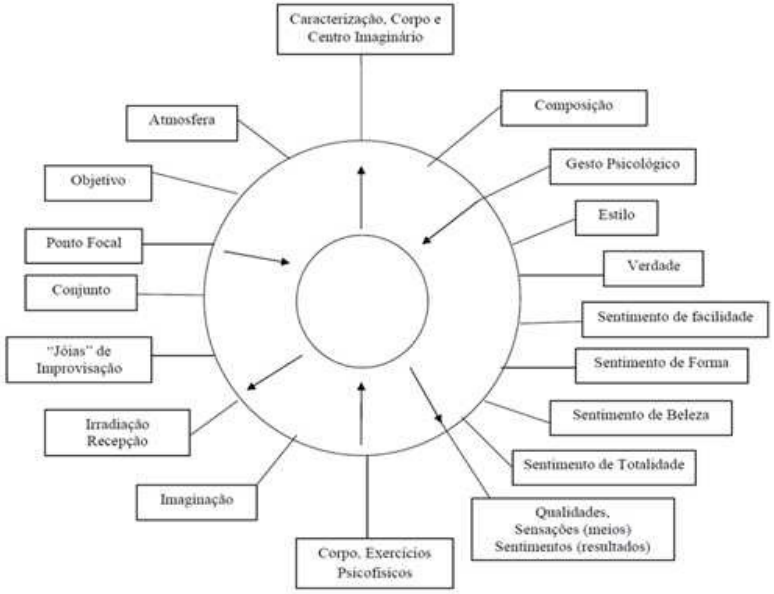



**Figura 3.** Mapa de Maritza Cerpa, *Esquema da técnica de Michael Chekhov*, Cepeca, Brasil (2011).

No Estatuto do Cepeca, consta que:

*(...) o objetivo principal do CENTRO DE PESQUISA é reunir, em grupo de estudos práticos sobre interpretação, professores, alunos de pós-graduação e de graduação. Metodologicamente projeta a realização de um roteiro de trabalho que*

*compreende a aplicação de ações, procedimentos e exercícios decorrentes de projetos de pesquisa desenvolvidos por cada componente, visando resultados perceptivos em trabalhos práticos* (Estatuto do Cepeca, 2008, p. 2).

## 2. As pesquisas

### 2.1 Amarras: pesquisa do gesto como descrito no romance Fogo Morto, de José Lins do Rego, para improvisação de ações em adaptação da tragédia de Electra, de Sófocles

João Bourbonnais defende a criação de um espetáculo sob a estrutura dramática narrando a história de Electra, de Sófocles, adaptada à linguagem e gestual nordestino, sem o sotaque, a partir de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, o qual situa o Brasil do senhor de engenho desde o Segundo Reinado às primeiras décadas do século 20.

Apesar da distância geográfica entre as culturas grega e brasileira, mais especificamente a nordestina, Bourbonnais descobriu proximidades nos valores morais basilares da família, como, por exemplo, a honra aos pais, e o que ela pode desencadear no ser humano. Electra deseja intensamente vingar a morte do pai, assim como Lampião, o maior cangaceiro do Brasil, que iniciou sua saga pela mesma razão.

Bourbonnais, após a leitura dos textos supracitados, partiu do princípio de que o gesto deveria ser um recurso instrumental que fosse utilizado pelos atores em circunstâncias criativas e como procedimento artístico na criação cênica, para tanto, Bourbonnais deve ampliar e aprofundar a pesquisa sobre as referências da cultura nordestina – literatura de cordel, música regional, dança e cinema (Glauber Rocha, Lírio Ferreira etc.) – também precisa depurar o significado do conceito "Gesto" no projeto, com base nas teorias de Barba, Grotowski, Stanislavski, Decroux, Artaud, entre outros.

Antes de iniciar a prática, esse 'pesquisator' preparou o corpo que faria o gesto. Ele recorreu a exercícios corporais praticados em seu grupo de teatro, os quais se inspiram em conceitos da ação do Teatro Nô –'jo-ha-kyu'- e no 'estado pré-expressivo' (Barba, 1995). Bourbonnais praticou essas técnicas, por exemplo, na montagem de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, sob a coordenação de Inês Aranha, preparadora de atores.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 4.** Fotografia de Miguel Murua, *Detalhe da primeira cena*, Cepeca, Brasil (2011).

A seguir exemplos de alguns exercícios.

Ação Livre – Exercício 1: o ator, com o corpo em repouso, inicia um gesto que reverbera nos demais, é continuado pelos outros. Essa prática é repetida inúmeras vezes buscando uma neutralidade dos condicionamentos corporais, para alcançar a expressividade. O ator não deve preparar o gesto antes de executá-lo e, ao terminá-lo, não deve cair na imagem congelada, mas, armazenar a energia proporcionada pelas repetições e utilizá-la para recomeçar.

Decupagem de Ações – Exercício 2: Bourbonnais identificou semelhanças temáticas, ambientais e ficcionais entre os dois textos, selecionou as ações de Electra, por exemplo: Electra diz a sua irmã que deseja vingar a morte do pai. Ao ouvir a voz de comando, o ator que, naquele momento, assume Electra, tem o impulso, faz o gesto, e os demais o reverberam, ainda sem o personagem. O exercício é utilizado da mesma forma com o romance de Rego, e os gestos e ações que trazem em si a brasilidade procurada são selecionadas.

Ação Livre com Material – Exercício 3: Os atores investigaram a textura das cordas de sisal, seu cheiro, elasticidade e possibilidades que o manuseio com as cordas poderia desencadear nos seus processos imaginativos, procurando realizar as ações narradas em *Fogo morto*, como, por exemplo: 'e correu com tanto ímpeto que tropeçou nas raízes da pitombeira e foi ao chão como um jenipapo maduro (Rego,1997)'. O

ator usando as cordas desenvolve a ação. Na montagem, o ambiente grego palaciano será descaracterizado, a linguagem simplificada, e os atores não vão necessariamente falar com sotaque nordestino.

**2.2 Pensando o teatro como lugar de detenção e a atuação como estado de suspensão e irradiação: uma proposta pedagógico-artística para o ator, baseado no diálogo da prática dos procedimentos de Michael Chekhov e na ética-estética proposta pelo Simbolismo de Maeterlinck**

Maritza Farías Cerpa pesquisa o diálogo entre a prática dos princípios técnicos atorais de Michael Chekhov e a ética proposta pelo simbolismo de Maeterlinck, que devem estar presentes no resultado espetacular. Cerpa pretende descobrir, a partir da técnica de Chekhov, como exteriorizar e fazer ver o movimento interior de um corpo? Fazer visível o invisível? Presente o que aparentemente está ausente? Pode-se desenvolver uma técnica que permita mostrar o estado interior do que estou 'sendo' em cena? Como possibilitar ao espectador a captação imediata da mensagem que o ator quer transmitir, e tornar concretos pensamentos e emoções?

Chekhov propõe ao atuante a 'individualidade criativa', uma apresentação diferenciada, nunca antes vista, mas que pode ser alcançada pela prática dos exercícios de imaginação, atmosfera, gesto psicológico, ação com qualidades, irradiação e recepção. Em sua primeira microcena, Cerpa, sozinha, varria de várias maneiras um corredor imaginário, e conforme a intensidade do gesto aumentava, a energia irradiava e criava a atmosfera do ambiente. Este processo foi vivenciado experimentando um a um os exercícios de Chekhov.

Na segunda microcena, Cerpa transmitiu a experiência a uma atriz e um ator. Juntos criaram a cena de incesto, na qual Cerpa fez uma das apresentações narrando a técnica de Chekhov – ela ia dando passo a passo os procedimentos técnicos, enquanto o ator atuava. Era como se víssemos o caminho traçado pelo ator, para criar a atmosfera desejada e alcançar suas sensações e emoções. Na próxima cena, *A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, Cerpa acrescenta à técnica de Checkov, a temática do Simbolismo, as perversões e pesadelos humanos.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** Fotografia de Umberto Cerasoli Jr., *Detalhe de A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, Cepeca, Brasil (2011).

## Conclusão

Demonstrei a dinâmica do Cepeca, expondo seu cotidiano e o modo como as pesquisas, provenientes da interpretação e criação do ator-autor, são desenvolvidas. Em quatro anos, o Centro de Pesquisa publicou um livro, formou vários mestres e um doutor, e organizou cursos, mostras, palestras, exposições – afinal, seus membros desejam a difusão e a troca de conhecimentos culturais, mais especificamente, relativos ao ofício do ator-autor (www.eca.usp.br/cepeca/).

## Referências

BRASIL. *Estatuto do Cepeca*. São Paulo: Cepeca, 2008, p 8.

CERPA, Maritza Farías. *Pensando o teatro como lugar de detenção e a atuação como estado de suspensão e irradiação: uma proposta pedagógico-artística para o ator, baseado no diálogo da prática dos procedimentos de Michael Chekhov e na ética-estética proposta pelo Simbolismo de Maeterlinck*. São Paulo: Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011 (Dissertação de Mestrado em Andamento).
Chekhov, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martin Fontes, 1986.
_____. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
_____. *The path of the actor*. London: Routledge, 2005.
_____. *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
SILVA, Armando Sérgio da (organizador). *CEPECA:Uma oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, 2010.
SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1958. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Filipa César: Record(ar) fronteiras do passado no presente

Maria Leonor de Almeida Pereira*

**Resumo:** Este meta-artigo incide sobre as mais recentes obras de Filipa César e explora o modo como a artista articula o passado e o presente criando uma dimensão transversal que permite o cruzamento dos acontecimentos e das experiências justapondo-as no contexto sociopolítico actual.
**Palavras chave:** passado, presente, justapor, apropriar, ocupar.

**Title:** Filipa César: Record(recall) past frontiers of the present
**Abstract:** This meta-article focuses on the latest works by Filipa César and explores how the artist articulates past and present creating a dimension which allows the crossing of the events and experiences by juxtaposing them in the current socio-political context.
**Keywords**: past, present, juxtaposing, appropriating, occupy.

## Introdução

Filipa César nasce no Porto em 1975, estuda Belas Artes nas escolas superiores do Porto e de Lisboa, frequenta o Mestrado em Artes Visuais da Hochshule der Kunst em Berlim, onde, desde 1998, vive e trabalha. O sistema educacional alemão, 'muito baseado na ideia de diálogo, de grupo,' contagia a sua metodologia de trabalho - um processo de carácter 'experimental, táctil, sensorial.' Rainer Fassbinder (1945-1982) é, pela sua "permanente visão crítica associada a uma linguagem pessoal muito específica," uma importante referência, a que a artista acresce a experiência quotidiana da cidade de Berlim (Alves, 2011). Filipa César realça a relação com o passado que é 'permanentemente articulado no presente como um fantasma quotidiano, (…) forma de pensar em alemão' que influenciou os seus 'automatismos de pensamento e de leitura do presente' (Marmeleira, 2011). Esta actualização do passado face às problemáticas do presente marca as suas mais recentes propostas artísticas: *Le Passeur* (2008), *Four Chambered Heart* (2009), *Memograma/Insert* (2010) e *The Embassy* (2011) exploram a percepção de fronteiras do e no tempo.

* Portugal, artista visual. Doutoranda na Universidade de Vigo e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade de Évora.

**Apropriação do tempo e ocupação do espaço**

Na obra de Filipa César sobressai, insistente, o seu interesse pelo tempo, um tempo assimétrico e esquivo, a cada momento distendido às duas metades que lhe sobram mas também suspenso e vazio. Depois de obras como *Letters* (2000), *Romance* 2000-2003 ou *Berlin Zoo* (2003), que expressam o quotidiano anónimo, a artista propõe diferentes leituras da memória, ligadas ao local e à sua história. *Le Passeur* regista a experiência de quatro activistas políticos que entre 1971 e 1975 ajudaram dissidentes do regime de Salazar a atravessar a fronteira entre Portugal e Espanha. *Memograma/Insert* (figura 1) incide sobre uma outra e mesma fronteira. Aqui, a artista aborda a homossexualidade feminina em Portugal durante o antigo regime, recuperando e encenando uma parte da história de Castro Marim, destino de degredo para estas mulheres pelos seus comportamentos considerados desviantes.




**Figuras 1 e 2. À esquerda:** Filipa César, *Memograma/ Insert*, 2010 (Filipa César e Marco Martins dir., *Insert*, film still). **À direita:** Manifestação às portas do teatro onde decorreu a cerimónia de entrega dos Óscares de Hollywood, Califórnia, Fevereiro de 2009, a qual deu a Sean Penn a estatueta de Melhor Actor na personagem de Harvey Milk do filme *Milk - A Voz da Igualdade.* (Photo: autor desconhecido)

Em *Four Chambered Heart* a artista reúne um grupo de estudantes de cinema Árabes e Hebreus para visionarem e comentarem o filme *The Human Pyramid* (1961) de Jean Rouch, no qual estudantes negros e brancos da Costa do Marfim são colocados num frente-a-frente onde se confrontam aspectos políticos, sociais e raciais do país. Filipa César


ISBN: 978-989-8300-32-4



recria uma situação semelhante ao propor o debate do filme aos estudantes que acabam naturalmente por estabelecer pontes com as suas próprias experiências no contexto Israel/Palestina. *The Embassy* (figura 3) foca a história da Guiné-Bissau no período colonial através de um dos poucos registos que sobreviveram à guerra civil de 1998/1999: um álbum de fotografias de 1940 a 1950 comentado por um arquivista que introduz nas imagens a sua visão e experiência pessoal da história.



**Figuras 3 e 4. À esquerda:** Filipa César, *The Embassy*, 2011 (film still). **À direita:** Manifestante a atirar um sapato ao grupo de soldados israelitas que se encontra do outro lado da cerca de separação, durante a manifestação de 04.06.2010 em Beit Nuba contra a política de expropriação e segregação. Photo: Anne Paq/Activestills.

Também sobre a percepção do tempo incide o trabalho de Antonio Vega Macotela (n. 1980, Cidade do México), com a relação de fronteira a ser explorada sob o prisma da apropriação e especulação do tempo:

*…one of the things that most impresses me is how time has been appropriated by institutions and rules outside of us. (…) In the instant that time is transformed into hours, minutes and seconds, instead of experiences, well, then time has been taken from us. (…) a prison is a kind of physical representation of this idea of appropriated time* (Gómez-Mont, 2008).

O estabelecimento prisional de Santa Martha Acatitla, na Cidade do México, é o local escolhido por Macotela para desenvolver o projecto *Time Divisa* (figura 5), no qual o artista negoceia com os prisioneiros o intercâmbio de horas.






**Figuras 5 e 6. À esquerda:** Antonio Vega Macotela, *Time Divisa*, 'Intercâmbio 291 - Em troca de encontrar o amor da sua vida, 'El Kamala' perfura o livro O conde de Montecristo, aplicando o tique que tem no dedo indicador,' 2006-10. **À direita:** Rossella Biscotti, *Everything is somehow related to everything else...*, newspaper, 2008 (photodetail).

O artista propõe um tempo a cumprir dentro do tempo a cumprir, estabelecendo a ligação entre o dentro e o fora de muros, e, de cada lado, entre a objectividade e a subjectividade dos valores que medem o tempo. Macotela fala de esquecimento e dos fantasmas que este produz: "It must be hell to be forgotten by the outside world, it leaves you nothing to dream with" (Gómez-Mont, 2008). Filipa César destaca a relação entre o passado e o presente em tantas outras formas de aprisionamento, de apropriação ou, mais justamente, de expropriação do tempo, e fala igualmente de esquecimento: 'There is a lot of history without memory' (Mendee, 2009).

Rossella Biscotti (n. 1978, Molfetta, Italy), diz-nos que 'everything is somehow related to evething else,' ideia que dá o título ao trabalho realizado em 2008 (figura 6) sobre o muro do campo de Bolzano - campo de passagem para Judeus, membros da resistência, objectores de consciência e dissidentes, que depois eram transportados para Mauthausen, Flossenbürg, Dachau, Ravensbrück, and Auschwitz. Visivelmente abandonado, o muro actualmente separa do resto da cidade um bairro residencial entretanto construído, criando um novo *layer* de


ISBN: 978-989-8300-32-4



percepção sobre o vestígio histórico. O trabalho é realizado literalmente sobre o muro. A artista refere:

*What I'm interested in is connecting memories of the (historical) past with my feeling of dizziness which comes from a pronounced fear of heights. What the two phenomena have in common is a non-linearity of perception and a shift in space and time. Things surrounding the individual are fragmented, hovering in space, making the person lose any sense of dimension and time. Things seem to come closer while distances seem to increase, grow more distant. Everything becomes blurred. Pictures seem overlapping. All this results in a feeling of dizziness oscillating between the space of memory, pure memory, and the present context.*(2008)

A experiência de Biscotti sobre o muro remete para o percurso da memória, para a não linearidade da percepção que é também explorada por Filipa César através daquele limiar onde a ficção e o real cooperam. Em qualquer dos casos, as obras recuperam vivências reais mas não oferecem o relato impessoal de factos históricos; não se trata do passado mas da relação com o passado, o decorrer do tempo sobre os acontecimentos e a forma como estes se reflectem, e repetem, no presente. E neste fluxo, o interessante - refere Filipa César - é a perspectiva individual, 'a reacção às coisas que se sentem,' não o lado trágico em si, mas a experiência pessoal enquanto 'reflexo de um sistema muito mais abrangente' (Alves, 2011). O biográfico, o social e o político contaminam-se. Este é o 'cinema por detrás nas nossas vidas,' um 'meta-cinema' (César, 2008). Estabelece-se uma afinidade empática com as imagens, uma ligação 'epidérmica' que confirma a sua forma de entender o cinema: "an epidermic interface connecting the world around you with your inner body" (Mendee, 2009).

Para Filipa César, os lugares têm uma certa densidade que lhes é concedida pelo tempo, uma densidade permeável, a densidade em que o seu cinema nos insere e para a qual assume particular importância o trabalho de montagem. Com efeito, a artista refere:

*Another point is the cracks of meaning one can open up through montage, by leaving blank spans for the viewer to finish up the editing. So you can jump between the borders of reality and fiction, jump between subjective and objective perspectives. These gymnastics are very efficient ways to smuggle in awareness and criticism of the*

*established orders and conventions of perception. So I think for me montage is an instrument to concatenate what is not expected to be concatenated. It always goes against the order of reality, against the continuity of the as-fabricated celluloid and the video time-code sequence. Montage is a fracture, a bridge and a border at the same time. It becomes a passage.* (Mendee, 2009)

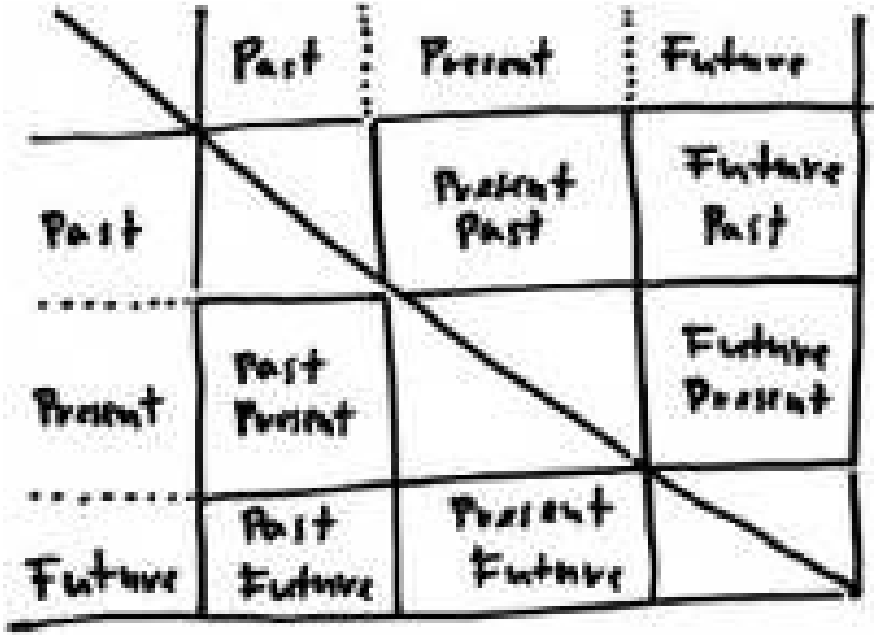



**Figura 7.** Zbyněk Baladrán, *Diagram* (detail), Cross-fades. Reconstructing the Future, 2007.

O cinema de Filipa César assume essa dimensão transversal onde se cruzam os diferentes níveis de percepção dos acontecimentos e das experiências. Passado, presente e futuro formam o 'diagrama' de *cross-fade* (figura 7) sobre o qual se contextualizam as vivências. Situados no seu universo conceptual somos desafiados à reapropriação do tempo efectuando a 'passagem' para o actual contexto sociopolítico (figuras 2, 4 e 8). A ameaça de colapso financeiro, a crise económica, a instabilidade política e suas contradições, as desigualdades sociais crescentes, a insegurança e a revolta, aguçam o olhar crítico sobre outras e ainda as mesmas fronteiras e formas de aprisionamento. Os protestos adquirem a escala global assumindo a ocupação concertada de espaços públicos


ISBN: 978-989-8300-32-4



(figura 8). A arte, que em si mesma pode ser entendida como a experiência de um território que se refaz sob uma dinâmica partilhada de ocupação, adopta o slogan, integra o protesto, ocupa a rua e o museu (figura 9).






**Figuras 8 e 9. À esquerda:** Movimento Occupy Wall Street, Zucotti Park, 13 de Outubro de 2011. Photo: Julianne Pipitone/streetknowledge.wordpress.com **À direita:** 'If you can't afford a Picasso, occupy museums.' A 13 de Janeiro de 2012, e aproveitando as sextas-feiras grátis, um grupo de 20 participantes, entre os quais o curador da Creative Time (Nato Thompson) e dois professores de arte do Queens College (Greg Shollette e Maureen Connor), decide Occupy o MoMA para uma organizada *teach-in.* (Photo: autor desconhecido)

A socióloga Saskia Sassen (2012) distingue a ocupação do espaço público da manifestação ou demonstração pública através das noções de território e poder: ocupar cria um novo território, e por isso um pouco de história, no que antes era considerado mero chão; ocupar é refazer o território e nele redefinir o papel dos cidadãos, criando uma realidade que se expande além do sentido dominante de soberania e nação; a ocupação surge na intersecção de uma política global e da especificidade do lugar e da história local; o reclamar território é em si mesmo um vector estratégico do processo, associado à lógica do poder mas não devendo, contudo, ser confundido com a tomada ou o domínio do

poder, porque o poder de que aqui se trata é aquele resultante do envolvimento conjunto no trabalho de cidadania.

**Conclusão: reapropriar para reocupar**

Sobre este trabalho concertado de cidadania recordamos a frase de Filipa César: 'Borders are always artificial scars on geography' (Mendee, 2009), e estas fronteiras pertencem igualmente à geografia dos tempos. Face os paradoxos actuais Filipa César questiona a legitimidade da censura exercida pelo esquecimento. *Le Passeur*, *Four Chambered Heart*, *Memograma/Insert* e *The Embassy* documentam e contextualizam a experiência do tempo e a vivência no espaço, explorando e remetendo para o presente os pontos de fuga da memória e os pontos cegos da história.

**Referências**


Alves, Laurinda (dir.) & César, Filipa (2011), *Portugueses sem fronteiras - Filipa César* (entrevista), Episódio 12, Vídeo, Duração 00:25:00. [Consult. 12-12-2011] Disponível em <URL:http://vimeo.com/26840348> Posted by Laurinda Alves a 24-07- 2011.

Biscotti, Rossella (2008), "Everything is somehow..." [Consult. 16-01-2012] Disponível em <URL:http://www.shedhalle.ch/en/rossella-biscotti-everything-somehow-yellow-film-pharmaceutical-dreams>

César, Filipa (2008), Entrevista SIC a 14-07-2008, Vídeo, Duração 00:02:25. [Consult. 12-12-2011] Disponível em <URL:http://videos.sapo.pt/qcrbMUeMqaUV8DZZ1FEz>

Figura 1. [Consult. 13-12-2011] Disponível em <URL:http://www.artnews.org/doreenmende/?t=6766>

Figura 2. [Consult. 18-01-2012] Disponível em <URL:http://heathledgerbrasil.blogspot.com/2009_02_01_archive.html>

Figura 3. Figura 4. [Consult. 13-12-2011] Disponível em <URL: http://www.berlinda.org/BERLINDA.ORG/Artes_Visuais/Eintrage/2011/4/22_Dia_especial.html>

Figura 4. [Consult. 18-01-2012] Disponível em <URL:http://activestills.org/content/demo-beit-nuba-against-wall-and-road-443-04062010-2?tid=Other



ISBN: 978-989-8300-32-4




Figura 5. [Consult. 19-09-2011] Disponível em <URL:http://murilofilho.wordpress.com/2011/10/18/antonio-vega-macotela-time-divisa/>

Figura 6. [Consult. 16-01-2012] Disponível em <URL:http://www.shedhalle.ch/en/rossella-biscotti-everything-somehow-yellow-film-pharmaceutical-dreams>

Figura 7. [Consult. 13-12-2011] Disponível em <URL:http://www.shedhalle.ch/en/exhibitions/cross-fades-reconstructing-future>

Figura 8. [Consult. 06-01-2012] Disponível em <URL:http://streetknowledge.wordpress.com/tag/occupy-wall-street/>

Figura 9. [Consult. 19-01-2012] Disponível em <http:http://www.artnet.com/magazineus/reviews/pollack/occupy-moma-1-17-12_detail.asp?picnum=3>

Gómez-Mont, Gabriella & Macotela, Antonio Vega (2008), "Macotela & los Rashes. Antonio Vega Macotela, as told to Gabriella Gómez-Mont" in *Vice Magazine*, March 2008, Unedited version. [Consult. 19-09-2011] Disponível em <URL:http://www.toxicocultura.com/blog/?p=1941> Posted by Gabriella Gómez-Mont a 07-01-2010.

Marmeleira, José (2010), "Filipa César e os fantasmas no presente" in *Ípsilon*, Público de 3 de Março de 2010. [Consult. 12-12-2012] Disponível em <URL:http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=251897>

Mendee, Doreen & César, Filipa (2009), Filipa César entrevistada por Doreen Mendee (Publicado in: Museu Colecção Berardo (Eds.), BES Photo Prize, Lisbon, 2010). [Consult. 10-12-2011] Disponível em <URL:http://www.artnews.org/doreenmende/?t=6766>

Sassen, Saskia (2012), "Imminent Domain" in *Artforum*, January 2012. [Consult. 04-01-2012] Disponível em <URL:http://www.artforum.com/inprint/id=29814> ●

# *ALICE...* Uma leitura para o reconhecimento da Teatralidade num conjunto de obras de António Bronze

Maria Manuela Bronze da Rocha*

**Resumo:** Este artigo analisa, numa perspectiva hermenêutica, como espaço, tempo e ação, enquanto meios de representação artística visual, tanto no Teatro como na Pintura, constituem formas de abordagem para o reconhecimento da teatralidade no conjunto de obras que António Bronze concebeu a partir do díptico de Lewis Carrol.
**Palavras chave:** Teatralidade, representação, instante pregnante, cena.

**Title:** ALICE... a reading towards finding Theatricality on a series by António Bronze.
**Abstract:** This article examines, from a hermeneutic point of view, how space, time and action, as means of visual artistic representation, both in Theatre and in Painting, constitute ways to approach and recognize theatricality in António Bronze's body of work based in the diptych of Lewis Carrol.
**Keywords:** Theatricality, representation, pregnant instant, scene

## Introdução

A temática da exposição, ao abordar o universo de sugestão, contido na leitura de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho* de Lewis Carrol, recusa, contudo, a ilustração. Com efeito, não se trata aqui de tornar mais evidente ou mais clara a compreensão de uma mensagem convertida em informação não escrita.

É certo que, ao olhar este conjunto de trabalhos, a evocação dos contos e a identificação das personagens é óbvia; assim, esta abordagem pretende analisar como as obras constantes de uma série *Alice...,* reclamam na sua semântica (escolha e tratamento do tema) os valores plásticos (técnica, forma, cor e composição) que perante esse conceito catalisador de emoções — a *teatralidade* — revelam a possibilidade de outro vocabulário como paradigma para a leitura do objecto.

António Bronze (1935-2003), nasceu em Moçambique, onde viveu, antes e depois de ter vivido em Portugal e em Paris. Formou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Carateriza a sua obra uma diversidade técnica relevante, onde uma forte marcação linear, traduzida num desenho expressivo e numa pintura que conjuga leituras e apropriações modernistas, pop e etnográficas, uma imagética erotizada

* Portugal, artista visual e figurinista. Professora na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no Departamento de Figurinos do Curso de Teatro, Porto. Doutorada em Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



de bestiários, fábulas e mitos, onde se reflete a cultura híbrida das suas vivências. Está representado em vários museus nacionais.

## Qualquer mundo pode ser um palco

*O que é a Teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior* (Barthes, 2007: 42).

As obras apresentadas convocam, por elas próprias, o espectador a uma interpretação outra, onde os textos referenciais, as personagens e os sentidos se constituem como propostas dramatúrgicas de uma encenação. Com efeito, Alice apresenta-se aqui para além do personagem literário; o que vemos é uma possível representação de um ser que no desempenho, tal como um ator, conjuga a sua experiência pessoal com o sentido da palavra contida no texto, para assim tornar a ilusão do real mais real.

O mundo, qualquer mundo, pode ser um palco, ainda que o palco seja um mundo à parte. E, tal como nestes textos de Carrol, 'a coexistência de lógicas contraditórias parece possível; e, nos diálogos, a linguagem verbal, factor estruturante das relações humanas, revela-se então o mais instável de todos os sistemas' (Gomes, 2004: 18) neste palco, aqui transposto para o plano bidimensional, enquanto lugar do teatro do absurdo.

Se a Pintura identifica aqui a força da palavra, através da imagem e da sua força visual, também a natureza do Teatro se identifica no domínio da visualidade. Como diria Barthes (1997) 'a representação é isso: quando nada sai, quando nada salta para fora do quadro: da pintura, do livro, do écran.' Sabemos que um dos traços essenciais do código teatral é o facto de a representação se dar sem limites; porém, também sabemos que a convenção teatral circunscrita ao palco à italiana é aquela que mais se aproxima da pintura. Nesse sentido, em ambos os casos, podemos ver o que é representado a partir de um único ponto de vista.

O que acontece na convenção teatral é que o representado nunca é uma imagem do mundo, mas a imagem de uma imagem, através de uma

transposição poética, como se fora a imitação de um lugar do mundo onde real e ilusório coincidem. As diferenças, outrora enunciadas por Aristóteles, residem na natureza dos meios, objetos e maneiras, que tecem a complexidade da *mimésis*. É justamente esse carácter de verosimilhança que reside na imitação e na natureza do ser humano e da obra de arte, que se afasta dos desígnios da ilustração; esta, transcende pelo — *ilustrare* — luz ou brilho lançado na informação produzida pelo texto, ultrapassando pelo estético as fronteiras da língua.



**Figura 1**. António Bronze, 2003, *Alice*.... Acrílico sobre cartão, 19 x 27,5cm (AAVV, 2004: 28).

É perante a apresentação das representações constantes na pintura que se instaura essa "quarta parede" imaginária, esse espaço entre o objecto e o espectador, que funciona como um catalisador de reações.

Qualquer quadro se afirma fisicamente através desse *recorte puro*, por vezes marginado, nessa definição que relega para o vazio tudo o que o rodeia. Desta forma promovendo à vista o todo como essencial; o que nos faz entrar dentro.


ISBN: 978-989-8300-32-4



(…) *Tudo o que faz entrar no seu campo. Esta descriminação demiúrgica implica um alto pensamento: o quadro é intelectual, ele quer dizer alguma coisa (de moral e social), mas também diz que sabe como é que é preciso dizê-lo; ele é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, comovente e consciente das vias da emoção* (Barthes, 1984: 82).

No espaço, perante um telão, qual lodo (Figura 1), cor de pelo do rato que não vemos, Alice chora o castigo da palmatória, o Mocho e Dinah estão ao lado. Todos estão à boca de cena, frente ao espetador. A relação de tamanhos entre as várias figuras mais do que reclama o sentido de cada personagem; funciona como sinais, ora de nostalgia, ora de conhecimento pelo reconhecimento do erro, ora de temor pela diferença de escala. Alice é a verdadeira imagem do desamparo, o tempo de jogar a bola ficou para trás. É a espessura da tinta que imprime, na pincelada e no traço, a ideia de instabilidade.

Cada quadro como que resulta do agenciamento de partes de um espaço construído, que procura um efeito de verosimilhança ou a criação intencional de um tal ambiente artificioso — a cena — para comunicar a ideia da unidade dramática que, na encenação do teatro, entrecruza fragmentos de tempo e espaço para o desenvolvimento da ação que nos transporta para a ilusão.

No teatro convencional toda a fabulação diegética se desenvolve nesse espaço fechado que se abre ao proscénio — o limiar da quarta parede — onde esse vazio que antecede o espectador mais não é que uma espécie de reserva, qual espaço de desejo, equivalente a essoutra margem de "recorte puro"(Barthes, 1984). Na figura 2, a cena é construída fechando-se em painéis e bambolinas, vigorosamente pintados de várias tonalidades de cor escura, de modo a acanhar Alice que sabemos ter crescido. A iluminação, teatral, projeta-se frontalmente sobre os personagens, em contraponto com a iluminação de bastidores que nos revela a portinha.

O Teatro herdou do Renascimento a concepção de um universo que a partir da "boca de cena" é tido como uma janela aberta para o mundo, um mundo representado em certa temporalidade. A Pintura é o espaço bidimensional que configura a concepção desse mesmo universo temporal através da profusão de linhas e cores, encerradas em certa moldura.



**Figura 2**. António Bronze, 2001, *Alice*.... Acrílico sobre papel, 29 x 41cm (AAVV, 2004: 36).

Lessing, já no séc. XVIII, entendeu este tempo representado como uma suspensão que está para além da captura do tempo real, como uma forma de narrar que define um campo próprio, quer no que se refere à imagem quer no que se refere à palavra. Ora, se perante a narrativa "a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo" (Lessing, 1999: 193) e que se expandem versus aquela síntese representada no plano espacial; esta aparente contradição resolver-se-á nesse conceito que Lessing designou por "instante pregnante," aquele em que, na pintura, e por intermédio de uma codificação "se torna mais compreensível o que já se passou e o que seguirá" (Idem, 1998: 194).

Ainda na esteira do seu pensamento, podemos concluir que é, também, a proximidade física do espectador, ou do autor à pintura, que os leva ao aprisionamento de um momento na representação da ação, um tempo sincrónico; isto é, algo retido no tempo e no espaço construído sob as leis da perspectiva:


ISBN: 978-989-8300-32-4



*Se a perspectiva foi linear e teatral, antes de ser aérea e escultural é porque a pintura terá tido de mostrar primeiro a sua capacidade poética — a sua capacidade para contar histórias, para encenar corpos falantes e atuantes* (Rancière, 2011: 102).

Assim, ao reter a narrativa na clausura do enquadramento de um suposto teatro, quer a dimensão plástica quer a icónica, constroem intencionalmente sob o registo de ritmos emocionais exagerados ambientes artificiosos, no plano bidimensional. Esta é a teatralidade transfigurada da cena, também ela o intervalo de tempo em que não se alteram nem os elementos do cenário nem a configuração dos personagens.



**Figura 3**. António Bronze, 2001, *Alice*.... Acrílico sobre tela, 46 x 55cm (AAVV, 2004: 72).

Por oposição, um tempo diacrónico será aquele que o teatro utiliza no movimento da sucessão das palavras através do espaço, isto é, o

mecanismo formal que dinamiza os elementos pertencentes à ação representada, constituído pelo cenário, figurino, iluminação, direção de atores, tempo e espaço a que, vulgarmente, chamamos encenação/ montagem de um espetáculo.

A pintura fabrica a sua realidade através da manipulação dos elementos visuais: linhas, cores, formas, escala, texturas, dimensões, etc. convertendo o espaço pictórico numa 'superfície de equivalência' (Rancière, 2011) em relação aos sentidos do texto, e não de mera subordinação a este. Uma iluminação âmbar, cénica, envolve Alice (Figura 3) realçando o que, nas várias situações por que ela passa, nos remete para a problemática do cómico e do trágico, esse universo dramático que nos proporciona sempre uma forma de diálogo sobre o Eros.

## Conclusão

Ainda que, para analisar uma pintura, qualquer que ela seja, o que mais interessa a outro artista seja perceber como é que o suporte e as matérias veiculam, através da cor e da forma, a poética do seu autor, são também as poéticas do outro artista/ espectador que contaminam os modos de ver. Neste caso, temos como dado adquirido a ausência de uma intenção como a que se enunciou. Todavia, como também sabemos, por experiência, nem sempre o autor, no seu processo criativo, é senhor de desvendar a razão de algumas das suas próprias intenções.

Esta leitura, ainda que aparentemente exógena, está obviamente contida no enunciado da poética do texto que serviu de lastro temático ao conjunto dos trabalhos: uma realidade pictórica onde, em cada quadro/cena, a espessura dos signos teatrais nos fornece dados concretos, quer no domínio do drama quer na consciência do processo da vida e do indivíduo como parte dela, para a leitura desse conceito abstracto que é, afinal, a teatralidade.

Do mesmo modo, estes são também alguns dos fundamentos para o reconhecimento do que há de teatralidade nos objetos artísticos da contemporaneidade, os quais à transversalidade da natureza dos meios e objetos, somam às maneiras o que há de espetacular no teatral ou anulam a tal quarta parede, por forma a estabelecer com o espectador uma outra interação cúmplice, no lugar e no tempo.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

AAVV. (2004) *Alice… António Bronze*. Porto: ASA. ISBN: 972-41-4052-0

Barthes, Roland (1984) *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-9724415758.

Barthes, Roland (1997) *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, ISBN: 972-44-0572-9.

Barthes, Roland (2007) *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, ISBN: 978-972-44-1938-9.

Lessing, Gotthold Efraim (1999) *Laocoonte: Ou: das fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN: 978-8573210866

Rancière, Jacques (2011) *O destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-17-8 ●

# Suzanne Anker – Memória Autobiográfica no Estúdio e no Laboratório Científico

Maria Manuela Lopes*

**Resumo:** O trabalho de Suzanne Anker é geralmente contextualizado centrando-se na natureza textual da genética. Entendo que a sua exploração plástica questiona tecnologias e códigos de linguagem implícitos nas ciências da vida, assim como, as estratégias de visualização e práticas adjacentes ao laboratório molecular. Proponho que o enquadramento visual de três das suas obras ajuda a categorizar as estratégias de representação das ciências da vida e contribui para a compreensão da natureza da memória autobiográfica.
**Palavras chave:** Arte, Ciências da Vida, Memória Autobiográfica, Tecnologias de Visualização.

**Title:** Suzanne Anker – Autobiographical Memory in the Studio and at the science Laboratory
**Abstract:** Suzanne Anker's work is usually contextualized as based on textual/scriptural nature of genetics. This position places her in a domain in which the visual and sensual takes the primary role in framing an understanding of this new world of life sciences/molecular laboratory. Through the visual framing of 3 of her art works I suggest a categorization of the representational strategies of the scientific laboratory and a contribution to the understanding of the nature of Autobiographical Memory.
**Keywords**: Art, Life Sciences, Autobiographical Memory, Visualization Technologies.

## 1. Introdução

Explorando algumas conexões entre Artes Plásticas e Neurociências através da linguagem visual, analisarei, nesta reflexão, três das obras de Anker (*Zoosemiotics: Primates, Fish, Frog, Gazelle; Laboratory Life e Butterfly in the Brain*) propondo que o enquadramento visual destas obras ajuda a categorizar as estratégias de representação das ciências da vida e contribui para a compreensão da natureza da memória autobiográfica, na qual a justaposição de fragmentos na orquestração da multiplicidade de sistemas neuronais equivale à constante construção da realidade, interpretação do passado e projeção de ações futuras.

* Portugal, artista plástica e investigadora. Mestrado em Fine Arts, Goldsmiths College, UK; MPhill New Media Fine Arts University for the Creative Arts, UCA, Farnham, UK. Licenciatura em Artes Plásticas, Escultura, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutoranda, New Media Fine Arts, UCA, UK. Investigadora Ectopia, Lisboa.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 1.** Suzanne Anker *Zoosemiotics: Primates, Frog, Gazelle, Fish* (detalhe) by (1993).

Apresento a sua obra como que intersectando as duas áreas do saber (Arte e Ciência), pois apesar do uso aparente de meios tradicionais de expressão, existe uma tentativa de reconciliar o conhecimento empírico científico, as tecnologias e as imagens (metáforas e ícones), com a verdade poética e impressiva da arte. Concomitantemente, a complexidade proposta nos diferentes usos de metáforas, duplos sentidos de linguagem (visual e semântica) e justaposição de fragmentos de variadas fontes unidas por formatos tecnológicos nas suas instalações, levam-me a enquadra-los na categorização das estratégias de representação implicadas nas investigações médica e biológica e na permissão de olhar para as 'intersecções das distintas mas sobreponíveis disciplinas' (Anker, 2009:19) em circulação no estúdio e no laboratório.

Como descreve na sua página de Internet o seu trabalho 'investiga a semiótica do código genético e a sua conjunção com outras formas de sistemas de linguagem.' A base para a prática é a informação derivada de fontes científicas e dos media – as suas instalações criam *entre-espaços* que modificam a informação derivada das fontes, contrabalançando o poder epistémico residual da primeira leitura (a aparência de uma estratégia científica codificada mas familiar) e estabelecendo relações formais na

intenção hermenêutica de criar significado. Anker propõe encontros sensoriais que sustém o observador subvertendo o aparente e imediato significado da linguagem conduzindo as formas através de técnicas de ilusão – *i.e.* cariótipo em açúcar ou mancha de *Roscharch* em transparentes imagens de diagnóstico clínico.

### 2. *Zoosemiotics: Primates, Fish, Frog, Gazelle (1993)*

Olhando para esta obra vemos diversas linhas de formas esculturais inspiradas nos cariótipos das quatro espécies mencionadas no título. A organização das figuras irregulares assemelha-se a palavras numa língua que desconhecemos. Em frente, sobre um suporte metálico um contentor redondo de vidro transparente contêm um líquido inodoro e incolor (água?). A apresentação quasi-asséptica reafirma a assertividade e objectividade do universo científico e a coordenação matemática da ordem natural. Esta limpeza é estilhaçada quando observamos as figuras da parede através da água e todas as aparências estão distorcidas. A exposição parece invertida e quando nos movemos as figuras da parede misturam-se numa dança. I. Reichle (2003:3) realça a intenção de 'instruir o olho' na simples técnica da magnificação. Concluo que Anker reflete sobre as tecnologias transversais que condicionam o que, e como, vemos o mundo, aplicando para isso métodos exportados das práticas laboratoriais aliadas a significados escorregadios que se perderam ou transformaram na transição da prática científica para a comunicação (nos media, nos artigos da especialidade ou na arte), como as constantes construções da memória no presente que alteram o acontecimento relembrado.

Se no laboratório o código invisível e abstrato é transformado em algo material, manejável, quantificável, transportável e partilhável, correspondendo à categoria tranlacional da *inscrição* proposta por Latour (1987:64), sugiro que aqui possa ser vista como lúdica, aludindo a reminiscência de infância como os recortes de bonecas de papel. Mudar o cariótipo para uma forma 3D que é legível em várias posições e direções evoca, segundo Holtzmann-Kelves e Niessenson (2001), outros sistemas de linguagem sugestivos da caligrafia chinesa. Para mim sublinha processos de recordação com evocação voluntária e involuntária de fragmentos de experiências e aprendizagem da escrita (letras como entidades formais mágicas que dançam dando as mãos


ISBN: 978-989-8300-32-4



transportando significados especiais para os detentores da chave semântica). Esta dimensão metafórica também se encontra em ciência, como na escala do processo em estudo e da sua dependência de tecnologias que criam visualidade. Esta dependência do modelo, mapa, diagrama, esquema ou imagem de naturezas diferentes para a comunicação das diversas disciplinas do universo científico e na extensão de rede sociocultural mais alargada é tema de reflexão de autores como Latour e também território reconhecido por Anker.

### 3. *Laboratory Life (2004-07)*

Consta de uma série de fotografias – montagens digitais – impressas em papel de aguarela. Compreende:

*Várias camadas de imagens (...) sobrepostas (...) formando um palimpsesto. Imagens (...) de laboratórios científicos formam a camadas base tecnológica. Uma imagem transparente de um jardim é transferida para camada superior. A sorte provoca questões relacionadas com o nosso encantamento tanto com a natureza como com a tecnologia* (Anker, página pessoal Internet, tradução livre).

À primeira vista mostram interiores desprovidos de humanos, exceto numa imagem em que uma mão com luva segura uma caixa de *petri*. Num olhar mais atento percebemos uma técnica de desenho responsável pela natureza pouco nítida da imagem. A profundidade de campo emerge e o observador percebe a sobreposição da relva com o espaço interior. Cada imagem composta alude a um domínio: a natureza química da composição da vida ou ao confinamento físico e estrutural de todas as formas. Para mim evocam um sentido de incompleto, processo permanente onde um momento captura (ou evocação) pouco diz das natureza complexa do processo. Uma vez mais a reflexão aparente sobre as fronteiras diluídas dos conceitos de natureza-cultura tornam-se investigação no domínio da percepção, das estratégias que a arte ao contrário da ciência usa para eliminar os traços do percurso percorrido. O uso do papel de aguarela como base de impressão é estratégico no reforço do domínio histórico e cultural, contexto das suas imagens. Constrói com este trabalho um diário visual da sua migração de interesses e descoberta nas ciências da vida e um comentário na construção dos conceitos como cromossoma ou DNA, apresentados como adquiridos em vez de resultados de tentativa, erro em laboratórios

diversos.

### 4. *Butterfly in the Brain (2002)*

Esta instalação constitui-se por uma peculiar coleção de formas aparentemente de borboleta investigando como a imagem do cérebro e das manchas de *Roscharch* se tornaram icónicas. Apresenta várias obras de materiais diferentes e alude à evolução do cérebro orgânico e da mente, à natureza simétrica das borboletas, dos morcegos e supostamente do cérebro e à proveniência e importância do hipocampo (zona também duplicada no centro do encéfalo envolvido preponderantemente nos processos da memória). Parece também implicar com as associações poéticas de medo e prazer sugeridas pelas borboletas e pelos morcegos. Transparências médicas sobrepostas formam imagens híbridas misturando cérebros e borboletas, teste psicológicos e morcegos, relembrando a harmoniosa conexão multifacetada da natureza da memória.

A instalação monocromática e sóbria espalha-se como uma metáfora de um arquivo ou gabinete de curiosidade, com vitrines e quadros de parede, alfinetes a demarcar zonas em formas que lembram o encéfalo e objetos criados a partir de manchas de testes de psicologia apresentados como relíquias. Esta sobriedade cinza lembra tanto o cliché reminiscência como a realidade da visualização das tecnologias mediadoras da visão (normalmente coloridas por processos adicionais de enfatização de pormenores ou apelo mediático).

## Conclusão

O trabalho apresentado usa transparências e sobreposições de imagens do cérebro ou de diferentes laboratórios; criando fusões de diferentes contextos e leituras associadas, criando realidades híbridas com novos sentidos. Estas realidades apelam à natureza dos fragmentos como pistas do contexto científico de onde a maioria foram extraídas e também sugerem a liberdade associativa e permanentemente reconstrutiva do funcionamento da memória autobiográfica.

## Referências


Anker, Suzanne (1993) *Zoosemiotics: Primates, Frog, Gazelle, Fish* [Consult. 2011-11-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.nature.com/nature/journal/v421/n6921/fig_tab/nature01403_F11.html.

Anker, Suzanne www.geneart.org/genome-Anker.htm [Consult. 2011-10-12]

Anker, S. et al (2009) *Visual Culture and Bioscience* (Issues in Cultural Theory), Center for Art, Design and Visual Culture, UMBC.

Latour, Bruno (1987) *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Holtzmann-Kelves, B. and Nissenson. M.( 2001). *Picturing DNA* . An Interview with Suzanne Anker at www.geneart.org/genome-Anker.htm [Consult. 2011-10-18]

Reichle, Ingeborg (2003) *Where Art and Science Meet: Genetic Engineering in Contemporary Art*. Kunsttext.de PDF[Consult. 2011-09-16]. Disponível em <URL: *http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=reichle%20where%20art%20and%20science%20meet&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fedoc.hu-berlin.de%2Fkunsttexte%2Fdownload%2Fbwt%2Freichelenglisch.PDF&ei=y2koT_qNBKTG0QWP2_35BA&usg=AFQjCNENmxHgIqHCXON-3Rmqyf8dI3GWMQ&cad=rja*●



ISBN: 978-989-8300-32-4

# Uma voz que dança: a performance de daniela mercury no show / álbum canibália

Marilda de Santana Silva / Marilda Santanna*

**Resumo** O presente resumo se propõe a analisar o conceito de performance formulado por Paul Zumthor (2007), no sentido de compreender a apresentação multimídia, corporal e vocal da cantora baiana Daniela Mercury no show Canibália:Ritmos do Brasil na Concha Acústica do Teatro Castro Alves.
**Palavras chave:** Daniela Mercury; Canibália, Performance, pop, Axé Music

**Title:** A voice that dances: Daniela Mercury's performance on the show / album Canibália
**Abstract:** This summary aims to analyze the concept of performance made by Paul Zumthor (2007), in order to understand the multimedia presentation, body and voice of the Bahian singer Daniela Mercury show Canibália: Acoustic Shell in the Theater Castro Alves

## Introdução

O presente artigo se propõe analisar o show canibália de Daniela Mercury sob o olhar do conceito de performance formulado por Paul Zumthor como um "momento privilegiado em que o enunciado é realmente recebido" (2007:50).

Antes, porém, convém apresentar Daniela Mercury. Nasceu em Salvador- Bahia a 28 de julho de 1965, tem sua primeira conquista nos palcos pela dança aos 8 anos e aos 13 anos ingressa no coral se destacando pela sua voz forte e afinada. Aos 17 anos tem sua primeira experiência no Carnaval da Bahia e aos 19 anos ingressa no curso de dança da Universidade Federal da Bahia.

Com uma discografia composta de 14 álbuns solo e 5 DVDs, Daniela Mercury aponta em cada álbum lançado no mercado suas principais influências como o samba reggae, o samba, a música pop, a música eletrônica e a MPB, hibridizando gêneros e ritmos, incorporando assim novas sonoridades ao seu trabalho. O álbum Canibãlia lançado em 2009 já inova exibindo para o consumidor cinco capas diferentes do artista Gringo Cardia como pode ser ilustrado abaixo (Figuras 1 a 5).

* Brasil, cantora e performer. Professora no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC - UFBA) e no programa Multisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA. Doutorado em Ciências Sociais e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Graduada em História.


ISBN: 978-989-8300-32-4






**Figuras 1 a 5.** Fotografias de Gringo Cardia (Brasil) 2009 para a capa do álbum Canibália.

Na contemporaneidade o conceito de performance assume contornos múltiplos, envolvendo criação, transmissão e recepção além de uma indissociável relação com o *pop* que se caracteriza pela vertigem da obsolescência, além da autonomia em relação a todas as origens.

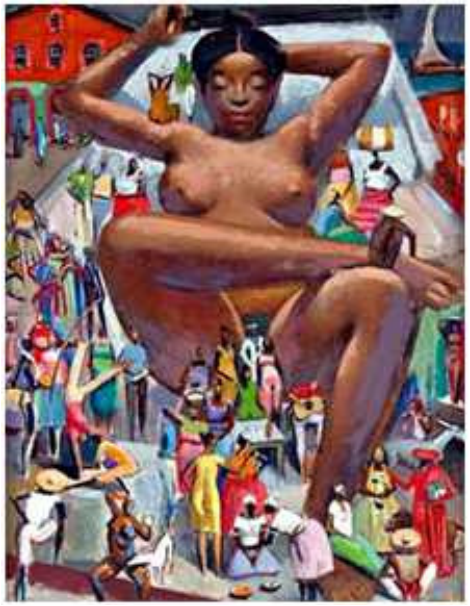


**Figura 6.** A Mulata grande - Carybé, Hector Julio Páride Bernabó (1980) óleo sobre tela. 61 X 45 cm

O pop também se revela como um espaço de apresentação cênica que envolve multilinguagens tais como, imagem, som, corpo que juntas congregam o que se denomina também de performance. Alguns autores trazem à baila o conceito de canção com texto, música e performance acontecendo simultaneamente, em três dimensões interligadas, sem

hierarquia de importância, operando em conjunto. É o caso de Finnegan (2008). Daniela Mercury é uma artista que apoia sua criação na arte da performance.O texto, a música, as coreografias, o cenário, figurino e todos os objetos cênicos utilizados no show Canibália "São todos facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido" (Finnegan, 2008:24).



**Figura 7.** Fotografia de Gonçalo L. Pinheiro. Show na Baía de Cascais. em19 de agosto de 2010.

## 1. Canibália: Ritmos do Brasil, Um show antropofágico

O espetáculo Canibália com direção artística de Vavá Botelho – diretor do Balé Folclórico da Bahia, figurino de Martha Medeiros, cenário e iluminação de Gringo Cardia revela uma mistura de raiz e antena que pode ser observada já na abertura ao exibir uma tela do artista plástico Argentino radicado na Bahia, Carybé – a mulata grande "parindo a diversidade cultural brasileira".

Ainda na abertura do espetáculo, sete bailarinos simulam um terreiro de candomblé como *lócus* estilizado pelas coreografias de Jorge Silva, demonstrando um vigor e graça contagiantes numa síntese inspirada nas danças dos orixás e nos movimentos assimétricos também presente na dança contemporânea alicerçado por uma sonoridade que transita entre o elétrico e o eletrônico.


ISBN: 978-989-8300-32-4







**Figura 8 e 9**. Fotografia de Gonçalo L. Pinheiro. Show na Baía de Cascais em agosto de 2010.

No decorrer do espetáculo também são exibidas reproduções de telas dos artistas brasileiros Iuri Sarmento, Caetano Dias e Portinari. Canibália apresenta também em sua proposta referências ao manifesto antropófago de Oswald de Andrade (1928); a Tropicália que mescla manifestações tradicionais da Cultura brasileira e inovações estéticas radicais; além do Carnaval da Bahia e toda a sua diversidade de sons, ritmos e tendências e a influência da tradição religiosa afro-brasileira. Neste sentido, o espetáculo multimídia provoca no espectador uma catarse visual, sonora e cênica que caracteriza o que Zumthor denomina em sentido largo "texto em presença"como pode ser ilustrado abaixo.

## 2. A música em performance de Canibália

O repertório une o Brasil em fusões percussivas e desfila de antigos sucessos ao repertório do novo CD. Destaque para a canção *Trio em transe*. Nesta, além de misturar o hip hop com o samba afro traz uma coreografia que remete ao Teatro Oficina de José Celso Martinez. A própria letra da canção é uma apologia a sétima arte, ao movimento antropofágico e a Tropicália.

Na canção *Sol do Sul* Daniela reverencia a América Latina como o continente do sol. Outras canções no repertório do show são, *Preta*, *Oyá por nós*, *A vida é um Carnaval*, *Castelo imaginário*,*benção do samba, o que será e*

*Tico-tico no fubá*. Dos sucessos de álbuns anteriores, destaques para *Rapunzel, O Canto da Cidade, Ilê Pérola Negra, Maimbê dandá*, dentre outras.

A banda que a acompanha demonstra uma maturidade e sonoridade que transita entre o elétrico e o eletrônico sem perder de vista o acústico e a tradição dos tambores dos blocos afro Olodum e Ilê Ayiê.



**Figura 10.** Gravação do DVD Canibália Fotografia (DM/Arquivo)

As fotografias exibidas no artigo representam " um momento tomado como presente" (Zumthor, 2007:50) plasmado pelas tecnologias que levam em consideração mais a subjetividade, as percepções sensoriais do ato congelado do que deduções racionais.

Os objetos cênicos do espetáculo representam uma série de signos que transitam entre o lúdico e o político performatizando o que os autores alemães denominam de "concretização". Zumthor se apropria do termo ampliando seu significado no sentido de se tornar "um momento da recepção: momento privilegiado em que o enunciado é realmente recebido" (2007:50).

De maneira geral, a gestualidade da performance se molda de acordo com a natureza da canção. Isto se revela bastante fecundo, no "gênero" musical gestado na Bahia em 1985 denominado de Axé music cuja base ritmica do samba reggae e suas derivações sincopadas favorece uma gestualidade corporal ágil e vigorosa.

A voz de Daniela sugere uma associação íntima com os recursos da língua portuguesa, considerando-lhe a cadência e a nasalidade, bem como a batida do samba reggae e suas variações, impressas no corpo e na


ISBN: 978-989-8300-32-4



música cheia de *groove, swingue* e *beat*, bastante comum no universo sonoro da música pop mundial contemporânea. Assim, não se pode analisar sua voz unicamente pela emissão através da boca e ressonadores; é preciso considerá-la como evento através do corpo que se torna uma caixa vibratória em consonância indistinta corpo/voz/performance.



**Figura 11.** Gravação DVD Praia de copacabana (Arquivo DM).

## Conclusão

Daniela Mercury em *Canibália* denota o descongelamento do artista no palco. O espetáculo toma forma de show *business*. Neste momento, não só o corpo e a voz se movimentam, telões ampliam detalhes do cenário e do corpo, a iluminação toma proporções descomunais e transformam a visibilidade de praticamente tudo... enfim, todo o visível é reconfigurado como espetáculo. Para Zumthor, "a dança, com efeito, inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha o movimento, o esclarece (...)" (1997:209). Em Daniela sua performance vocal/corporal com pivôs e piruetas com agilidade e controle se revela em uma voz que dança.

## Referências

Bernabó, Carybé Hector Julio Páride. *A Mulata grande.*[Consult. 2012-01-10] figura. Disponível em <URL> http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/462

Cardia, Gringo (2009) *Canibália.* [Consult.2012-01-10].Imagem.Disponível em <URL> http://www.danielamercury.art.br/discografia/

Mercury, Daniela [Consult 2012 -01-05] Disponível. Em <URL>http://www.danielamercury.art.br/hotsite/2011.10/portugues.php

Medeiros, Fernanda Teixeira; Matos, Claudia. N.; Travassos, Elizabeth.(2008)*Palavra Cantada.* Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro:7letras.

Santanna, Marilda.(2009) *As Donas do canto:* O sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA.

Pinheiro, Gonçalo L. Pinheiro. *show canibália na Baía de Cascais.*[Consult.2012-01-10]Fotografia. Disponível em <URL> http://www.danielamercury.art.br/fotos/?cat=0&ano=2010&show=Ok (United States

Zumthor, Paul.(1997)*Introdução à poesia oral.* São Paulo:Hucitec/Educ.

Zumthor, Paul. (2007) *Performance, recepção, leitura.* São Paulo:Educ. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social - *Kontakthof* através das gerações

Marina Milito de Medeiros[*]
&
Sayonara Sousa Pereira[**]

**Resumo:** O presente artigo pretende contextualizar o trabalho de Pina Bausch (1940-2009), referência mundial do Tanztheater, aprofundando em sua obra *Kontakthof* (1978). Com esse trabalho, Bausch se apropria de um seguimento que inclui o trabalho social, chamando para integrar o espetáculo, não profissionais com idade acima de 65 anos e adolescentes, moradores da cidade de Wuppertal, questionando o que é arte e quem são os artistas.
**Palavras chave:** Pina Bausch, Kontakthof, Gerações.

**Title:** Pina Bausch, from world reference to social work: "Kontakthof" through generations.
**Abstract:** This article seeks to contextualize the work of Pina Bausch (1940-2009), a world reference in Tanztheater, focusing in her piece *Kontakthof* (1978). With this project, Bausch appropriates social work, calling to integrate her piece, non-professionals, aged over 65 years and teenagers, residents of the city of Wuppertal, questioning what is art and who are the artists.
**Keywords:** Pina Bausch, Kontakthof, Generations.

## Pina Bausch e o *tanztheater*

Pina Bausch nasceu em 1940, em Solingen, Alemanha, iniciando muito cedo sua formação no *ballet* clássico. Aos 15 anos foi estudar na Folkwang Schule, na cidade de Essen, na época dirigida por Kurt Jooss (1901-1979), tendo uma formação profissionalizante de quatro anos em dança.

Como aluna-mestra de Kurt Jooss, Bausch recebeu, inicialmente, forte influência da filosofia e pedagogia de trabalho de seu Mestre, e a partir dessa relação desenvolveu seu próprio trabalho, utilizando no decorrer dos anos, cada vez mais elementos do teatro e de outras linguagens

[*] Marina Milito de Medeiros: Brasil, atriz. Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bacharel em Artes cênicas pela UNICAMP.

[**] Sayonara Sousa Pereira (Sayô Pereira): Brasil, bailarina, coreógrafa, professora efetiva na Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Cênicas - da Universidade de São Paulo - ECA/ CAC/ USP. Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP/2007. Na Alemanha, a convite de Susanne Linke, especializou-se na Folkwang Hochschule- Essen, escola dirigida por Pina Bausch, e licenciou-se em Pedagogia da Dança na Hochschule Für Musik-Tanz / Köln (Colônia). Coordena o LAPETT (Laboratorio de Estudos e Pesquisas em Tanztheater - ECA-USP).

artísticas em suas peças coreográficas. Com uma abordagem muito própria, a coreógrafa incorporou elementos do teatro, e da dança moderna americana, da década de 1960, os quais pôde experimentar no período em que estudou em Nova York, em diálogo com elementos da dança moderna alemã.

Em 1973, aos 33 anos, já de volta a Alemanha, assumiu o cargo de coreógrafa-residente na Ópera de Wuppertal. Ao aceitar este cargo modificou o nome do estabelecimento para Tanztheater Wuppertal, e incrementou a maneira como a dança passou a ser pensada e realizada em Wuppertal e no mundo.

No *tanztheater* (Dança Teatral), a personalidade, as histórias e as vivências dos intérpretes permeiam o processo de criação das obras (Pereira, 2010). Bausch verticalizou seu trabalho nesse sentido, buscando expor o lado mais humano de seus bailarinos, a fragilidade, suas dúvidas e inquietações, fazendo com que o público se identifique com o ser humano à sua frente, sem impedir que o bailarino se utilize das diferentes técnicas apreendidas ao longo de sua carreira.

## 1. *Kontakthof* – 3 versões

*Kontakthof* - pátio de contatos, lugar de encontro, espaço de troca, de busca pelo outro. Segundo Climenhaga (2009: 73), o termo traduzido do alemão pode tanto significar lugar de encontro, normalmente se referindo a pátios de escola ou de prisões, como pode ser utilizado para se referir ao local em que as prostitutas encontram seus clientes. Está entre as primeiras peças de Pina Bausch com o Wuppertal Tanztheater, criada a partir de um tema e construída com material trazido pelos bailarinos, formato esse, que a coreógrafa lapidou ao longo de mais de 30 anos de trabalho junto à Companhia e que se tornou sua marca registrada.

A criação de *Kontakthof* girou em torno de conflitos inerentes às relações humanas, relações de poder, de carinho, de submissão, de descoberta e de exposição. Segundo Bausch; 'Ternura e o que nasce dela foram temas importantes no trabalho' (L'arche, 2007: 8); 'O que é isso? Como alguém demonstra? Para onde vai? E quão longe a ternura pode ir?' (Climenhaga, 2009: 72), foram algumas das perguntas feitas aos bailarinos ao longo do processo de criação.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A peça é extremamente teatral e se utiliza de movimentos simples, como colocar as mãos no bolso, esfregar as mãos, coçar a orelha e segurar os cabelos, que realizados em coro pelos bailarinos, ganham nova força e sentido. Praticamente toda a coreografia é construída a partir de gestos cotidianos, estejam eles em sua forma realista, deslocados de seu contxto original ou estilizados dentro de uma célula coreográfica.

*Kontakthof* foi apresentado pela primeira vez com os bailarinos do Wuppertal Tanztheater, em 1978. Em 2000, estreou uma versão realizada por senhores e senhoras maiores de 65 anos, e no final de 2008, 30 anos depois de sua primeira premiere, estreou uma nova versão, realizada por adolescentes com idade entre 14 e 17 anos. É uma das peças mais conhecidas de Bausch e vem sendo apresentada há mais de 30 anos, sem perder sua força e qualidade dramática, independente do grupo que o executa.

### 1.1 *Kontakthof* ao longo das gerações

No final da década de 1990, Bausch deu início a esse projeto inovador. Ela, que desde o início de sua carreira arriscou em suas abordagens poéticas, mais uma vez surpreendeu ao iniciar o trabalho de montar *Kontakthof* com senhores e senhoras acima de 65 anos. Depois de uma carreira já consolidada e de ter se tornado uma referência mundial da cena contemporânea, Bausch se apropria de um seguimento que inclui o trabalho social.

O trabalho que Bausch havia desenvolvido até então já apresentava como característica diferencial em relação a outras Companhias de dança, o fato de permitir que seu elenco continue dançando indeterminadamente, independente da idade que atinjam (Dominique Mercy, um de seus principais bailarinos, tem hoje mais de 60 anos). A coreógrafa soube valorizar qualidades que só a idade pôde trazer para os intérpretes, saberes que só o passar dos anos são capazes de produzir e colocar em cena.

No projeto com senhores e senhoras, ela amplia esse conceito, mostrando que além de não existir limite de idade pra dançar, não existem limites para a dança. Qualquer um pode dançar, não apenas bailarinos profissionais. Bausch demonstra a idéia, muitas vezes defendida por Laban, de que o movimento é algo inerente aos animais, portanto a dança é inerente ao Homem.

O corpo dos senhores e senhoras está impregnado de Histórias, cada uma das rugas expostas são anos de experiência, de vivência e de conhecimentos que vêm embutidos na cena, trazendo uma nova carga afetiva para o espetáculo.

*Como coreógrafa, Bausch não tinha nada haver com o politicamente correto, mas nesse ato brilhantemente inventivo de seleção de elenco, ela expôs a pobreza da nossa cultura anti-idade – particularmente quando aplicada à dança. Os homens e mulheres acima de 65 anos que interpretaram Kontakthof não só tornaram falsa a noção de que nos tornamos invisíveis ao envelhecer; eles demonstraram que podemos nos tornar significativamente mais vitais e vivos* (Mackrell, 2010).

Segundo Jo Ann Endicott (1950), os bailarinos da companhia costumavam afirmar que *Kontakthof* seria a peça que eles dançariam até a velhice. Em entrevista (Endicott, 2010) ela afirmou que esse seria provavelmente a única peça da companhia que bailarinos não profissionais conseguiriam dançar. Talvez por esses e outros motivos, Bausch tenha tido a idéia de realizar uma versão do espetáculo com as senhoras e senhores. A própria Bausch já estava com 59 anos na época em que realizou a montagem e se aproximava cada vez mais dessa geração com a qual iniciaria um trabalho; talvez algumas questões trazidas pela terceira idade começassem a inquietá-la.

*O meu desejo de ver essa peça, dessa vez mostrada por senhoras e senhores com mais experiência de vida, cresceu ainda mais forte com o tempo. Então eu encontrei coragem para dar Kontakthof para as pessoas mais velhas acima de '65'. Pessoas de Wuppertal. Nem atores. Nem dançarinos* (Pina Bausch, L'arche, 2007: 8).

Em 1998, Pina Bausch iniciou o trabalho de montar a peça com senhores acima de 65 anos, pessoas comuns, moradores de Wuppertal, sem experiência com teatro ou dança, porém com desejo de novas descobertas e novos desafios. A coreógrafa colocou um anúncio no jornal local convocando os moradores interessados para participar da seleção. Os únicos pré-requisitos para participar da seleção era que fossem maiores de 65 anos e moradores de Wuppertal.

A artista tinha uma preocupação e atenção especial com seus intérpretes, incluindo os senhores e os adolescentes, sempre que podia


ISBN: 978-989-8300-32-4



estava presente e entregava flores para eles ao fim das apresentações. E quando não podia, enviava uma rosa para cada, e uma carta:
*Queridos,*
*De Nova York eu envio para todos vocês todo meu amor, pensamentos carinhosos e os melhores desejos. Eu desejo a todos vocês uma Performance maravilhosa em Gênova. Eu estou com todo meu coração com vocês. Dancem lindamente. Boa sorte. Eu os envolvo com amor. Sua Pina* (Pina Bausch 18.11.2004 - L´arche, 2007: 26).

No trecho de outra carta para os senhores, Bausch fala um pouco de uma de suas buscas, de um de seus desejos com essa obra, o desejo de fazer de cada uma daquelas pessoas, uma fonte de inspiração para os moradores de Wuppertal;

*Eu estarei com vocês e pensando carinhosamente em vocês quando vocês Performarem essa noite e inspirarem de novo as pessoas de Wuppertal e os muitos amigos que estarão assistindo* (Pina Bausch 17.02.2006 – L´arche, 2007: 27).

No final de 2007, Pina Bausch iniciou uma seleção com adolescentes, estudantes das escolas de ensino tradicional e público de Wuppertal, para realizar uma nova montagem de *Kontakthof*, dessa vez com jovens a partir de 14 e até, no máximo, 17 anos. Dessa vez, a coreógrafa vai para o outro lado do "trabalho social" atingindo os "netos" dos senhores e senhoras com quem começou a trabalhar quase 10 anos antes.

Wuppertal é, basicamente, uma cidade industrial, com um cenário cultural restrito e muitos de seus moradores, até os dias atuais, não conhecem o trabalho de Bausch e da Companhia, um dos principais meios de difusão do nome da cidade pelo mundo afora. Porém com as experiências de *Kontakthof* Bausch movimentou três gerações de sua cidade. Desenvolveu um trabalho com a terceira idade e com os jovens e, inevitavelmente, envolveu vários adultos, uma vez que seus filhos e/ou pais, conhecidos, ou parentes, se tornaram protagonistas da peça, e desta maneira, a cidade passa a "fazer parte da Companhia."

Houve uma transformação do envolvimento da comunidade com a coreógrafa e com o Wuppertal Tanztheater. Devido a estes projetos os bailarinos da companhia se tornaram, ao mesmo tempo, atores e espectadores da comunidade que dança a obra criada por eles, gerando uma nova relação com a comunidade local;

*O melhor de tudo, os 26 dançarinos de cada elenco emergem totalmente como pessoas, a integridade da interação deles é um testemunho do poder duradouro do legado de Bausch* (Crompton, 2010).

## Conclusão

Ao assistirmos o espetáculo com os adolescentes, nos perguntamos: o que Bausch estaria buscando ao realizar um mesmo espetáculo com três gerações diferentes? A resposta para essa pergunta, não conseguimos obter em palavras fechadas. Porém, a partir desse questionamento e analisando o material levantado em pesquisa de campo, observamos que o mesmo espetáculo, as mesmas cenas, interpretadas por gerações diferentes ganharam leituras diferentes. Assim, vemos como um interessante campo de pesquisa a análise das possíveis diferentes leituras de uma mesma cena, realizada pelos distintos grupos de intérpretes.

Com esse trabalhou Pina Bausch modificou as perspectivas e o ponto de vista dos senhores e senhoras e dos adolescentes. A maioria deles nunca havia subido em um palco ao longo da vida. A coreógrafa colocou a comunidade falando para a comunidade, questionando o que é arte e quem são os "verdadeiros artistas", colocando todos no mesmo nível e mostrando que a verdadeira poesia está no que há de mais humano em cada um de nós.

## Referências

Climenhaga, Royd (2009) *Pina Bausch*. London: Routledge.

Crompton, Sarah (2010) *Pina Bausch at the Barbican, London, review*. [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/7556364/Pina-Bausch-at-the-Barbican-London-review.html

Endicott, Jo Ann (2010) *Dancing Dreams*. [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885

L´arche (2007) *Kontakthof with ladies and gentleman over "65"*. Paris: L´arche.

Mackrell, Judith (2010) *Give me an over-65 dancer any day* [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: http://www.guardian.co.uk/culture/2010/apr/07/critics-notebook-judith-mackrell


ISBN: 978-989-8300-32-4



Pereira, Sayonara (2010) *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. São Paulo: Anna Blume. ●

# Los cuadernos de dibujo del pintor Agustín Alegre Monferrer

Marta Marco Mallent*

**Resumen:** Este artículo analiza aspectos técnicos y conceptuales de la obra gráfica del pintor aragonés Agustín Alegre, cuya labor como dibujante ha permanecido a la sombra de su pintura. Sus dibujos, de gran calidad pero apenas exhibidos ni comercializados, constituyen un auténtico diario gráfico que contiene la esencia de su lenguaje artístico, poniendo de manifiesto la relevancia del cuaderno de apuntes en el proceso creativo de todo artista plástico.
**Palabras clave:** cuaderno de artista**,** dibujo del natural.

**Title:** The Sketchbooks of the Painter Agustín Alegre Monferrer
**Abstract:** This article analyses technical and conceptual aspects of the graphic works by the Aragonese painter Agustín Alegre, whose achievements as a draftsman have remained in the shadow of his paintings. His drawings, of great quality but seldom exhibited or for sale, constitute a true visual diary containing the essence of his artistic language, highlighting the relevance of the sketchbook during the creative process of every visual artist.
**Key words**: artist sketchbook, life drawing.

## Introducción

Agustín Alegre Monferrer nace en Santa Eulalia del Campo (Teruel) en 1936. Pensionado por la Diputación Provincial de Teruel realiza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Siendo estudiante obtiene varios premios de pintura y grabado, así como becas para pintar paisaje en Granada y Albarracín. Al terminar sus estudios reside en Italia durante algún tiempo.A su regreso a España se instala en Madrid durante más de diez años y desde comienzos de los 80 se traslada definitivamente a Teruel donde reside actualmente. Expone ininterrumpidamente en galerías nacionales y ocasionalmente en el extranjero. En 1972 recibe la beca "Pintores de Africa" que concedía el gobierno de España a través de la Dirección General de promoción del Sahara y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El reconocimiento oficial de su trabajo culmina cuando en 1996 es

* Espanha, Artista visual. Profesora, Universidad de Zaragoza, area de dibujo da licenciatura Bellas Artes. Doctora en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada em História da Arte, Universidad de Valencia.

 ISBN: 978-989-8300-32-4



nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (Usero y Giménez, 2003).

Tras este breve apunte de su carrera profesional, se puede considerar que la pintura de Agustín Alegre ha sido suficientemente valorada, sin embargo, su excelente trabajo como dibujante ha quedado relegado a un segundo plano. Este hecho motivó en parte la elección del tema de este artículo. En él pretendo, a través del análisis de algunas obras concretas, definir el lenguaje gráfico del autor, su técnica y el sentido que tiene el dibujo en el conjunto de su obra, y también, poner de manifiesto el interés y relevancia que los cuadernos de dibujo adquieren como contenedores de la esencia creativa de todo artista plástico.

## 1. El dibujo como principio.

El dibujo es la expresión primera y a veces más certera de nuestro pensamiento, la mejor herramienta para plasmar un proyecto de forma directa y rápida. El trazo, el signo, la huella, incluso la mancha son el principio de todo, a través de ellos el dibujo permite el registro inmediato de una forma o de un gesto con los que poder apuntar una idea, una impresión o un sentimiento. En su aparente simplicidad reside la esencia de todo arte. Pintores, escultores, cineastas, arquitectos y otros tantos creadores dibujan previamente las ideas que conciben. De este modo, el cuaderno de apuntes se convierte en contenedor y archivo de primeras intenciones (*Prima idea*) donde casi siempre encontramos el manual de instrucciones de su creación postrera. El artista los utiliza para elaborar un catálogo de imágenes que retoma y amplía constantemente.

Los dibujos del cuaderno de apuntes son, en ocasiones, más atractivos, esclarecedores e intensos que la obra última. Ejecutados con absoluta libertad, sin compromiso ni restricciones, gozan de la ligereza de lo espontáneo, de la intensidad de lo sentido y de la gracia de lo informal. A veces son el mejor testimonio del proceso o método creativo seguido por un artista. No requieren sofisticadas técnicas ni materiales: lápiz y papel son suficientes. La precariedad de un medio tan básico contribuye a considerar el boceto o apunte como obra menor, transitoria, previa a la creación final. Sin embargo, los apuntes de Agustín Alegre están realizados con la intensidad propia de una obra única, pues no son necesariamente boceto previo de la pintura. Agustín suele abordar directamente el lienzo, componiendo con manchas de óleo sin dibujo

previo, de modo que sus cuadernos de dibujo adquieren identidad como obra original, independiente y definitiva.

'*El dibujo me divierte, la pintura no. Cuando pinto soy peor persona*'. Esta rotunda afirmación, que Agustin manifiesta en reiteradas ocasiones con cierta ironía, trasluce una predisposición anímica diferente a la hora de abordar un tipo de trabajo u otro. Para él el dibujo es una acción liberadora, espontánea, lúdica, a la que acude voluntariamente, sin prejuicios ni obligaciones, sin compromiso. Dibujar no le produce inquietud alguna, sin embargo, la pintura en ocasiones le atormenta porque afirma no conseguir siempre lo que pretende con ella. ¿Se exige más como pintor que como dibujante o es la técica misma la que le induce a abordar el trabajo con otro talante? En los apuntes rápidos del natural, tanto con la pintura como con el dibujo, el disfrute es el mismo y la calidad del resultado también. Quizá la clave se encuentre en la naturaleza de la obra misma y de su propio temperamento: Agustín es un artista visceral, apasionado y expresivo. Como veremos más adelante, es la emoción y el sentimiento que experimenta al captar instantes del natural lo que más le motiva, y no tanto el trabajo racional necesario en la elaboración de ciertas obras o en la ejecución de ciertas técnicas.

Los dibujos más sugerentes de Agustín Alegre, son aquellos que recogen, a modo de diario gráfico y con absoluta libertad formal, motivos o temas cercanos de su entorno habitual. Se trata de una obra elaborada sin intención de ser comercializada ni exhibida, realizada para su propio deleite y concebida con el fin último de ser el registro de una emoción, sensación, acción, hecho o aspecto de su vida cotidiana.

Los dibujos de Agustín son eminentemente narrativos. Describen con soltura y expresividad la realidad de su entorno. El interés por motivos fugaces y atmósferas cambiantes le decantan hacia una temática en la que predomina la figura humana en todo tipo de actitudes y el paisaje. Raramente dibuja objetos, bodegones o naturalezas muertas, más frecuentes en su pintura.

El gusto por el dibujo del cuerpo humano le lleva a realizar constantes estudios con modelos del natural. Durante su estancia en Madrid acude diariamente a las aulas del Círculo de Bellas Artes, donde tiene acceso a diferentes modelos. Allí realiza infinidad de apuntes rápidos, donde evidencia su dominio de la anatomía y el movimiento (Figura 1). Cuando


ISBN: 978-989-8300-32-4



el modelo descansa, capta también fugaces gestos o actitudes de sus compañeros de aula (Figura 2).



**Figuras 1 y 2.** Izquierda: Agustín Alegre, *Apunte de modelo del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 1972. Grafito sobre papel, 49x34cm. Colección del artista. Fuente propia. Derecha: Agustín Alegre, *Alumna dibujando*, 1984. Grafito sobre papel, 15x11cm. Colección del artista. Fuente propia.

Este adiestramiento propio de un estudiante, sigue siendo para Agustín, después de tantos años de vida profesional, una actividad placentera y creativa. La serie resultante de dibujos de la figura humana supera el simple estudio académico y sistemático de la misma para formar un conjunto de obras plenas de personalidad y fuerza expresiva, con las que rinde homenaje a un modo de enseñanza y a una disciplina que considera la base de todo arte: el dibujo del natural.

La destreza que posee para el apunte rápido del natural le permitió utilizar el dibujo, durante su estancia en el Aaiún, como único medio de registrar escenas y personajes que llamaron su atención (Figuras 3 y 4), puesto que la población local rechazaba ser fotografiada. Con su trazo ágil Agustín pudo captar rasgos y expresiones, modos de vida y

costumbres de los habitantes del Sahara, generando una serie temática de extraordinario interés, con la que supera la visión exótica del orientalismo del XIX (Delacroix, Ingres, etc) o el preciosismo costumbrista de Fortuny, aportando una visión propia, veraz y desprejuiciada del mundo marroquí, tal y como hicieron algunos de sus predecesores "pintores de África", como Tapiró y Bertuchi, entre otros (Arias, 2007).



**Figuras 3 y 4**. Agustín Alegre: *Cabezas de El Aaiún* (Sahara), 1972. Carbón y sepia sobre papel, 40x33 cm. Colección particular. Fuente propia.

## 2. El lenguaje gráfico de Agustín Alegre.

El temperamento enérgico de Agustín Alegre se manifiesta a través de un gesto suelto, rápido, intuitivo y espontáneo, que confiere gran dinamismo y expresividad a sus dibujos. El cambio drástico en la dirección de la línea para modelar las formas o el acusado contraste de claroscuro, son algunas de las constantes en su modo de dibujar. La utilización de manchas y líneas sin rectificaciones, donde el trazo del encaje queda integrado, manifiesta su seguridad y visceralidad. No utiliza la goma de borrar, no corrige eliminando trazos sino añadiendo de manera precisa los que considera definitivos, enfatizando su grosor o la intensidad del tono.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** Agustín Alegre: *Paisaje de Villel* (Teruel), 1963. Flomaster sobre papel., 47x67 cm. Colección particular. Fuente propia.

La rapidez en la ejecución de sus dibujos no favorece el cambio constante de utensilios, por lo que suele definir la escala tonal ejerciendo mayor o menor presión con una misma mina (de grafito habitualmente), o formando tramados de mayor o menor densidad. No utiliza el difumino ni la gamuza para crear fundidos ni sutiles degradados. Cuando utiliza sanguinas o pasteles la aplicación es directa y el trazo se mantiene visible. Solo a veces funde con el dedo algún detalle puntual.

En cuanto a los materiales y herramientas utilizados por Agustín en sus cuadernos, cabe destacar como aportación más singular, el uso del *flomaster,* rotulador de tinta permanente utilizado por arquitectos y delineantes, que fue comercializado durante los años sesenta hasta los ochenta aproximadamente. La única exposición de dibujos que ha hecho el artista la dedicó en exclusiva a esta técnica (Figura 6), que abandonó en favor del grafito, el material más abundante entre su producción. No obstante, Agustín ha experimentado con toda clase de técnicas de dibujo sobre papel, pero se decanta por aquellas que le permiten mayor soltura y rapidez en el trazo. El *flomaster* le resulta útil en este sentido, pero acaba

abandonándolo porque requiere ser manipulado para recargarlo de tinta o cambiar de punta, pues tenía cabezales intercambiables de diferente grosor (Powell y Monaham, 1993).

## Conclusión

El cuaderno de artista es un material imprescindible y elocuente como pocos, para el conocimiento del trabajo de cualquier creador y puede considerarse el precedente del libro de artista que ahora se erige como un nuevo género en el conjunto de las artes plásticas. Los cuadernos de Agustín Alegre dan pie a futuras investigacines en este sentido y son una fuente inagotable para el estudio en profundidad de su poética artística. La cantidad de cuadernos de dibujo a los que he tenido acceso para la elaboración de este artículo merecen ser tenidos en cuenta por la calidad e interés de su contenido, sin embargo, Agustin Alegre es un autor escasamente reconocido por la crítica contemporánea, la cual olvida con excesiva frivolidad el trabajo de artistas que no se integran en las corrientes más novedosas del panorama artístico actual.

## Referencias

Arias, Enrique (2007) *La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española*, Mélanges de la Casa de Velázquez, nº37-1
http://mcv.revues.org/2821
Powell, D. y Monaham, P.(1993) *Técnicas avanzadas de rotulador*, Madrid: Hermann Blume.
ISBN: 978-84-87756-28-3
Usero, J. A. y Giménez, C. (2003) *Agustín Alegre,* Zaragoza: Ibercaja.
ISBN: 84-8324-151-X ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# La casa: ficcionar la quotidianitat

Marta Negre Busó[*]

**Resum.** Els vídeos i les fotografies de Sarah Jones, Gregory Crewdson i Eija-Liisa Ahtila tenen com escenari la llar. Mitjançant l'escenificació i la teatralitat fabriquen històries fictícies, moltes vegades inversemblants o fantàstiques que evidencien problemàtiques pròpies de l'àmbit domèstic, fent palesa la influència de viure i créixer en un determinat entorn.
**Paraules claus:** art contemporani, fotografia, vídeo, ficció, quotidianitat.

**Title:** The home: fictionalizing the daily life
**Abstract.** In different ways, the video art and photography of Sarah Jones, Gregory Crewdson and Eija-Liisa Ahtila all examine the subject of home. Their stage setting and use of theatrical elements create fictional narratives, often characterized by a heightened sense of the unreal or fantastic, which illustrate the conflicts inherent in domestic environments and the effects of living and growing in such an arena.
**Paraules claus:** contemporary art, photography, video art, fiction

## Introducció

La llar és l'espai privat per excel·lència. El terme prové del llatí *lar, laris*, i es refereix als déus protectors que solien tenir les famílies damunt el fogar. La casa és el lloc on l'individu adquireix ús de raó i on comença a desenvolupar la identitat, iniciant les seves relacions socials i construint una personalitat, ja sigui per oposició, diferenciació o identificació amb les persones amb les quals habita (Echevarría, 1995: 51).

La noció actual de casa o família és relativament nova i té a veure amb l'aparició d'un sistema social que dóna gran importància a la individualitat, instaurat amb el sorgiment de la burgesia a l'època moderna. Des d'aleshores es normalitza el tipus de vivenda actual organitzada en habitacions, i es consoliden valors com la domesticitat, la intimitat, el confort o la família. La casa esdevé així un espai per a la felicitat, una estructura perfecte, que no deixa entreveure les divergències que es generen en el seu interior.

Les obres analitzades qüestionen el concepte de llar com a promesa de benestar. En elles l'habitatge no protegeix, sinó tot el contrari. Els conflictes i les situacions inversemblants fan entreveure les escletxes en

[*] Espanha, artista visual. Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes, UB.

les quals s'assenta el model de societat actual. L'obsessió per la seguretat o les divergències generacionals són els principals temes que es tractaran.



**Figura 1.** Gregory Crewdson (2003-05). *Beneath the Roses.*
Digital C-print, 144,8 x 223,5 cm.

## 1. Quan la casa no és un lloc segur

A la casa s'hi viu, però també és l'àmbit on un es guarda de les inclemències de l'exterior. La funció de refugi, la més ancestral de totes, té una gran vigència en l'actualitat. De fet, la garantia d'estabilitat és una de les preocupacions de l'home contemporani. En conseqüència, la recerca d'un entorn on res pugui trasbalsar, sustenta de retop la desconfiança en tot allò que pugui ésser desconegut. Aquests tema és recorrent en l'obra de Gregory Crewdson. El seu treball se centra en la prospecció fotogràfica que fa de les petites ciutats nordamericanes, provocant fets poc normals en el si d'una comunitat. En la sèrie *Hover* (1996-97) trobem situacions, capturades en blanc i negre que tenen lloc en l'exterior d'un barri residencial. Veiem, per exemple, una dona tombada al terra en una finca, amb tot de globus lligats al cos; com també, un home que estén parterres de gespa al mig del carrer. Igualment inquietants són les fotografies a color de la sèrie *Twilight* (1998-2002), on espais quotidians es veuen alterats per fenòmens estranys, de tal manera


ISBN: 978-989-8300-32-4



que dins una casa hi ha crescut un jardí o a l'interior d'una altra s'hi passeja un ós.

Els esdeveniments que mostra l'artista són una nafra per una societat tan obsessionada amb la seguretat. La reacció dels protagonistes és apàtica, com si aquests fets no els afectessin en absolut. Són personatges confrontats amb l'existència d'alguna cosa que no acaben de reconèixer: 'escenes de dislocació i dissociació' (Berg, 2005: 15). La llar ha deixat de ser, doncs, la cel·la protectora, la incomoditat i les forces ocultes l'han envaït. En la sèrie *Beneath the Roses* (2003-2005) (Figura 1 i 2), apareix un home observant absort el forat que hi ha al sòl de la seva estança o tanmateix, una parella jaient a l'exterior d'un habitacle: ara la casa ja no compleix la funció de resguard que se li atorgava.



**Figura 2.** Gregory Crewdson (2002). *Beneath the Roses.*
Digital C-print, 144,8 x 223,5 cm.

Aquesta narrativa fotogràfica queda suspesa en el temps. Són fragments d'una imatgeria apropiada de la indústria cinematogràfica. L'artista parla de 'pel·lícules d'un sol frame' (Berg, 2005: 19), en les quals s'hi resumeixen mites de la cultura popular que parlen de les pors i els desitjos de la societat nordamericana: el temor a allò inconegut, però també la curiositat pel que sigui sobrenatural.



**Figura 3.** Sarah Jones (1998). *The Dining Room Table (II).* C-Print, 150 x 150 cm.

## 2. La figura del pare, la figura del fill

**"**Cada casa és un món". L'estructura familiar genera un petit cosmos on s'articulen els punts d'encontre i desencontre entre els que en formen part. Les fotografies de Sarah Jones evidencien aquest fet. En les sèries *Francis Place* (1996-97) i *Mulberry Logde* (1996-97) veiem tres adolescents posant en luxoses mansions angleses; però tot i que les vivendes semblen acollidores, les fotografies no són amables ni tampoc conviden a la tranquil·litat: els cossos de les joves es presenten rígids i els objectes fortament pertorbadors. Els interiors victorians parlen d'un passat burgès on la decoració –retrats, mobiliari, trofeus de caça, etc.– estan carregats de memòria familiar i nacional. Aquestes mansions simbolitzen una forma de vida basada en l'enyorança d'un passat patriarcal i colonialista, assentat en la riquesa i la seguretat. Precisament, aquesta aspiració queda centrada en la figura de les tres noies, de les quals se n'espera l'assimilació dels rols que els pertoca. Són, per tant, espais hermètics al canvi. La joventut de les protagonistes contrasta dins aquest entorn encotillat. A voltes, les escenes prenen un caire esotèric i les noies


ISBN: 978-989-8300-32-4



semblen immerses en una sessió d'espiritisme. De fet, les estances fotografiades són perfectes per desenvolupar-hi fantasies gòtiques: la sensació d'estancament que s'hi respira remet a la iconografia de llibres com *The turn of the Screw* (1898) de Henry James, on els espectres rememoren traumes familiars (Figura 3).

Amb les fotografies es genera el dubte de si aquestes joves repetiran el passat i es convertiran en la imatge dels pares, o si, pel contrari, modificaran aquest sistema de vida. Les noies són, en potència, les qui poden destruir el context que les ha produït. És precisament això el que exemplifica el caràcter sinistre del doble: el desig de perpetuïtat en els fills que assegura la supervivència del jo dels pares; però tan mateix fa palesa la seva desaparició. De tal manera la figura del doble es 'converteix en un sinistre missatger de la mort' (Freud, 2006: 2494). Les imatges de Jones són, en definitiva, una lluita antitètica entre la tradició i la seva actualització. Els objectes remeten al passat, mentre les adolescents apunten vers un futur incert: una mena d'evocació al canvi i al flux vital.

Les relacions familiars també vertebren certes obres de l'artista finesa Eija-Liisa Ahtila. En la peça *Today* (1997) cada un dels protagonistes – el pare, la filla i l'àvia – expliquen la seva versió de la història. L'aire d'intriga, provocat per la mort accidental de l'àvia, es veu reforçat amb una narració fragmentada. Així mateix, la distància generacional es veu manifesta, mostrant la manca d'acceptació i la dependència entre pare i filla. *Consolation Service* (1999) se centra en el procés de divorci d'una parella des del punt de vista d'una dona jove, presentant les temàtiques de la fi, la mort i el pas del temps. La narració s'organitza en tres parts: la primera mostra una teràpia de parella; la segona una celebració que acaba en un accident dins d'una bassa glaçada; i la tercera el final d'aquesta relació. El format documental s'alterna amb seqüències totalment fantàstiques, on, per exemple, la figura masculina apareix i desapareix de manera irreal. Així mateix, el gel és una al·legoria a la fragilitat i a la mort. Diferents personatges amb problemes psicològics són els que apareixen en les obres següents: *The Present* (2001) intercala cinc històries de dones psicòtiques. El que veiem és una ficció basada en casos reals entrevistats per l'artista. A *The House* (2002) (Figura 4) una dona que pateix psicosis comença a sentir veus. En aquests vídeos les paranoies surten a la llum i es materialitzen en unes accions "estranyes" que fan que les percepcións

lògiques d'espai i temps quedin interferides. La protagonista a *The House* cobreix compulsivament de negre totes les cortines de la llar, per tal d'anul·lar la visió i centrar-se més en les veus que sent a l'interior del seu cap. L'obsessió per la reclusió contrasta amb imatges oníriques d'ella volant a través d'un bosc. La casa esde vé una metàfora del procés de recolliment mental de la dona. En definitiva, en aquestes peces, els estats inconscients són els que configuren les històries.



**Figura 4.** Eija-Liisa Ahtila (2002). *The house*. Vídeo instal·lació.

Athila utilitza una tècnica cinematogràfica molt personal i refinada, la pel·lícula, desplegada en diferents pantalles i/o monitors, conforma una estructura fragmentada de la narrativa i la seva temporalitat. La repetició cíclica de certes escenes, la presencia alienada dels personatges, així com la importància que es dóna a la pronunciació i al text, emfatitzen un món que desvetlla estats psicològics i que afronta allò real amb allò imaginari.

## Conclusió

La casa es pot entendre com 'una de les principals formes d'integració dels pensaments, els records i els somnis de la humanitat', sense la qual 'l'home seria un ésser dispers' (Bachelard, 2000: 36). 'És el nostre racó del món, el nostre primer univers' (Bachelard, 2000: 34). Ens dóna la possibilitat de pertànyer i en conseqüència condiciona la forma com


ISBN: 978-989-8300-32-4



entenem les coses. Crewdson, Jones i Ahtila treballen des d'un entorn vital propi. L'àmbit domèstic no només hi és present, sinó que resulta ser l'ànima que genera les seves peces. Tanmateix, la quotidianitat es contraposa amb la presència de l'element irreal. La posada en escena i la utilització del gènere fantàstic vehiculen uns treballs que tenen com a objectiu evidenciar conductes humanes mitjançant l'estranyesa.

## Referències

Bachelard, Gaston (2000) *La poética del espacio*. Mèxic, D.F.: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-0923-9

Berg, Stephan (2005) "The Dark Side of the American Dream" dins Berg, Stephan; Hochleitner, Martin; Siegel, Katy (2005) *Gregory Crewdson 1985-2005*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. ISBN: 3-85474-142-1

Echevarría, Javier (1995) *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1393-X

Freud, Sigmund (2006) *Obras completas* vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN: 84-7030-498-4. ●

# Uma visão do Feminino nefasta e maldita nos desenhos *Le Spleen de moi-même* de Mário Botas

Michele Cristina Coutinho Rocha*

**Resumo:** O artigo tem como objectivo estudar a presença do Feminino no pensamento plástico de Mário Botas, tomando como objecto de estudo os desenhos que integram a série Le Spleen de moi-même - uma interpretação muito pessimista dos poemas em prosa Le Spleen de Paris de Baudelaire - numa perspectiva que considera a visualidade do autor como confluência entre o plástico e o literário.
**Palavras chave:** Representação do Feminino, Mário Botas, Pintura, Poética, Baudelaire.

**Title:** A view over the Feminine as nefarious and cursed in the drawings "Le Spleen de moi-même" of Mário Botas

**Abstract:** The article aims to study the presence of the Feminine in Mario Botas plastic thinking, taking as its subject drawings that make up the series Le Spleen de moi-meme - a very pessimistic interpretation of the prose poems Le Spleen de Paris of Baudelaire - in a perspective that considers the visuality of the author as a confluence between plastic and literary.
**Keywords**: Feminine Representation, Mário Botas, Painting, Poetic, Baudelaire

## Introdução

A obra de Mário Botas (1952-1982) sobressai no panorama da pintura portuguesa não só pela singularidade expressiva e complexidade da sua imagética, mas sobretudo pela afirmação de um universo simbólico, poético e pictórico, profundamente intimista e autobiográfico, onde a imagem feminina desempenha um papel estruturante. A doença prolongada, que o vitimou precocemente aos 31 anos, condicionou a sua carreira e determinou a opção exclusiva pela pintura, mas também influenciou profundamente a sua imagética.

Numa série de composições, que integram a série *Le Spleen de moi-même*, a morte é representada sob a forma de uma feminilidade nefasta e impura ou dominadora e perversa, para expressar a angústia e sofrimento do autor perante a doença e a inevitabilidade do fim.

* Portugal, designer e investigadora (aguarda aprovação de projecto de Pós-Doutoramento pela FCT). Doutorada em Belas-Artes / Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Mestre em Teorias da Arte e Licenciada em Design de Comunicação pela mesma Faculdade.


ISBN: 978-989-8300-32-4



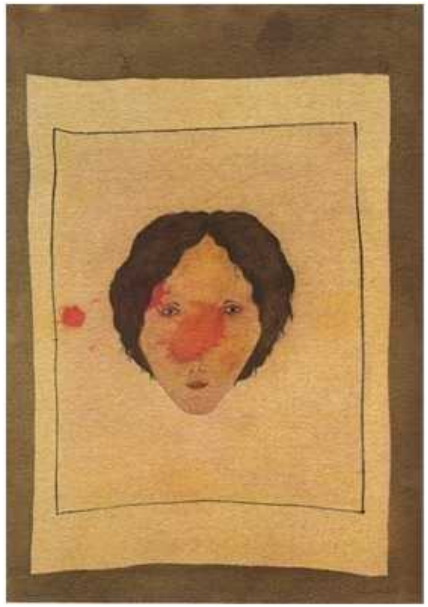


**Figura 1.** Mário Botas, *Un Hemisphére dans une Chevelure*, 1979; tinta-da-china e aguarela sobre papel, 26 x 17,8 cm; col. F.C.M.M.B., Nazaré.

## 1. A Feminilidade Nefasta e Impura

*Un Hemisphére dans une Chevelure* (Figura 1), uma interpretação de um poema de Baudelaire com o mesmo nome, contém implícita a ideia de uma feminilidade impura e contaminante. No poema em prosa de Baudelaire a cabeleira feminina é o espaço privilegiado de encontro com a memória, num retorno às fontes originais da felicidade. O aroma ardente dos cabelos, promessa de volúpia e prazer, sugere o odor do tabaco misturado com ópio e açúcar, odores inebriantes que transportam para paraísos tropicais de azul infinito, onde se misturam o aroma do alcatrão, do almíscar e do óleo de coco (Baudelaire, 1963).

Na interpretação que faz do poema, Mário Botas representa uma cabeça feminina de olhar ausente e melancólico, desenhada no centro de uma folha de papel. O rosto manchado de tinta vermelha é delimitado por uma sucessão de estruturas contractivas, que potenciam a inércia ou imobilidade. A representação da folha de papel mantém a composição confinada ao plano frontal de projecção. Dado que o plano não se abre à ilusão de profundidade, o olhar do observador não se prolonga, fica retido na estrutura cêntrica e estável do primeiro plano.

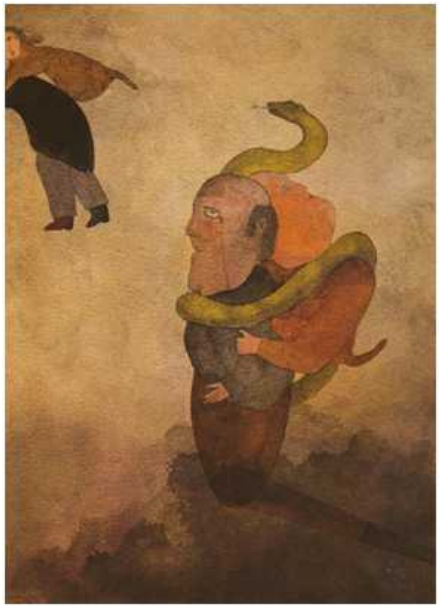


**Figura 2.** À esquerda: Mário Botas, *Chacun sa Chimere,* 1978; tinta-da-china e aguarela sobre papel, 26 x 17,8 cm; col. F.C.M.M.B., Nazaré.

No poema em prosa de Baudelaire o aroma feminino é o território privilegiado da intimidade e dos afectos. Sem contornos definidos, de infinitas tonalidades e dimensões é o rosto da subjectividade, do sonho e do imaginário. Na interpretação de Mário Botas, pelo contrário, o feminino materializa o espaço limitado e fechado onde não existe qualquer possibilidade de evasão. À dinâmica da viagem e da descoberta, o autor contrapõe o espaço circunscrito, a ausência de movimento e a incapacidade de sonhar. As manchas de tinta vermelha, colocadas deliberadamente sobre o rosto da figura, indiciam uma feminilidade nefasta e impura. A mancha, símbolo de degradação, anomalia ou desordem, revela a contingência do ser e da matéria. É a expressão da fraqueza e da morte, a afirmação de que tudo é efémero e transitório.

A recusa do feminino como espaço privilegiado de intimidade e de afectos, fechado ao sonho e ao imaginário, reforçada pela ideia de contaminação ou contágio convergem para a ideia de feminilidade nefasta, transformada em imagem da fraqueza e angústia perante o tempo mortal.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 2. A união com a serpente como expressão de condenação e queda

Noutras obras da mesma série Mário Botas recupera uma visão do feminino negativa e maldita, instigadora da morte na ligação perversa com a serpente, para expressar a angústia e sofrimento perante o drama terrível da doença e iminência da morte.

Em *Chacun sa Chimere* (Figura 2) duas figuras masculinas transportam às costas estranhos seres híbridos com cabeça feminina, numa atmosfera densa e volúvel. Estas criaturas agarram fortemente os seus hospedeiros dificultando a sua marcha.

No poema em prosa com o mesmo nome, Baudelaire descreve um estranho cortejo de homens que transportam às costas enormes Monstros de "músculos elásticos e possantes", debaixo de um céu cinzento, numa paisagem árida. Apesar da fadiga, nenhum destes homens demonstrava qualquer desespero ou revolta contra a besta feroz suspensa no seu pescoço e colada às suas costas, consideravam-na como fazendo parte do seu corpo. Depois da passagem do cortejo, o narrador permanece ainda alguns instantes a tentar compreender a situação, mas acaba por cair na indiferença. O esforço para compreender os mistérios da condição humana termina num fracasso, difícil de suportar. A partir de agora também ele terá que carregar a sua Quimera (Baudelaire, 1963).

Ao utilizar esta alegoria, Baudelaire traça um quadro dramático da condição humana, por um lado a resignação do homem comum "condenado a estar sempre à espera" (Baudelaire, 1963: 16), sem demonstrar qualquer desespero ou revolta e por outro a solidão lúcida e desesperada do Poeta, aspirando ao ideal mas também ele preso às contingências humanas.

Mário Botas, tal como Baudelaire, atribui a este monstro opressor – metáfora da fraqueza e frustração humana – características femininas, próximas da esfinge. A feminilidade dominadora e perversa é reforçada pela imagem da serpente, representada como um prolongamento físico da criatura feminina e da sua acção opressora.

A união perversa da mulher com a serpente, criatura fria e rastejante que enlaça, aperta e sufoca, remete inevitavelmente para o mito bíblico da queda. Eva, a primeira mulher, ao sucumbir à tentação da serpente, arrasta consigo Adão que acaba por consentir no pecado. A expulsão do Paraíso Terrestre marca o fim do estado de comunhão perfeita com o divino,

designa a queda da imortalidade primordial e inicia o destino da condição humana de nascimento e morte.

A ideia de queda da imortalidade primordial é reforçada pela forma ambígua como a figura se posiciona no plano. Mário Botas, ao mesmo tempo que reforça a imobilidade ou inércia da personagem, representa-a em movimento descendente, as pernas flectidas sobre os joelhos confirmam o desequilíbrio e a iminência da queda – metáfora da incapacidade de realização que conduz à angústia da solidão e da morte. O autor aproxima esta personagem da imagem de Baudelaire. O homem representado no primeiro plano sugere a figura do poeta, aspirando a uma existência elevada, mas também ele sujeito às contingências humanas.

Em *Le Poète s`amuse ou le poète et sa muse* (Figura 3), Mário Botas confronta a sua própria imagem e a do poeta inspirador Baudelaire com a triste realidade da matéria. No desenho Baudelaire assume a forma de um estranho pássaro, com asas minúsculas, pairando sobre a cabeça do autor. Mário Botas recupera com ironia a imagem do poema *L`Albatros*. Neste, Baudelaire compara a imagem do Poeta incompreendido com a de um albatroz de grandes asas, belo e grandioso nas alturas, mas feio e cómico em terra. As asas de gigante, capazes de enfrentar as mais temíveis tempestades, impedem-no de andar sobre o convés do navio (Baudelaire, 2003).

Na representação Mário Botas confronta a imaginação criadora, capaz de elevar o poeta aos territórios mais sublimes, com o efémero e transitório da matéria. A cabeça da figura, identificada com o autor, eleva-se muito acima dos ombros numa tentativa inútil de se desprender de um corpo, firmemente ancorado à parte inferior da composição. A aranha, elemento feminino ligado à epifania lunar, confirma, no entanto, uma realidade de aparências ilusórias e enganosas. O desejo de elevação da mente, decorrente da actividade poética, confronta-se com as limitações de um corpo que se degrada e morre, mas também com as contingências próprias da natureza humana como a inércia, a impotência ou a incapacidade de realização.

Em *Le Thirse* (Figura 4), Mário Botas associa mais uma vez o feminino a uma visão negativa e maldita. No poema em prosa com o mesmo nome, Baudelaire reflecte acerca do Tirso - emblema sacerdotal que simboliza a autoridade suprema – comparando-o a uma estaca de vinha


ISBN: 978-989-8300-32-4



seca e direita, um simples bastão em torno do qual, de forma caprichosa, sinuosa e esquiva "brincam o caule e as flores".



**Figuras 3 e 4.** À esquerda: Mário Botas, *Le Poète s`amuse ou le poète et sa muse,* 1978 ; tinta-da-china e aguarela sobre papel, 26 x 17,9 cm; col. F.C.M.M.B., Nazaré. À direita : Mário Botas, *Le Thirse,* 1979; tinta-da-china e aguarela sobre papel, 26 x 17,8 cm; col. F.C.M.M.B., Nazaré.

Esta explosão de linhas curvas e espirais, identificadas como o elemento feminino, envolvem e seduzem o bastão hierático, a linha direita metáfora da vontade masculina firme e inabalável. Baudelaire utiliza a dualidade entre o feminino/ masculino, concretizada na união de opostos, para reflectir sobre a criação artística. A fantasia, a criatividade explosiva, a impetuosidade, elementos essenciais do processo criativo, têm de ser controladas pelo intelecto (Baudelaire, 1963).

Mário Botas interpreta a dualidade masculino/feminino de forma pessimista e irónica. A síntese harmoniosa dos contrários, celebrada no poema de Baudelaire, dá lugar à tensão e conflito dos opostos com a consequente dissolução do ser. A linha curva ou arabesca, sedutora explosão de sentidos, metáfora da fantasia em torno da vontade masculina firme e inabalável, transforma-se numa serpente sinuosa que

envolve e oprime uma criatura-bastão precipitando-a vertiginosamente para as profundezas do abismo.

Mário Botas substitui a imagem do Tirso, bastão decorado com flores, folhas e frutos entrelaçados – atributo de Dionísio – utilizado por Baudelaire para descrever a dualidade do ser, pelo bastão de Asclépio, o símbolo da Medicina.

O autor subverte de forma irónica a simbologia do bastão de Asclépio. O equilíbrio das forças contrárias determinantes na saúde do indivíduo, representada pela serpente enrolada ao bastão de madeira, dá lugar à tensão e ao conflito dos opostos, que precipitam o desequilíbrio e dissolução do ser. À semelhança de *Chacun sa Chimere*, o autor aproxima a representação da serpente ao mito bíblico da condenação e da queda. O peso da serpente no quadrante superior direito projecta a criatura-bastão para baixo, retirando-lhe qualquer possibilidade de ascensão. A precipitação vertiginosa para o abismo intensifica o terror da queda. A vertigem, imagem inibidora de toda a ascensão "é o relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre" (Durand, 1989: 80).

## Conclusão

Nas composições que integram a série *Le Spleen de moi-même*, Mário Botas recupera uma visão do feminino nefasta e impura, metáfora da degradação e desintegração do corpo, mas também negativa e maldita, instigadora da morte na ligação perversa com a serpente, para expressar a angústia e sofrimento perante o drama terrível da doença e iminência da morte. O pessimismo que transparece nestas representações reflecte a angústia e ansiedade do autor relativamente às suas próprias fragilidades e à incapacidade e limitação da Medicina para as resolver.

## Referências

Baudelaire, Charles (1963) *O Spleen de Paris*, Porto: Divulgação.
Baudelaire, Charles (2003) *As Flores do Mal*, Lisboa: Relógio d`Água Editores.
Durand, Gilbert (1989), *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa: Editorial Presença. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Fiestas y arremetidas. La selva urbana en la obra de Christian Bendayan

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza*

**Resumen:** Christian Bendayan, pintor peruano nacido en Iquitos, ciudad de la Amazonía, crea un universo simbólico, ajeno a los límites de todo tipo, apasionado y enérgico, que exalta la fiesta de la vitalidad natural, en una inédita fusión de la naturaleza exuberante de la selva y el locus urbano. Para plasmarlo, ingresa en discotecas, parques, peluquerías; recorre bordes de ríos y fusiona los mitos y leyendas de la Amazonía con los íconos de la cultura pop urbana.
**Palabras claves:** cultura pop, universo simbólico, selva, locus ubano, fiesta

**Titre:** Celebrations and lunges: the urban jungle in the work of Christian Bendayan
**Abstract:** Christian Bendayan, peruvian painter born in Iquitos, city of the Amazon, creates a symbolic universe, outside the limits of any kind, passionate and energetic, celebrates the feast of the natural vitality, in an unprecedented fusion of exuberant nature of the rain forest and urban locus. To express it, he uses discotheques, parks, barber shops, runs through edges of rivers and fuses the myths and legends of the Amazon rain forest with the icons of urban pop culture.
**Keywords:** pop culture, symbolic universe, rain forest, urban locus, celebration

## Introducción

Varias de las comunidades de la selva peruana incluyen la representación pictórica entre sus manifeastaciones culturales, tanto tradicionales como modernas. El chamanismo y las crónicas cotidianas de las tribus son dos fuentes significativas de inspiración. En los últimos años surgió un nuevo fenómeno, a raíz de la inmigración de habitantes de la selva a las ciudades de la zona amazónica e Iquitos es la ciudad que se ha convertido en el centro de este fenómeno. Pero en Iquitos no se trata sólo de la pintura nativa, sobre todo bora, sino también de otros artistas que se acercan a la selva desde una perspectiva urbana, para representar las nuevas vivencias y las fusiones que surgen en este límite entre el territorio selvático y la ciudad. Entre estos artistas destaca Christian Bendayan, cuyos proyectos y obras han puesto a la ciudad de Iquitos a la vista no sólo de los peruanos sino también de latinoamericanos y europeos. Sus proyectos, desde el rescate de las

* Roménia, residente no Peru, artista visual. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciada en Filología / Universidad de Bucarest.

fotografías de las familias de Iquitos, hasta sus pinturas, instalaciones, intervenciones murales, libros y curadurías, introducen a un mundo complejo y completo: es su radiografía personal de esta nueva configuración del imaginario selvático, que emerge en el espacio urbano, donde el color explosivo y la imaginación festiva y lúdica se encuentran con el pensamiento social y existencial, que reivindica la condición humana y medita sobre la vida y la muerte.



**Figura 1**. Christian Bendayan, "Enamorados", 2007 Óleo sobre lienzo 150 x 150 cm.

## 1.La fiesta de la vida

Christian Bendayan afirma que "aprendió a ver" en Iquitos, una ciudad que creció en plena selva amazónica, entre aguas y árboles, en medio de territorios tribales donde las comunidades aún mantienen sus ritmos de vida y costumbres. Era fácil asombrarse de la exuberancia de la selva y de las leyendas de sus habitantes. No obstante, lo que le llama la atención es el efecto que este contexto tiene en los habitantes de la ciudad. Hay algo de realismo mágico en la luz que baña a estos personajes, en la vibración del cromatismo rosa / turquesa y en la protección con la cual estos marcos externos o internos los envuelven en esferas u ovillos que los mantienen inmersos en un mundo


ISBN: 978-989-8300-32-4



resplandeciente. El caracter testimonial es subrayado por el uso previo de la fotografía, como punto de partida para la representación simbólica. El artista incorpora explícitamente la referencia a las fotografías de recuerdos, cuyo lugar es la pared de la casa o el álbum de las memorias. La intimidad de las escenas es intensamente afectiva, es una celebración del momento vivido. La ciudad se hace presente con la referencia a las fotografías coloreadas, costumbre en la ciudad de Iquitos entre los años ´50 - ´70, las así llamadas " monos".





**Figura 2.** Christian Bendayan, "Madre soltera", 2007 Óleo sobre lienzo 120 x 90cm.
**Figura 3.** Christian Bendayan, " Cauchero", 2007. Óleo sobre lienzo 40 x 30cm.

## 2. Los del borde

Entre los habitantes de la ciudad inmersa en la selva, hay un grupo que se destaca, en el cual la vitalidad de la naturaleza, su desborde que pone bajo interrogante los límites contenedores, parece haber ganado. Son los del borde, los travestis, cuya presencia en la obra de Bendayan es enfática. Más allá de la problemática de género o de la maginalidad o discriminación que podría afectarlos, los travestis son los habitantes de un mundo propio, en cuya representación convergen rasgos expresionistas, pop, kitsch, chicha (estética urbana peruana, hecha de fusiones culturales).



**Figura 4.** Christian Bendayan, "Amazonas" (tríptico), 2007. Óleo sobre lienzo. 220 x 360 cm. 220 x 120 cm. c/u.

El resultado es un mundo onírico, donde la realidad urbana popular fusiona simbólica y festivamente con la selva: es la reivindicación de la libertad de la naturaleza para crear en un escenario de fantasia nuevas identidades y nuevas historias (Figuras 1, 2 y 3). En este escenario, la celebración es constante, como constante es también la arremetida contra los estereotipos. Queda por preguntarse si este juego atrevido de recreación de una especie de paraíso de la libertad y de la alegría logra su meta. Aunque compartan con los retratos de los demas habitantes de Iquitos la luz y los colores rosa y turquesa, o las flores sugerentes de una naturaleza reina, los retratos de los travestis no se encuentran protegidos por el ensimismamiento de los demás retratos. Su presencia corporal y su gestualidad, elaboradamente festivas, se rigen por la presencia de un testigo, un espejo o la mirada del outro (Figura 4). La vivencia pone de manifiesto su rango de representación y el escenario no llega a convertirse en una realidad.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** Christian Bendayan, "Huarmi Boa III" 2007 Óleo sobre lienzo 150 x 150 cm.

La exploración de Bendayan de los escenarios para el espectáculo de la fiesta lo lleva también a representar bares, restaurantes, peluquerías, burdeles, para lo cual emplea a menudo el concepto y las técnicas del collage, accediendo de este modo a un tipo especial de integración de elementos que se niegan a la composición armónica. Vale recordar que en 1999, Bendayan declaraba: "odio a la estética de la belleza" y que en 2000 dedicaba una serie de obras a la representación a Lu.Cu.Ma., delicuente y criminal, convertido en pintor popular en Iquitos. El espectáculo no trata entonces de la belleza o de lo sublime, sino de la integración de lo más disperso, en una construcción de sentido que terminará funcionando como realidad creada o representada.



**Figura 6.** Christian Bendayan, "Gracias" 2007. Óleo sobre lienzo 230 x 180 cm

### 3. La gran fusión

Bendayan mencionó en una oportunidad que Iquitos es para el una metáfora del Perú. De la misma manera podría decirse que el espacio de la discoteca funciona como una metáfora para Iquitos.

La discoteca es, en las representaciones pictóricas de C.B., un lugar mágico que integra las contradicciones, sin anularlas: lo urbano y lo selvático, lo natural y lo artificial, la soledad y la interacción humana, lo real y lo imaginario, lo sagrado y lo profano. Es la fiesta de la recuperación de la unidad de la existencia, en cuyo centro está la celebración del cuerpo.

El cuerpo es el eje de este universo implosivo, en que el tiempo, el espacio, los paisajes y sus elementos animales y vegetales son absorbidos. Algunas de las imágenes de fiesta en la discoteca se remiten directamente al contexto selvático, otras se enriquecen con referencias universales, acentuando su caracter de centro del laberinto urbano. El estilo psicodélico aporta su capacidad de hacer vibrar los contornos, dando un movimiento latente a las imágenes de este espectáculo de la vivencia festiva (Figuras 5 y 6).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 7.** Christian Bendayan, "Cuando baja el río" 2006. Óleo sobre lienzo 180 x 180 cm.

### 4. La Amazonía presente

La presencia de la Amazonía en las pinturas de Bendayan establece el marco referencial de las vivencias de los habitantes de la ciudad y de su visión del mundo. La libertad de la imaginación y la intensidad festiva de cada momento vivido encuentran en el entorno de la selva y del río, un mundo mágico y completo, un universo con sus propias características cuyos personajes, surgidos de las leyendas del lugar, padecen dolencias y tristezas, de las cuales los habitantes de la ciudad parecerían estar a salvo.

Hay una sensación latente de perdida de vitalidad, justo en en mundo de donde esta vitalidad debería surgir para esparcirse para el disfrute de quienes, en la ciudad, aspiran a una fusión entre su vida y la vida de la selva. Los sirenos y las sirenas de Iquitos son los habitantes mágicos de la selva, delfines de río que de lejos son confundidos con las personas; hay muchas leyendas que hablan de sus relaciones con gente, de misterios y metamorfosis (Figuras 7 y 8).



**Figura 8.** Christian Bendayan, "La madre del lago" 2007.
Óleo sobre lienzo 120 x 90 cm.

Los sentidos de la fiesta son múltiples en la obra de Bendayan e incluyen también su ausencia. La selva urbana se ve a sí misma como heredera de la selva natural, se nutre de ella, se apropia de ella, para generar su propia comprensión y vivencia de su fuerza vital. Desde el difrute pleno de cada momento, hasta el espectáculo de la fiesta y la explosión / implosión de vitalidad con el cuerpo como centro del mundo, la obra de Bendayan ha explorado el intenso mundo de la ciudad amazónica de Iquitos, de la cual ha hecho una de las ejemplares capitales del Perú. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Héroes Peruanos. Arte no objetual de Edward Venero

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza[*]
&
Rosa Gonzales Mendiburu[**]

**Resumen:** Edward Venero aborda la historia peruana en busca de aquellos héroes que pueden ser los referentes de la cultura joven, para representarlos dando forma a las diferentes huellas de identidad que podríamos agrupar en tres grandes sistemas: la identidad del personaje representado, con su historia; la identidad de la cultura peruana, como proceso continuo de generación de sentidos; y la identidad del artista, que opta por determinada manera de comunicar su propia necesidad y la necesidad de otros para construirse y gestionarse en tanto que proyecto significante.
**Palabras claves:** identidad, cultura, historia, sentido, valores

**Titre:** Peruvian Heroes: the non-object art of Edward Venero
**Abstract:** Edward Venero adresses the history of Peru in search of those heroes that can be the referents of the young culture, to represent them, giving form the different signs of identity that could be grouped into three major systems: the identity of the person represented, with its history; the identity of Peruvian culture, as a constant process of meaning generation; and the identity of the artist who chooses a certain way of communicating his own need and the need of others to build and manege themselves as a significant project.
**Keywords**: identity, history, culture, meaning, values

## Introducción

La identidad como fenómeno generador de sentidos y valores es un tema constante en el arte peruano, pero las maneras de abordarlo y tratarlo son muy diversas. Su importancia se sostiene en las consecuencias de los tantos encuentros de culturas que experimentó la historia peruana y su configuración es dinámica, en respuesta a las transformaciones que se dan continuamente. El proyecto artístico comienza por volver visible la memoria colectiva rescatando lugares, momentos o personajes, tanto a los que gozan de recordación, como a los olvidados, marginados o silenciados; y sigue proponiendo lecturas cuya acción en la cultura actual podría contribuir no sólo a la generación

[*] Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza: Roménia, residente no Peru, artista visual. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciada en Filología / Universidad de Bucarest.
[**] Rosa Gonzales Mendiburu: Perú, designer e professora na Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / Facultad de Arte. Maestría en Humanidades, PUCP. Licenciatura en Arte / Diseño Gráfico, PUCP.

de espacios valorativos sino también a la conciencia de sí de los individuos y de la comunidad.

## 1. El diseño de la identidad

Para Edward Venero, artista visual y diseñador peruano, la identidad se ha convertido en los últimos 5 años en el tema central de sus proyectos. La investigación del imaginario colectivo y de sus referentes para la autoconciencia de su generación lo ha llevado a implicarse en un proyecto personal, convergente con varios proyectos colectivos, de generación de lecturas simbólicas de un Perú multicultural, que aspira a la integracion desde la diversidad. En este proyecto, centrado en la identidad de la cultura peruana, un lugar importante lo ocupa el rescate de la historia, como fuente de sentidos con ingerencia real en la actualidad, una historia en la cual convergen las tradiciones populares, la nueva cultura urbana y los libros de historia, con sus heroes legitimados y consagrados. Es una convergencia que se resuelve a nivel de interacción, fusión o sincretismo, como propuesta de integración desde una cultura híbrida que opta por el diálogo y la reestructuración permanente de sus referentes.

## 2. Identidad y cultura peruana

Las primeras imágenes que ilustran su enfoque de la identidad son del 2006, como integrante del colectivo Absolutamente Gráfico, en exposiciones de arte y diseño en Lima, Cusco, Arequipa (Perú), Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata (Argentina), cuyo tema era la interacción entre lo local y lo global en la cultura peruana. En esta época se define también el estilo pop urbano, lúdico e intertextual de sus construcciones visuales. Una de las primeras imágenes que expone es una versión de la publicidad de Absolut Vodka replanteada en los términos de las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala, ilustre cronista de la temprana epoca colonial en el Perú. Es un buen ejemplo para comprender que, en esta primera etapa, el contacto con la problemática de la identidad experimenta los efectos de la inmersión del artista, originario de Cusco, en el contexto intercultual del arte y del diseño, valorado en tanto que espacio de diálogos e intercambio de valores simbólicos, de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde realiza sus estudios y donde actulmente es docente. En este mismo contexto, se


ISBN: 978-989-8300-32-4



compromete con el diseño como medio para comunicar y formar conciencias e identidades, para lo cual considera de suma importancia el rescate del arte popular y de las tradiciones peruanas.

El paso siguiente fue abrir puertas al mundo lleno de mitos e historias del Perú, a través de los muchos recursos del diseño de indumentaria. Un ejemplo interesante es la colección de ropa masculina que diseña en 2009, y con la cual participa en la primera edición del evento Cusco Always in Fashion , en la cual valora la tradición de la imaginería cusqueña, el niño Manuelito y el niño sabio, los ángeles del arte cusqueño y otros motivos del sincretismo colonial, así como motivos del arte popular y del arte urbano peruano. El resultado fue un diseño exaltante de lo peruano, con dimensión ética y uso de materiales naturales oriundos del Perú, algodón, alpaca, etc., con referentes de las culturas Nazca, Paracas y Chancay.

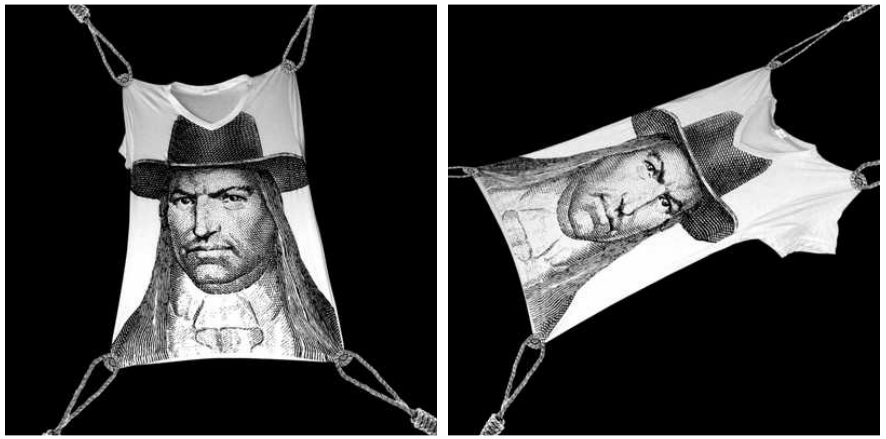


**Figura 1.** Edward Venero, "Tupac Amaru,"Serigrafía.
**Figura 2.** Edward Venero, "Tupac Amaru,"Serigrafía.

El diseño de la identidad se define paulatinamente como un acto de memoria, de rescate y de re - instalación en el contexto actual de aquellos valores peruanos que definieron la cultura y la historia del Perú en épocas anteriores. Es el punto de partida para un discurso nuevo, que usa la apropiación valorativa y la intertextualidad para tejer puentes entre los referentes de la identidad de diferentes epócas. La instalación en lo cotidiano se hace en diferentes niveles de inclusión y representación. Para ello, Edward Venero aprovecha también los recursos lúdicos e

interactivos de los cuales goza la cultura juvenil de nuestros tiempos. Los usa para integrar a esta cultura macrosignos como la bandera peruana, los héroes peruanos o las imágenes de culto urbano, como identificadores culturales que podrían definir el estilo de vida y pensar de una comunidad.

### 3.Los héroes peruanos

Edward Venero comenzó en 2007 la representación de la identidad peruana a través de sus héroes, para proponerlos como identificadores del "ser peruano." Es un ensayo visual de personalidades históricas, como Tupac Amaru (Figuras 1 y2).

El proyecto ingresa las imágenes de los héroes nacionales reconocidos y estudiados en los libros de historia primero en camisetas y luego en pines. Se trata de introducir el referente histórico en una convivencia real y personalizada, se trata de crear un vínculo cotidiano entre un joven de hoy y un espacio/tiempo/identidad con el cual la relación era meramente informativa, un conocimiento adquirido durante la educacion escolar.



**Figura 3.** Edward Venero, Serigrafía. " Bolognesi."
**Figura 4 .** Edward Venero, Serigrafía. "Santa Rosa de Lima."

Las camisetas fueron la herramienta para lograr la presencia de la historia en la vida cotidiana de la gente. Fue también una manera de actualizar a los héroes en una relación horizontal, portadora de una una compenetración afectiva entre el portador y el objeto con valor


ISBN: 978-989-8300-32-4



simbólico. Llevar la imagen del héroe consigo, en el pecho, es un acto de afirmación. Puede ser también un relanzamiento del conocimiento del mismo. Varias de las imágenes de héroes peruanos provienen de las impresiones de billetes del Banco Nacional de Reserva del Perú; llevan por tanto la connotación de su legitimación a la vez que se inscriben en una red de actualizaciones que funcionan como homenaje a la importancia de su presencia histórica.



**Figura 5**. Edward Venero, Fotoperformance ," Virgen de la Leche."
**Figura 6.** Edward Venero, Fotoperformance, "Francisco Bolognesi."

La segunda etapa se inicia en 2009 con una serie de performances e intervenciones urbanas. Comenzó en una producción masiva de pines con las imágenes impresas de los héroes nacionales, presentados en un display con un texto explicativo, que daba información sobre el carácter artístico y comunicativo del proyecto, a la vez que proporcionaba una dirección electrónica para la consulta. Los pines eran entregados a gente en la calle, oportunidad para entablar una conversación sobre el héroe del pin. La conversación actualizaba la significación del héroe y del momento histórico representado, a la vez que abría el panaroma de los

referentes para la identidad peruana. Se tomaba una foto de registro del acto de entrega, identificando al portador y la nueva relación generada, que daba inicio a un posible futuro vínculo del portador con el proyecto y el mundo simbólico evocado. La foto se subía en la Web, donde podía ser vista por la gente que había participado en las interacciones urbanas, así como por otra gente que podía manifestar su deseo de ingresar en la dinámica del contacto y reconocimiento de los héroes. Se trabajaba conn el supuesto que el receptor iba a investigar sobre su héroe, para una mayor información. La performance optó como punto de partida por la ciudad de Ushuaia, en Patagonia, ciudad nominada " la ciudad del fin del mundo ", por su aproximación única a Antártica. El recorrido comenzó entonces en Ushuaia, luego se extendió a otras ciudades de Argentina, Perú, España, etc. Es una performance relacionada a las ideas de viaje, contacto, interacción, intercambio de valores, cuya intención es llevar a los héroes peruanos por el mundo y que seguirá, sin límites en tiempo y espacio, gracias a los colaboradores voluntarios.



**Figura 7.** Edward Venero, Fotoperformance. "Andrés Avelino Cáceres."
**Figura 8.** Edward Venero, Fotoperformance"César Vallejo."
**Figura 9.** Edward Venero, Fotoperformance, "José Olaya."

En 2010, Edward Venero construye una propuesta interdisciplinaria, a partir de los recursos de la instalación, la fotografía, la dirección de arte y el diseño de indumentaria. Es un estudio de caracterización simbólica de héroes peruanos pero esta vez integrados a la personalidad del mismo artista, el cual se reconstruye a sí mismo desde su imaginario donde el


ISBN: 978-989-8300-32-4



personaje histórico se encuentra instalado con determinada imagen. La síntesis se da entre la imagen tradicional, compartida con los demás, y la novedad de su propia interpretación, apoyada por la selección de los elementos y la semántica de la gestualidad y de la indumentaria. Entre los héroes que propone a nuestro reconocimiento, de diferentes espacios de acción histórica, una presencia marca la diferencia, recordando la importancia del arte cusqueño para Edward Venero: una Virgen de la Leche, en versión masculina. Es la mirada personal del concepto de héroe fundador de una visión del mundo con referentes y valores para la definión de uno mismo. Los libros de historia dejan de ser el factor legitimador, dejando lugar al pensamiento reflexivo del locus y del ser/estar en el mundo en el contexto de determinado lugar y cultura.

Este proyecto de fotoperformance , además de ser coherente con el devenir de una identidad dinámica, que valora la diversidad, enfoca el tema de la identidad como un tema de lo cotidiano, sustancialmente relacionado con los bienes simbólicos de una comunidad pero también con la individualidad de cada uno de sus miembros. La identidad y la vida cotidiana confluyen, al igual que el presente y el pasado, los grandes acontecimientos y la vivencia diaria. En el proceso, se definen arquetipos: el mártir, el soldado, el político, el intelectual, etc. Están en la mira los jóvenes, sus actitudes, sus puntos de vista, sus opciones para expresarse su identidad cultural. Los proyectos identitarios de Edward Venero funcionan en este sentido, manifestando conceptos y desarrollando sentidos. La performance, registrada en fotografía, al igual que la actualización de imágenes conceptuales en bienes de consumo, muestran el valor del arte no objetual como expresión de una voluntad de expresión y diálogo con hondas implicaciones culturales. ●

# Sebastián Romo: "pós-produção" como estratégia de construção poética

Paula Cristina Somenzari Almozara*

**Resumo**: O artigo aborda elementos do processo de construção poética do artista mexicano Sebastián Romo, o qual leva em conta a utilização de elementos "historicizados" presentes na cultura e nos meios de comunicação de massa, permitindo uma reflexão sobre sua obra a partir de uma ideia de "pós-produção" proposta por Nicolas Bourriaud (2009).
**Palavras-chave:** Sebastián Romo, poética, pós-produção, audiovisual, fotografia.

**Title:** Sebastián Romo: "post-production" as a strategy of poetic construction
**Abstract:** The paper discusses elements of the process of poetic construction of the mexican artist Sebastián Romo, who uses historicized elements found mostly in the mass media communication, allowing a reflection about his work from the idea of "post-production" proposed by Nicolas Bourriaud (2009).
**Keywords:** Sebastián Romo, poetic, post-production, audiovisual, photography

## Introdução

Sebastián Romo, artista mexicano nascido em 1973, utiliza processos de hibridização de linguagens em um diálogo muito forte com a fotografia e o audiovisual. O trabalho do artista é determinado pela autoimposição de questões-problema, por meio das quais inicia a "pesquisa" visual e a instauração da obra, alavancadas por experimentações com base em conceitos espaciais, materiais, temporais e históricos.

Para Romo, o objeto artístico deve apresentar infinitas possibilidades de leitura e, nesse sentido, como ele mesmo afirma, agrada-lhe "pensar na obra de arte como uma bomba de tempo ou uma armadilha que o espectador vai ativar subjetivamente" (Romo, 2008).

O processo de construção poética do artista, leva em conta a utilização de elementos "historicizados" presentes na cultura e também nos meios de comunicação de massa, permitindo uma reflexão sobre sua obra a

* Brasil, artista visual, professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (São Paulo). Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Artes, Unicamp. Bacharelado em Educação Artística (Habilitação em Artes Plásticas), Unicamp.
A autora agradece a FAPESP o apoio concedido (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil).


ISBN: 978-989-8300-32-4



partir da ideia de "pós-produção", proposta por Nicolas Bourriaud (2009), na qual o artista é visto metaforicamente como uma espécie de "bricoleur", operando para que o projeto ou processo estejam evidenciados na instauração da obra.

*Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do "processo criativo" (um "produto acabado" pronto para ser contemplado), mas como um local de manobra, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes* (Bourriaud, 2009:16).

Não é possível tipificar sua produção em processos estanques ou categorias rígidas, pois o sentido primordial está no modo orgânico e relacional estabelecido pelos meios e materiais escolhidos, que mantêm sutilmente sua identidade cultural, ao mesmo tempo em que são reinventados e resignificados ao serem inscritos no processo de pesquisa e no trabalho.

## 1. Cadernos de projetos e desdobramentos possíveis

Os cadernos de projeto realizados por Sebastián Romo (Figura 1) são fundamentais para o entendimento da construção poética de sua obra.

*El proceso de investigación para mí siempre ha sido muy importante, mis cuadernos son contenedores, BIG BANGS y obras, constituidas por el proceso y la investigación, mi taller portátil y vertedero de futurables inconclusos, de errores irreparables y archivo. He tardado en aceptar que para mí, el proceso es tan importante como la obra misma, y es por esto que en las últimas exposiciones he intentado incluir el proceso como parte constelar y fundamental de una obra terminada. La cual puede llegar a ser autónoma* (Romo, 2011).

A percepção dos cadernos como parte do processo de trabalho e também como uma produção autônoma, foi evidenciada pelo artista na exposição intitulada "La voluntad de las cosas", realizada no Museu de Arte Carrillo Gil (Cidade do México) em 2008, que reforçou não apenas essas questões, mas a ideia de que as experiências realizadas no atelier devem estar presentes no espaço expositivo, o qual "se tornou um local de produção entre outros" (Borriaud, 2009: 82).

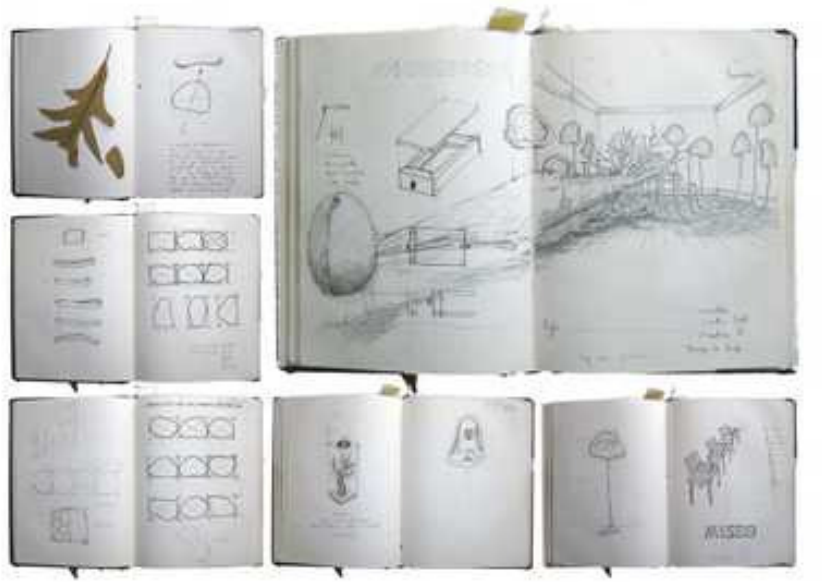


**Figura 1**. Sebastián Romo. Cadernos de projetos. Fonte: Hangar.Org.

Na exposição, os cadernos estão inseridos em uma espécie de instalação na qual o artista usa uma série de aparatos expográficos (*vitrines*) como representação do modo de arquivar, salvaguardar e comunicar os conteúdos relativos à história do processo de trabalho. Em outras palavras, o artista se apropria de fundamentos museológicos para trabalhar questões de ordem estética.

Nesse contexto, as *vitrines* de vidro estão sustentadas por estruturas delgadas de metal, construídas e posicionadas de modo a favorecer sobreposições visuais e circunscrever uma espécie de "desenho" espacial com entrecruzamentos. Algumas vitrines aparecem suspensas, como camadas de imagens sobrepostas (Figura 2, B e C) e outras, como torres, apresentam diversas alturas (Figura 2, A).

Na seqüência instalativa dos cadernos, Romo também incorpora um dispositivo que aparece em várias outras produções: os projetores de *slides* (Figura 2, D e E), que mostram de modo ininterrupto as imagens de páginas de cadernos, atestando uma sutil convergência entre o desenho e a fotografia como elementos dialógicos que estão simultaneamente ligados ao processo e a instauração da obra.


ISBN: 978-989-8300-32-4






**Figura 2**. Detalhes da expografia e cadernos apresentados na exposição "La voluntad de las cosas", de Sebastián Romo no MACG, México, 2008. Fonte: frames (A) 1'16", (B) 1'03", (C) 0'12", (D) 1'12", (E) 1'09" do vídeo MACG (2008).

## 2. Tropicalia: história-tempo-matéria

"Tropicalia" de 2001 (Figura 3), considerada pelo próprio artista o ponto alto de seu trabalho, demonstra a possibilidade de reprogramação de elementos históricos e culturais (Bourriaud, 2009) em sua aplicação no projeto artístico.

Sebastián Romo inicia essa pesquisa com a seguinte questão: "seria possível construir uma escultura feita de tempo?" (Romo, 2008). A resolução desse problema determinará uma noção de tempo expandida e vinculada ao tempo químico, ao tempo do instantâneo fotográfico, ao tempo de realização da foto amadora inserida no contexto de "produto de massa".

Em "Tropicalia", o artista elimina todo o referencial documental das imagens utilizadas e escolhe como forma final do trabalho o círculo, que irá simbolizar o tempo como algo transcendente, contínuo, perpétuo, inefável.



**Figura 3**. Sebastián Romo. Tropicalia, 2001. Impressões de *minilab*, papel fotográfico 10 x 15 cm (cada foto). Tamanho da obra 90 cm de diâmetro. Fonte: Hangar.org

Nesse processo de apropriação de fotografias descartadas e realizadas em *minilabs*, Romo materializa a ideia implícita em sua questão-problema e se aproxima de uma estética vinculada à "pós-produção", apresentando a obra como um "contêiner" de práticas, formas e signos imbricados na história e na técnica da fotografia, propondo assim, uma conexão entre diversos elementos presentes na sociedade e na cultura como fundamento poético do trabalho.

## 3. Fotografia, imagem em movimento: amplificação, resignificação

A fotografia ocupa um lugar central na produção de Sebastián Romo e em seu trabalho há uma deliberada vontade de utilizar procedimentos fotográficos considerados sumamente incorretos, como o fora de foco, negativos arranhados etc. para obter, segundo o artista, um determinado tipo de imagem que pode sugerir ou gerar muitos outros projetos, inclusive relacionados ao audiovisual e a história do cinema (Romo, 2008).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 4**. Sebastián Romo. A esquerda detalhes do caderno com projeto de "Caminando un cráter" e a direita imagem da obra finalizada "Caminando un cráter", 1994, 360 polaróides, metal, madeira e mecanismos. Dimensões variáveis. Fonte: Hangar.org

O conceito de audiovisual presente nos trabalhos faz alusão à história dos processos e das técnicas de imagens em movimento que determina incisivamente os relacionamentos histórico-conceituais expostos em diversas obras do artista, como em "Caminando un cráter", de 1994 (Figura 4), na qual 360 polaróides são visualizadas "quadro a quadro" pela ativação de uma manivela. Trata-se de uma espécie de máquina/objeto que faz uma citação visual explícita a um cinematógrafo (1895, irmãos Lumière).

Nesse sentido, Romo explora a relação entre fotografia e cinema ao criar uma obra que transforma as polaróides em pequenos "frames" de filme, de acordo com suas possibilidades formais e visuais (tamanho das fotos, peso, características das imagens).

## Conclusão

O amplo espectro de abordagens possíveis sobre a obra do artista demonstra justamente sua poética baseada em camadas de leituras

significativas sobre a matéria e o espaço, que se inter-relacionam com elementos presentes e circunscritos na tessitura cultural e histórica.

Assim, no contexto de "pós-produção" na qual as relações de apropriação, associação e resignificação se firmam, observa-se que a força dinamogênica e estética desse artista está na maneira como ele "insere um objeto num novo enredo" considerando-o "como um personagem numa narrativa" (Bourriaud, 2009: 22).

No que se refere ao seu processo de trabalho, é possível pensar que cada exposição é como um "mapa tridimensional" (Romo, 2011) que revela todos os procedimentos inclusos na "resolução" dos problemas autoimpostos, de onde se observam as inúmeras conexões sígnicas deflagradas pela materialidade das peças:

*Todos os meus trabalhos estão compostos por muitíssimas partes que estão unidas de alguma maneira. Às vezes penso nas formigas, que, as formigas não são animaizinhos, e sim um só animal feito de muitas séries. Mas este Ser individualmente não logra ser. Creio que meu trabalho tem muito dessa coisa, que não são elementos autocontidos, sempre são construídos por uma infinidade de pequenas partes que constroem a peça* (Romo, 2008).

A característica processual e projetual de sua obra está presente na incorporação de todos os pormenores do percurso e da experiência de vida do artista, promovendo uma ruptura dos limites entre o espaço do ateliê (ou mais genericamente o espaço de trabalho) e o espaço expositivo.

No caso de Romo, a obra realizada para um determinado contexto (lugar, espaço, questão-problema etc.) é uma evidência de seu desejo de trabalhar sob demanda, ou seja, trabalhar com questões específicas que criarão redes de significados como manifestação de que "a qualidade da obra de arte" depende cada vez mais hoje em dia "da trajetória que descreve na paisagem cultural" em um "encadeamento entre formas, signos, imagens" (Bourriaud, 2009: 42).

## Referências

Atelier Romo (2011). Depoimento de Sebastián Romo sobre seu trabalho para "Cadernos de Viagem" na 8ª. Bienal do Mercosul. Vídeo. Ano: 2011.


ISBN: 978-989-8300-32-4



[Consult. 2012/01/05]. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=943lBGF834U

Bourriaud, Nicolas (2009). Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins.

Hangar.Org (s.d.) [Consult. 2011-12-15]. Disponível em http://www.hangar.org/gallery/v/album27/album440/album453/SR_CAT_Fot_Palabras_Pag02.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1

MACG, Museu de Arte Carrillo Gil (2008). "La voluntad de las cosas", Sebastian Romo + Investiduras Institucionales, Terceruquinto. Produção: MACG. Vídeo. Ano: 2008. Duração: 04min07seg. [Consult. 2011/15/10]. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Mb1UYVKYpRw

Romo, Sebastián (2008). Materia y Espacio III. Série "Arte en construcción". Produção: Fundación/Colección Jumex, Art.es Casa Productora e Canal 22. Vídeo. Ano: 2008. Duração: 9min18seg. [Consult. 2011/10/09]. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=BmZToVl8CPg&feature=youtube_gdata_player

Romo, Sebastián (2011). Cadernos de Viagem, entrevista concedida a Alexia Tala para a 8º Bienal do Mercosul. Produção: Bienal do Mercosul. Site. Ano: 2011. [Consult. 2011/11/09]. Disponível em: http://bienalmercosul.art.br/blog/entrevista-sebastian-romo/ ●

# As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier

Paulo César Ribeiro Gomes*

**Resumo:** Este artigo apresenta o artista brasileiro Valêncio Xavier Niculitcheff (SãoPaulo,1933), destacando sua excelência conceitual, a habilidade construtiva e a capacidade de aliciamento de sua obra híbrida, que articula, com maestria e habilidade, características como a narrabilidade, a ficcionalização e o documental, inserindo-o na tradição de artistas/autores que articulam literatura e artes visuais em narrativas que podemos classificar como verbivisuais.
**Palavras-chave:** Valêncio Xavier, narrativa visual, arte contemporânea

**Title:** TheValêncio Xavier's verb-visual narratives
**Abstract:** This paper presents the Brazilian writer Xavier Valêncio Niculitcheff (São Paulo, 1933), highlighting his conceptual excellence, constructive ability and grooming capacity of his work, with hybrid features, which articulates wonderfully characteristics such as narrative, fictionalization and documentary aspect, including him in the tradition of artists/authors that articulate literature and visual arts into narratives that we can classify as verb-visual.
**Keywords:** Valêncio Xavier, visual narratives, contemporary art

*Valêncio Xavier não tem três metros de altura, pinos saltando das têmporas nem a pele esverdeada. Mas entre os apelidos que já recebeu em 65 anos de vida, um de seus favoritos é 'Frankenstein de Curitiba.*' (Machado, 1999: 1)

A inusitada apresentação de Cassiano Machado chama a atenção do leitor para as características atribuídas a Xavier, mais especificamente a sua obra, que foge as classificações tradicionais, não se enquadrando em qualquer dos gêneros canônicos, seja na literatura, seja nas artes visuais. É precisamente essa característica de hibridismo que nos atrai na obra do artista, e sobre a qual nos deteremos.

Cassiano Machado escreveu que "o autor apresenta uma espécie bem-acabada do gênero *narrativa visual*". Décio Pignatari, na mesma matéria, propõe que por narrativa visual devemos entender "a arte de contar uma história promovendo a interação constante de ilustrações e texto" e ainda que a "narrativa visual é muito nova no mundo; Valêncio é o pioneiro no mundo todo". Se isso não define o gênero tem ao menos o mérito de

* Brasil, artista visual, curador independente e professor universitário. Doutor em Artes Visuais - Poéticas Visuais (UFRGS) com estágio na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2002). Mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais (UFRGS). Graduação: Bacharelado em Artes Plásticas Habilitação Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).


ISBN: 978-989-8300-32-4



registrar o nome da coisa – narrativa visual. Se esta tentativa de definição pode ser aplicada às histórias em quadrinhos e a outros experimentos de narração seqüencial, ela cabe melhor a uma obra que tem por características um acentuado caráter plástico, a par de uma eficiente narrativa.

Em *O Mez da Grippe* (Figura 1), obra que Valêncio Xavier classifica como *novella*, são articuladas imagens de origens diversas com textos apropriados e outros do próprio artista. Esta complexa narrativa tem vários níveis ou várias estórias nas quais são narradas, ao mesmo tempo, a aparição e a evolução da Gripe Espanhola na cidade de Curitiba, nos meses de outubro a dezembro de 1918; os relatórios oficiais públicos e secretos; as notas da imprensa (e todo o processo de ocultamento do problema pelas autoridades sanitárias); o final da Primeira Grande Guerra e sua repercussão internacional e local; um movimento pró-alemão, promovido por descendentes de origem germânica na cidade de Curitiba e a conseqüente repressão pelas autoridades; a evolução dos dramas locais através das notas fúnebres; a vida cotidiana da cidade através de suas notas policiais e acontecimentos mundanos; um homem que se aproveita de sua condição de médico para seduzir e possuir diversas mulheres; o depoimento de uma sobrevivente da peste em 1976; reclames etc.

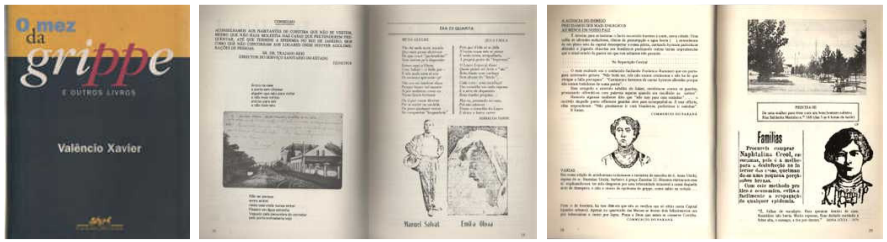



**Figura 1.** Valêncio Xavier. *O Mez da Grippe*, capa e duas páginas duplas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Uma narrativa de uma amplitude quase imensurável, em suas reduzidas 73 páginas, da vida da provinciana Curitiba, tornada possível graças à utilização de recortes de jornais, ilustrações e fotografias antigas, interpoladas com textos do próprio autor.

A questão da narrativa pictórica, que ocupou artistas e estudiosos por tanto tempo, aparentemente foi equacionada com o declínio da pintura

histórica no século XIX e sua substituição por outras modalidades narrativas, como o cinema e a fotografia. A evolução da questão das narrativas nas artes plásticas, segundo Marc Jimenez, encontrou seu prolongamento já no século XX, na "idéia de certos partidários do modernismo artístico" (Jimenez, 1999: 101) como Clement Greenberg. Sem nos determos na evolução posterior da questão, enfatizamos aqui o aspecto mais notável desse processo, ou seja, a idéia da convergência das artes como a característica fundamental da arte do período. As aproximações e os intercâmbios entre as práticas artísticas, além de abolir as fronteiras, abandona a necessidade de classificar, de ordenar, de "administrar o domínio do imaginário e do sensível". Interroga-nos o mesmo autor se não se estaria sonhando com uma "polissensorialidade" que reatasse, de forma nostálgica, com "a obra de arte total" e se esforçasse por unificar a esfera estética?" (Jimenez, 1999: 103). Também tratando da questão da condição pós-moderna das artes, o crítico Adriano Pedrosa afirma que "uma das contribuições mais notáveis do pensamento e da prática pós-modernos foi a de subverter e colapsar as modernas categorias que segmentavam as linguagens estéticas – pintura e escultura, nas artes visuais; documentário e ficção, no cinema; crítica e ficção, na literatura" (Pedrosa, 1996: 20-21).

Outro aspecto a ser considerado, na análise da obra de Xavier, é a importância dos documentos na sua constituição. Se documento é, conforme o dicionário, algo que serve de prova, para a historiografia contemporânea, documento é a "expressão de toda e qualquer manifestação humana, como por exemplo, objetos, paisagens, signos etc., além de documentos escritos" (Vieira, 2000: 74). A ênfase que é dada à questão da prova é marca do caráter de realidade que o documento deve ter. Numa artista como Sophie Calle (Paris, 1953), por exemplo, o que observamos é que seus documentos são, a princípio, verdadeiros. Só a princípio, pois quando sabemos como eles foram feitos, temos a real dimensão de sua veracidade. No caso de Valêncio Xavier, ao invés de fabricação temos documentos originais, que mantêm sua verdade e valor informativos, recontextualizados para o discurso artístico, o que nos leva a considerá-los inválidos enquanto documentos, pois não correspondem estritamente à verdade que (teoricamente) ele atestam. No caso de Valêncio Xavier, observamos que ele parte do


ISBN: 978-989-8300-32-4



princípio de dar destaque a veracidade das informações documentais utilizadas.

Tratando da questão das narrativas pictóricas no *Nouveau Réalisme*, Jean-Luc Chalumeau informa que estes artistas utilizaram-se de meios e recursos oriundos da história em quadrinhos, da fotonovela, de imagens publicitárias etc., todas com características narrativas bastante acentuadas. Mas a narração pictórica praticada por eles tornou-se fragmentária e de leitura árdua, pois "os pintores não se dedicaram senão raramente à missão de contar diretamente uma história [e] trata-se sobretudo de um 'tecido narrativo' mais do que de um desenvolvimento preciso." (Chalumeau, 1981: 157). Como contribuição mais importante da arte do período, Chalumeau destaca a introdução da dimensão temporal. Se essa característica esteve presente nas artes plásticas em outros períodos, conforme podemos constatar nas análises efetivadas por Nelson Goodman (em *Of Mind and Other Matters*, 1984), ela abandonou o palco no século XIX e, a produção moderna vai enfatizar o aspecto espacial em detrimento do temporal.

Jacques Aumont afirmou que a questão da narrativa está ligada à questão da imagem e de como esta imagem pode conter uma narrativa, implicando, obrigatoriamente, na reflexão sobre a questão do tempo, pois "se a narrativa é um ato temporal, como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?" (Aumont, 1993: 244) A relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), encaminha nossa reflexão para a ação de mostrar ou narrabilidade, ou seja, a possibilidade de narrar por "mostração", que é, em última instância, a retomada de uma forma de expressão plástica histórica do universo erudito, conforme Goodman, unida a formas que hoje fazem parte do universo das culturas midiáticas.

A obra de Valêncio Xavier pode ser colocada no universo híbrido dos escritores e poetas que, em meados do século XX, promoveram a interação entre literatura e artes visuais. Dentre estes podemos enumerar o *Un Coup de Dés*, poema fundador de uma nova estética litero-visual, de Stephané Mallarmé; *Bruges, La Morte*, romance com imagens, de Georges Rodenbach; os *Calligrammes*, de Guillaume Appolinaire e, a *Nadja*, narrativa com imagens, de André Breton. São obras nas quais seus autores/artistas, ao articularem imagens e textos, promoveram a

integração entre literatura e artes visuais, equação impossível de ser pensada anteriormente, pois eram áreas separadas em dois universos distintos: literatura e ilustração.

Valêncio Xavier produz narrativas verbivisuais, gênero híbrido de visualidade e narração, que transitam confortavelmente no estreito limite entre documentário e ficção. Uma obra palpitante, resultado da insuperável capacidade de seu autor de transmutar um material que, nas mãos de outro, teriam o efeito sonífero de um relatório. Esta capacidade de injetar emoção, ou melhor, de fazer pulsar a emoção contida nos documentos, é um dos dados que diferencia as construções verbivisuais de Valêncio Xavier da simples reedição de documentos ou da simples ilustração.

A semelhança dos procedimentos criativos com outros artistas visuais, a abolição das divisórias de gêneros e áreas, a associação de materiais heterogêneos e, finalmente, a capacidade "de ordenar, de administrar o domínio do imaginário e do sensível" (Jimenez, 1999: 103), nos possibilita inserir a obra de Valêncio Xavier no universo expandido das artes visuais contemporâneas. Uma obra que, pelo seu resultado híbrido, alcança aquela polissensorialidade pretendida por Jimenez, que consegue unificar a esfera estética.

## Referências


Aumont, Jacques (1993) *A Imagem*. SP: Papirus,.

Chalumeau, Jean-Luc (1981) *Lectures de l'art*. Paris: Chêne/Hachette,.

Consultado na tradução francesa *L'Art en Théorie et en Action*. Paris: Éditions de L'Éclat, 1996 (edição que apresenta a tradução dos dois primeiros capítulos do livro citado).

Gomes, Paulo César Ribeiro (2003) *Comentários: alterações e derivas da narrativa em artes visuais* (Tese de doutoramento em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Goodman, Nelson (1984) *Of Mind and Other Matters. Cambridge. Mass.:* Harvard Univ. Press.

Jimenez, Marc (1999) *O que é a estética?* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.

Machado, Cassiano Elek (1999) *Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária*. Folha de São Paulo Folha Ilustrada, 4º caderno, página 1, São Paulo, sábado, 20 de março.



ISBN: 978-989-8300-32-4




Pedrosa, Adriano (1996) *O lugar da arte brasileira contemporânea em tempos de multicuturalismo*.
São Paulo: Eventual 2, Outubro. p.20-21.

Vieira, Maria do Pilar de Araújo *et alii*. (2000) *A Pesquisa em História*. SP: Editora Ática,.

Xavier, Valêncio (1998) *O Mez da Grippee outros livros*. SP: Companhia das Letras. ●

# Pensamiento y acción en el proceso creativo. Lucio Muñoz

Rafael Sánchez-Carralero Carabias*

**Resumo:** Este artículo trata de contribuir al conocimiento del proceso creativo de Lucio Muñoz a través del estudio y comprensión, desde una perspectiva propiamente pictórica, tanto de su trabajo como de aquellos pensamientos del pintor que inciden de forma directa en su desarrollo, fundamentalmente en ese campo abierto, casi indefinido y sin límites precisos, que existe entre la idea y la ejecución técnica de la obra.
**Palavras chave:** pintura, proceso, escultura, assemblage, collage

**Title:** Lucio Muñoz: his thinking and his action on his creative process
**Abstract:** This text aims to contribute to the knowledge of Lucio Muñoz creative process from a pictorial point of view, both of his work and his thinking.
**Keywords:** painting, process, sculpture, assemblage, collage

## Introducción

La manera singular de pensar y hacer del artista es el agente principal en la elaboración de su discurso y de sus procedimientos plásticos. El creador se nutre especialmente de su entorno vital y sociocultural, de la naturaleza, de las referencias pictóricas y de los resultados generados por la evolución de sus propias estrategias metodológicas, pero todo ello, de un modo u otro, está cimentado y conformado por su pensamiento, que es el impulso vital en el desarrollo del arte. En relación a esta idea, tanto el estudio de la obra como de las reflexiones teóricas del artista madrileño Lucio Muñoz contienen un gran valor dentro de la pintura contemporánea, acercándonos de modo extraordinario a la práctica pictórica y a la comprensión de mecanismos intelectuales íntimamente ligados con la manera de proceder en sus obras. El objetivo final es introducirse desde una visión personal en las problemáticas del artista en su debate procesual creativo, así como aproximarse de una forma general a la idea de proceso como elemento decisivo en la evolución del arte.

## 1. Materia y síntesis

En la obra de Lucio Muñoz, por su versatilidad, por sus condiciones específicas técnicas y procedimentales, y por su libertad compositiva y pictórica, se produce un proceso de transformación que se encamina a la plena independencia de los medios de expresión, ampliando

* Espanha, artista plástico. Profesor no Departamento de Pintura da Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Licenciado em Bellas Artes, Universidad de Salamanca e Doctor en Bellas Artes, UPV.


ISBN: 978-989-8300-32-4



extraordinariamente las posibilidades plásticas de la pintura. La multiplicidad de variaciones armónicas que producen en sí mismos los materiales diversos que introduce en sus trabajos, inducen a simplificar los procesos de creación y de acción pictórica. La fuerte influencia confesa que produjo en Muñoz el informalismo, tanto técnica como conceptualmente, tuvo como consecuencia que los medios pictóricos, y muy especialmente la materia, adquirieran en su trabajo mayor presencia y autonomía, convirtiendo sus cualidades plásticas en elementos prioritarios de la obra (Figuras 1 y 2).



**Figura 1**. Lucio Muñoz (1984), *10-84*. Técnica mixta sobre tabla, 81x100 cm. Colección particular

Lucio Muñoz se acerca progresivamente a la síntesis procesual. Prevalece lo puramente plástico, el color y la acción procedimental, en detrimento del análisis lineal y de la representación de la apariencia formal de la realidad. Se desvanece el concepto escénico de la pintura idealista y realista, y toman predominio las fases puntuales del proceso

pictórico que corresponden a los efectos producidos en la materia por la luz y el color. Su obra se convierte en una abstracción en su más amplio sentido, pues prácticamente elimina todo lo que no es esencial para dejar libre a la pintura. Una *pintura* (así la define él mismo), que sin embargo se caracteriza en la mayoría de sus trabajos por contener como elemento principal composiciones de maderas intervenidas, manipuladas y tratadas mayor o menormente, a menudo a modo de *collages* o *assemblages*. Así lo afirma el propio Muñoz en relación a la transformación que ha ido sufriendo su obra a lo largo de su trayectoria:

*Después de tantos años he concedido a la madera el protagonismo total y la total responsabilidad de la expresión en el cuadro. Hasta el color se lo he cedido a la madera y raramente lo superpongo, al menos con ese sentido pictoricista. Ya no es "pintura sobre tabla", pero tampoco es escultura, insisto en mi paradoja de que es más "pintura" que nunca* (Muñoz, 2006: 59).

Con ello se refleja la importancia de la realidad fragmentaria del arte proveniente del informalismo y el expresionismo abstracto, donde se produce la desarticulación de los elementos fundamentales de la pintura, reduciéndose a veces a prácticamente uno solo, alrededor del cual se concentra toda la potencia expresiva identificadora del artista.

**2. Proceso pictórico**

La pintura de Lucio Muñoz mantiene un concepto artístico que contempla el proceso como el centro neurálgico del arte, trascendiendo la condición particular de cada cuadro. Una obra en sí no es por tanto lo más crucial, sino la trayectoria que se define a través de cada una de las demás obras que le acompañan. Son *pequeñas* manifestaciones que forman parte de una realidad mayor, una realidad más abstracta, más universal, y que es por ende la más representativa del arte contemporáneo.

Lo importante no es, en definitiva, considerar la obra como algo acabado, cerrado, sino como algo abierto, que no tiene por qué tener un final. No es prioritario el resultado de la creación, sino su proceso. Según decía Braque, 'lo que importa es el acto de pintar'(Hess, 2003:99). O como afirma el propio Muñoz, 'el camino es la verdadera meta'(Muñoz, 2006:112).


ISBN: 978-989-8300-32-4



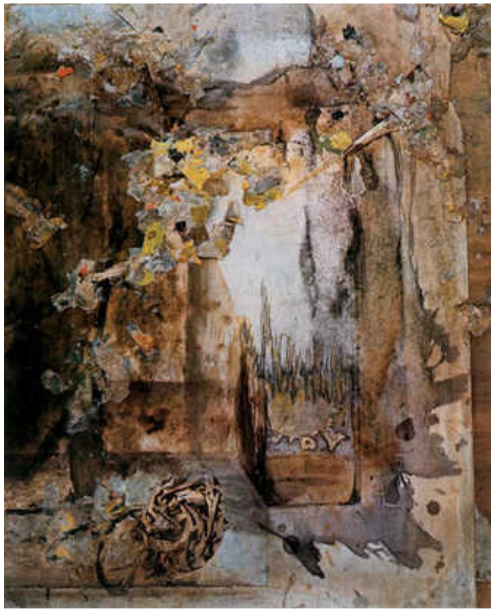


**Figura 2**. Lucio Muñoz (1985), *25-85*. Técnica mixta sobre tabla, 81x65 cm. Colección particular

La energía y dinamismo plástico del pintor tiene como consecuencia la pérdida del valor del concepto de *cuadro terminado*. El arte es proceso, y lleva implícita la idea de tensión, de movimiento, y como tal no contempla la idea de fin, pues perdería la parte vital de su existencia. Como afirma Arshile Gorky, "cuando se termina una cosa, quiere decir que ha muerto... lo que hay que hacer es nunca dejar de empezar a pintar, nunca terminar de pintar" (Lucie-Smith, 1998). Este entendimiento del proceso creativo como algo vivo, indeterminado, que está en continua transformación, es lo que hace a Muñoz considerar un error la búsqueda de fórmulas artísticas: "Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en un estímulo" (Muñoz, 2006: 43).

Buscar fórmulas, y tratar de utilizarlas, o realizar en un cuadro de forma premeditada lo ya aprendido, o aquello que funcionó en otro, son también para Muñoz pasos en falso, otra forma de cerrar las puertas a la creación, que debe convivir siempre en un espíritu de incertidumbre, de sorpresa, alejándose de un sistema cerrado y expandir así las posibilidades expresivas. En este sentido es coincidente con artistas

como André Masson, que definía el espacio pictórico como algo que no debe ser "ni exterior ni interior, un juego de fuerzas, un puro devenir indeterminable" (Hess, 2003: 207).



**Figura 3**. Lucio Muñoz (1994-95), *Para Mónica*. Técnica mixta sobre papel, 42,2x51 cm. Colección Mónica Merino.

### 3. El tema

Las temáticas de Muñoz son en sí mismas un elemento central que trasciende la idea de objeto con el fin de intentar alcanzar realidades más profundas, no tanto en relación a las características aparenciales de las cosas, sino sobre todo de acuerdo a las fuerzas y elementos vitales que las generan y las impulsan. Por ello, Muñoz considera el tema como una fuente no sólo de información formal sino principalmente emotiva, donde las ideas y los mecanismos intelectuales y emocionales que genera el entorno son de diversa índole: literarias, musicales, arquitectónicas... También es una referencia esencial la naturaleza y, concretamente, el


ISBN: 978-989-8300-32-4



agua, siendo, tal como expresa el pintor, un elemento que aparece continuamente en el trasfondo de su pintura. No obstante, según evoluciona en su trayectoria artística, sus referencias y su poética estética se van reduciendo a lo fundamental, a una síntesis pictórica. Con todo, lo más relevante para él empieza y acaba siendo su *diálogo* con la materia, con sus cualidades plásticas y estéticas: "El material para mí es mucho más que un medio y, por supuesto, que un tema. En la materia, en la superficie, está la máxima profundidad" (Muñoz, 2006: 55) (Figuras 3 y 4).

Por tanto, la pintura de Muñoz puede considerarse abstracta en cuanto al reflejo de su plástica pictórica, pero no con respecto a sus circunstancias y referencias emocionales. "Me di cuenta – dice el pintor – que lo que me interesaba de la figuración eran aspectos de la realidad que no salían en una fotografía, no estaban contenidos en la imagen" (Muñoz, 2006: 50). Una idea que describe muy bien Schneider en relación a su propia creación, al afirmar que los bosques de su tierra están presentes en sus cuadros no figurativos como lo está todo aquello que enriquece y embellece su existencia, lo que no significa que deba transcribir sus formas exteriores, pues "falsearía o desnaturalizaría enteramente el carácter propio de la expresión «abstracta»" (Lambert, 1969: 191). También, en otros términos, lo describe Henri Michaux, quien pretendía "pintar al hombre fuera de él, pintar su espacio. Lo mejor de él que está fuera de él" (Michaux, 2000: 87).

### 4. El sentido de unidad

En el concepto abstracto de Lucio Muñoz ha sido muy importante su continua búsqueda de la unidad artística, fundamentalmente a través del equilibrio conformado por las resistencias que se producen entre los diferentes elementos del cuadro. Una relación de fuerzas que se establece en forma de tensiones, de lucha, de contraposición:

*Y es que al final todo es conflicto. La construcción-destrucción, el problema de las dualidades y de varias dualidades en lucha... En esta lucha nunca hay ganador, siempre hay pacto, o mejor equilibrio.* (Muñoz, 2006: 36)

Sin dejar de apostar por la libertad de expresión y por las cualidades inherentes de los medios plásticos, Muñoz reivindica también el contacto

directo del arte con el ser humano que se había perdido en las corrientes abstractas puras, y que trasciende el mundo de los objetos, e incluso el de las ideas. El hecho de que esta realidad esté integrada en su pintura, es consecuencia de la relación tan personal que se da entre el pintor, el tema y la materialización del cuadro. Sin embargo, su acercamiento al sentido más profundo del hombre lo realiza a través de su conexión íntima con la naturaleza, con la que confiesa que se siente en perfecta comunión.

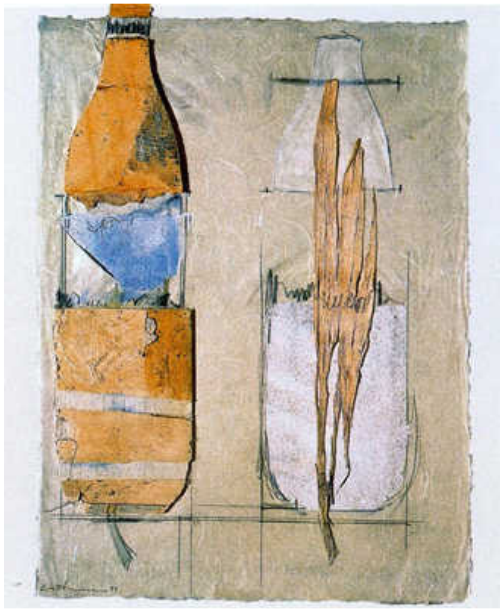


**Figura 4**. Lucio Muñoz (1997), *collage 12-97*. Técnica mixta sobre papel, 68x55 cm. Colección particular

## Conclusión

El arte está vivo, reacciona, avanza y cambia, produciéndose ciclos casi rotativos que se desarrollan a medida que el ser humano se agota de lo establecido y siente la necesidad de situarse en un ámbito para él nuevo. La perspectiva de Muñoz, como la de todos los buenos artistas, está constituida por la revisión de pensamientos y sentimientos de períodos anteriores, retomando ciertos valores perdidos para adaptarlos a un discurso natural, personal y coherente con su propia época. Todo ello conduce a una idea pictórica en la que a la forma, al color y a la materia se añade su capacidad de transmitir sensaciones y emociones más allá de


ISBN: 978-989-8300-32-4



sus cualidades puramente ópticas, conformando una de las señas de identidad fundamentales de su arte.

## Referencias

Hess, Walter, (2003) *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva visión.

Lambert, Jean-Clarence (1969) *Pintura abstracta.* Madrid: Aguilar

Lucie-Smith, Edward (1998) *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona: Destino.

Michaux, Henri (2000) *Escritos sobre pintura.* Murcia: Colección de Arquitectura.

Muñoz, Lucio (2006) *El conejo en la chistera. Escritos del artista.* Madrid: Editorial Síntesis. ●

# O Desenho impossível ou os limites da comunicação em Jorge Pinheiro

Raquel Pelayo*

**Resumo:** A série Mapas do artista português Jorge Pinheiro fornece o ponto de partida deste artigo que discute os sistemas visuais de representação de informação como variações de uma tecnologia humana única; o desenho, tido como matriz de toda a representação e codificação de informação na comunicação. Na relação forma-conteúdo verifica-se que quanto mais o sistema representacional se codifica mais fortemente se autorrepresenta.
**Palavras chave:** desenho, sistemas de representação, codificação, Jorge Pinheiro.

**Title:** Jorge Pinheiro: the impossible drawing or the limits in communication.
**Abstract:** The "Mapas" series of the Portuguese artist Jorge Pinheiro provides the starting point of this article that discusses the information representation visual systems as variations on a single human technology: drawing, considered as a matrix of all representation and information encoding in communication. It is verifiable in the form-content relation that as strongly the representational system encodes, as strongly it represents itself.
**Keywords**: drawing, representational systems, codification, Jorge Pinheiro.

## Introdução

Jorge Pinheiro é um artista português nascido em Coimbra em 1931, autor de uma obra plástica iniciada nos anos cinquenta pela prática de uma pintura figurativa de influência neorrealista que cessa, em meados dos anos sessenta, a favor de uma incursão na abstração pós-pictórica que, por sua vez, evoluiu cerca de 1970 para trabalhos mais enquadráveis numa arte ótica de cariz para-concetual (série "Álbum") que se viu duas vezes interrompida por incursões figurativas em 1973-1974 (série "Reis") e depois em 1976 (série "Mapas") e se manteve até 1980, data a partir da qual Pinheiro abandona definitivamente a abstração a favor de uma figuração genericamente enquadrável na chamada nova-figuração e dentro desta na figuração fantástica. Em paralelo à atividade artística Jorge Pinheiro foi docente, primeiro e durante cerca de treze anos, na Escola de Belas Artes da Universidade do Porto e depois na Escola de

* Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (UP) e Doutorada em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, UP. Professora na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Belas-Artes da Universidade de Lisboa e também por fim na de Évora, tendo sempre nutrido um profundo interesse pela semiótica.

## 1. Percurso e contexto histórico de Jorge Pinheiro

A multiplicidade de tendências presente no percurso artístico de Jorge Pinheiro (neorrealismo, abstração pós-pictórica, arte ótica para-concetual e figuração fantástica) é estonteante não só pelas inflexões entre figuração e abstração (Figura 1 e Figura 2) mas também pela natureza das diversas tendências muito díspares em termos estéticos, formais, culturais, sociais e até ideológicas. No entanto, esta descontinuidade é em certa medida aparente, no sentido em que, curiosamente, não afeta a coerência da obra. E isto porque, em primeiro lugar tal característica é o resultado do contexto histórico português dos anos sessenta e setenta durante o qual se assistiu precisamente ao predomínio de três destas tendências a saber; nova abstração, arte ótica e nova figuração. E também, em segundo lugar, porque facilmente se descobre um forte fio condutor na sua obra que consiste no questionamento constante dos mecanismos comunicantes do Desenho.

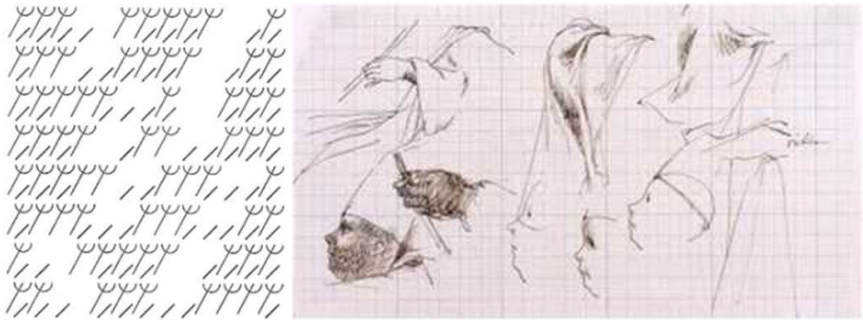


**Figura 1.** Jorge Pinheiro (1974), *Sem Título.* Tinta-da-china sobre papel, 23x,38 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

**Figura 2.** Jorge Pinheiro (1974), *Estudo para o quadro "O Bispo Vermelho".* Tinta-da-china sobre papel milimétrico, 15,1x,27,1 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Portugal.

De facto, a cena artística portuguesa deste período - política, económica e socialmente conturbado - estrutura-se num quadro mental em mutação cujos intervenientes se dividem entre posições opostas de defesa de uma identidade nacional versus recuperação de uma identidade

europeia e ocidental, assim como entre a defesa de técnicas tradicionais mercantilizáveis e a reação a essa condição pelo alargamento do campo de intervenção artística. Na sua generalidade, as produções artísticas portuguesas frequentemente se revestiram de grande superficialidade, de incoerências e até de contradições internas, sendo frequentes repentinas inflexões noutros sentidos estéticos, por vezes até regressivos. E isto num contexto de produções artísticas referenciadas a correntes europeias e americanas mas desviantes dos impulsos originais, que se caracterizam pelo alto nível de hibridismo resultante da promiscuidade entre correntes de matriz diferente e por vezes inconciliáveis ideologicamente, como é característico de desenvolvimentos culturais fronteiriços.

Fruto destas circunstâncias históricas, a obra de Jorge Pinheiro foi mais fustigada pelas inflexões do que pelo hibridismo, que se verifica apenas no caso da fase abstrata após o abandono das *shaped canvas*, que mistura preocupações para-conceptuais com preocupações da arte ótica sem oposição significativa da parte das duas tendências, o que demonstra um artista profundamente informado no contexto português da época.

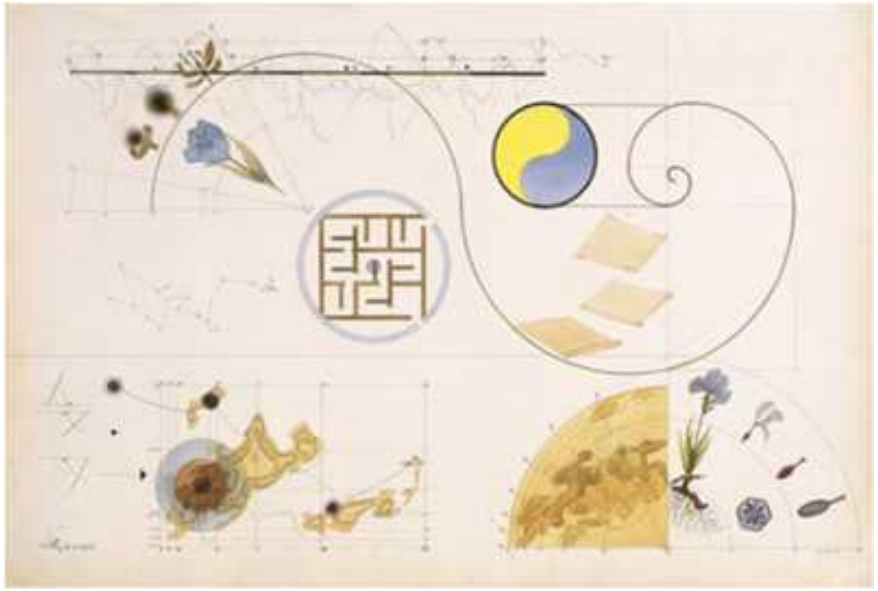


**Figura 3.** Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título (da série "Mapas")*. Tinta-da-china e aguada sobre papel, 72,2x108,7 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 2. O desenho (in) comunicante

Em desenho, abstração e figuração estão intimamente ligadas no sentido em que o desenho se faz sempre com abstrações (linhas, traços, manchas) seja ele figurativo ou abstrato. De resto daí provêm o seu carácter "mágico". Qualquer desenhador experiente sabe que a produção de uma imagem abstrata exige evitar as possibilidades de leitura tridimensional e objetual que a cada passo se insinuam num desenho, tal como assinalou Leonardo da Vinci acontecer na visualização das nuvens ou das manchas de humidade de uma parede. Este facto parece indicar que a nossa mente visual está programada, por defeito e automaticamente, para interpretar como tridimensional toda a informação sensorial proveniente do meio ambiente visual multidimensional, com o qual estamos em permanente interação. Pode-se dizer que, a nossa mente interpreta por defeito toda a informação visual como sendo tridimensional e só caso essa interpretação falhe deduz tratar-se de informação bidimensional e passa a interpretá-la nesse outro contexto.

Ora, as questões percetivas da imagem conduziram sempre toda a obra abstrata de Pinheiro sendo que as *shaped canvas* colocam precisamente questões de bidimensionalidade (realidade da superfície pictórica) e tridimensionalidade da leitura do objeto tela que os trabalhos da fase abstrata seguinte ótica e para-concetual confirmam. De facto, Jorge Pinheiro na série "Álbum" (Álbum Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp – 1970/74) substitui o jogo geométrico, usualmente de formas repetidas, por uma regra diretamente trazida da matemática usando para tal progressões numéricas que resolvem a disposição de pontos e traços no desenho ao longo de linhas horizontais, criando uma escrita assémica algorítmica. É neste contexto que surge a série de desenhos "Mapas" (1976) que corresponde à terceira incursão figurativa de Pinheiro (Figura 3), e que faz uma ponte com a abstração permitindo explicar a relação de continuidade da abstração para a figuração na sua obra.

Nestes desenhos Pinheiro usa, em simultâneo numa imagem, vários sistemas visuais de representação de informação visual provenientes do uso rigoroso do desenho nos campos da geometria e da matemática. Sendo os primeiros de leitura tridimensional e os segundos de leitura bidimensional. Tal procedimento implica e propõe uma reflexão sobre o

desenho como sistema "multicodificável" que não é estranha ao interesse pela semiótica que sempre acompanhou Jorge Pinheiro.



**Figura 4.** Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título (da série "Mapas")*. Tinta-da-china e aguada sobre papel, 49,7x64,2 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

### 3. Os mecanismos do Desenho

Os desenhos da série "Mapas" são hiper-realistas no sentido em que usam sistemas altamente rigorosos de representação de informação como a perspetiva linear com projeção de sombras, gráficos de união de pontos, mapas, alçados, plantas, cortes, axonometrias e retângulos com escritas assémicas fundadas em algoritmos matemáticos inúteis desenvolvidas no "Álbum" (Figura 4) organizados num aparente fluxograma que liga todas as representações e cuja composição é plástica como Pinheiro esclarece referindo que "os Mapas foram criados como quem escreve poemas".


ISBN: 978-989-8300-32-4



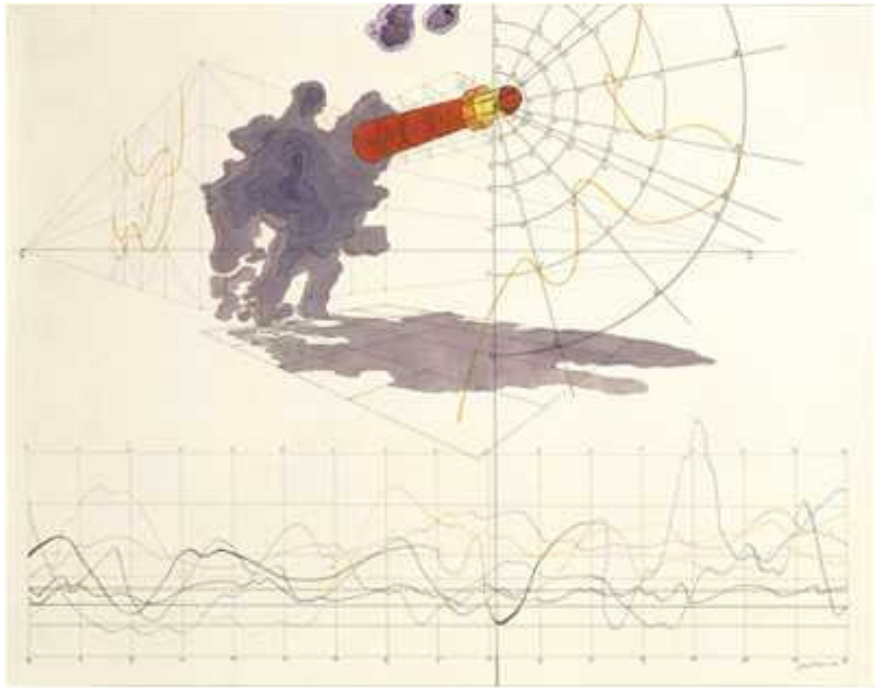


**Figura 5.** Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título (da série "Mapas")*. Tinta-da-china e aguada sobre papel, 57x73 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

Pinheiro escreveu sobre estes trabalhos enfatizando uma oposição relativamente à forma como as imagens se compõem num e noutro trabalho, já que no "Álbum" são algoritmos matemáticos que distribuem os signos mínimos habituais do Desenho (os traços e pontos) e nos mapas é a sensibilidade plástica do artista, como é usual nas artes plásticas, que resolve a distribuição dos elementos do Desenho, mas estes são desenhos complexos altamente codificados pela geometria no sentido de representação da terceira dimensão e pela matemática nos desenhos a duas dimensões. Em ambos os casos atinge-se a mesma falta de conteúdo semântico, ou seja, uma negação da comunicação ou incomunicabilidade. Nas palavras do autor ambos são `uma espécie de embuste arquitetado com o rigor de uma miríade de fingimentos travestidos de verdades inequívocas` (Pinheiro, 2008).

Verifica-se portanto que a relação entre forma e conteúdo não é de todo pacífica pois se considerarmos que em ambos as séries se procedeu a uma enfatização da codificação dos sistemas representacionais se

verifica - ao contrário das expectativas - que quanto mais o sistema representacional se codifica mais fortemente se autorrepresenta e menos espaço é deixado à função semântica.

Willats distingue dois sistemas transformadores operantes no Desenho: os "sistemas do desenho", ou seja as geometrias usadas, que dizem respeito à transformação das relações espaciais da cena na superfície pictórica, e os "sistemas denotativos" que transformam os primitivos da cena em primitivos da imagem, definidos os primitivos como unidades mínimas abstratas de informação (na cena arestas, superfícies e esquinas e no desenho as marcas gráficas). Assim, num qualquer desenho, o "sistema de desenho" dita para onde vão os primitivos do desenho enquanto simultaneamente o "sistema denotativo" usado dita o que é que os primitivos representam (Willats, 1997).

O questionamento dos processos comunicacionais do desenho presente nestes trabalhos de Jorge Pinheiro reside precisamente na manipulação destes dois níveis fundamentais do desenho. Assim, o "sistema de desenho" na série "Álbum" é substituído por um qualquer algoritmo matemático destituído de qualquer relação significante, mantendo-se o "sistema denotativo" habitual do desenho (traços e pontos) e na série "Mapas" (Figura 5) tal inverte-se e complexifica-se: é o "sistema do desenho" que se mantém ao nível do todo da imagem mas o "sistema denotativo" é substituído por fragmentos de "sistemas do desenho" introduzindo aqui um nível de redundância. Em ambos os casos tais manipulações resultam na inibição da semântica da imagem.

## Conclusão

O que estas experiências de Pinheiro revelam, e em especial a série "Mapas" é que o desenho, de forma muito diversa da escrita, adota um grande leque de possíveis codificações - escrita e numeração inclusive - e validam a hipótese teórica dos níveis de funcionamento do Desenho colocada por Willats dado que se verifica que o embotamento de qualquer um dos seus dois níveis funcionais leva à inoperância comunicacional do desenho mesmo quando se trata de representações altamente rigorosas, como é o caso da série "Mapas" aqui analisada.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Pinheiro, Jorge (2008) *Comentário do autor* [Consult. 2011-12-07] Texto. Disponível em <URL: http://www.fundacaoip.pt/coleccao/pt/a/76/aw/217/t/65/?from=texts

Willats, John (1997) *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures.* New Jersey: Princeton University Press. ISBN: 0-691-08737-7. ●

# *Mabe Bethônico e o Colecionador*: o exercício de olhar e pensar através de imagens

Raquel Sampaio Alberti*

**Resumo:** Esse artigo busca entender como o trabalho Mabe Bethônico e o Colecionador pode ser representativo de um imaginário e investido de desejos de construção e de reconstrução de memória, resignificando as imagens para além da efemeridade do consumo e transformando-as em novos objetos de interesse.
**Palavras chave:** Mabe Bethônico, Mabe Bethônico e o Colecionador, coleção, imaginário.

**Title:** Mabe Bethônico and the Collector: the exercise of looking and thinking through images
**Abstract:** This paper attempts to understand how the work Mabe Bethônico and the Collector can be representative of an imaginary and invested of desire of construction and reconstruction of memory, resignifying images beyond the ephemeral nature of consumption and turning them into new objects of interest.
**Keywords**: Mabe Bethônico, Mabe Bethônico and the Collector, collection, imaginary.

## Introdução

A artista brasileira Mabe Bethônico começou em 1996 a desenvolver uma coleção de imagens retiradas de jornais, agrupadas primeiramente em quatro grandes temas: destruição, corrosão, construção e flores. Com a grande profusão de imagens na contemporaneidade, a coleção expandiu-se rapidamente e foi ficando mais complexa, e Mabe precisou ampliar sua categorização, incluindo subdivisões para os temas iniciais.

Na ocasião da primeira apresentação do projeto, em Londres, a artista sentiu a necessidade de distanciar-se simbolicamente um pouco do projeto e, para isso, criou o personagem do Colecionador. A ficcionalização da figura responsável por continuar a seleção das imagens deslocou a autoria para além da artista e conferiu mais autonomia a coleção. Nesse momento, o trabalho passou a chamar-se *Mabe Bethônico e o Colecionador*, ao mesmo tempo título e designação de autoria.

* Brasil, artista visual. Graduação: bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Especialização em Design Gráfico (UNISINOS). Mestranda em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, UFRGS (em curso).


ISBN: 978-989-8300-32-4







**Figuras 1 e 2.** Mabe Bethônico, *Mabe Bethônico e o Colecionador* (1996-2006).

Em 2002, o projeto foi apresentado em Belo Horizonte e totalmente incorporado ao Museu da Pampulha, conquistando completa independência em relação à artista. As pastas contendo as imagens, acondicionadas em caixas de papelão conforme as categorias determinadas por Mabe, foram postas à disposição do público no setor

de hemeroteca da biblioteca do Museu. E os próprios funcionários da hemeroteca foram se responsabilizando pela continuidade da ampliação da coleção, que também recebeu colaborações do público.

## 1. Coleções

*Mabe Bethônico e o Colecionador* (Figuras 1 e 2), no momento que se integra permanentemente ao Museu da Pampulha, nos faz pensar sobre a relação das obras com as instituições que as abrigam. O projeto é uma coleção dentro de outra coleção (a de obras do Museu), e a figura do Colecionador, de certa forma, emula o papel desempenhado pela instituição museológica na seleção do que vai ou não fazer parte de seu acervo. As categorias em que estão organizadas as imagens são uma espécie de "texto de apoio", são como pistas para possíveis maneiras de como o espectador pode se relacionar com a coleção.

Desde sua concepção, *Mabe Bethônico e o Colecionador* é desafiador, começando por sua "leitura", que não é propriamente confortável. É um projeto tem foco nas possibilidades ficcionais dos documentos, e isso, somado a sua possibilidade de permanente mutação, convida a refletir sobre a natureza do objeto de arte e seu comportamento dentro de uma instituição. Através do recurso da coleção, o obra escreve uma história alternativa para as imagens que a compõe e dialoga também com o papel que a instituição tem no registro histórico dentro do campo das artes.

Segundo Walter Benjamin (2009), o ato de colecionar significa trazer para perto de si algo que tem um lugar e uma existência específica. Esse deslocamento que a coleção promove apaga as referências temporais e o contexto em que a imagem estava inscrita inicialmente. Dessa forma, cria novas associações na justaposição de imagens de diferentes origens e conteúdos. E essas novas possibilidades de leitura se dão em forma de teia, que se desdobra infinitamente, assim como se multiplicam as possibilidades de como explorar o conteúdo da coleção.

O Colecionador é uma espécie de coletor compulsivo, como um sorvedor de imagens. Mas, conforme Elisa Campos (2002), as operações de observar, recortar, classificar e guardar, nesse caso,

*não correspondem, no entanto, à rigidez do trabalho do arquivista para quem o limite de variantes é necessário para racionalizar as opções de consulta, o Colecionador é mais flexível, movediço, tecendo suas tramas temáticas, permitindo-se voltar atrás para*


ISBN: 978-989-8300-32-4



*rever e reclassificar uma seqüência que, de repente, saltou-lhe aos olhos* (Campos, 2002).

Essas imagens, distanciadas de suas funções originárias, também fazem com que a coleção sejam a antítese do consumo. Ou seja, quando o Colecionador toma posse de uma imagem e a traz para coleção, ele também a desloca de sua condição de mera possessão e a coloca à disposição de uma nova rede de conexões e correspondências. A imagem é testemunha de seu uso para a comunicação massiva mas, fora de seu contexto e também compulsivamente acumulada, ela reencontra sua eficácia.

Colecionar é guardar para poder em outro momento lançar um novo olhar sobre o que se guardou. E a medida que a coleção cresce, cada olhar é novo, e é modificado pelas novas relações que se pode fazer. Assim, através da apropriação e deslocamento dessas imagens, a coleção ajuda também a dar conta e explicitar como a proliferação de imagens veiculadas pelos meios de comunicação ilustram nosso imaginário contemporâneo.

## 2. Imaginário e memória

"Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário" (Maffesoli, 2001). O imaginário é uma construção histórica de um grupo, país ou comunidade, e é ele quem determina a existência de determinados conjuntos de imagens. E ele é alimentado pela tecnologia, já que as imagens só existem através da técnica. Para Maffesoli, o criador (ou o artista) só é criador se ele consegue captar o que circula na sociedade. E as tecnologias de comunicação (como os jornais, por exemplo) auxiliam imensamente nesse processo, uma vez que o 'imaginário, enquanto comunhão, é comunicação.'

E qual sentido de se colecionar imagens em um mundo onde cada vez mais elas têm um caráter efêmero (e tão abundante que beira a exaustão)? Em *The man who never threw anything away* (1989), Ilya Kabakov lança um olhar sobre essa questão, também através de um personagem, o homem que nunca jogou nada fora. Kabakov diz que privar-se desses 'testemunhos' seria privar-nos de nossa própria memória. Na memória, todas as coisas tem igual importância e as conexões entre os pontos relacionados a nossas recordações compreendem toda história de nossa vida. Se nos privássemos de todos os objetos que acionam essas

memórias, seria como eliminar todo o passado e, num certo sentido, deixar de existir.




**Figura 3.** On Kawara, *Date Paintings* (em andamento desde os anos 1960).

Na série de trabalhos entitulada *Date Paintings* (Figuras 3 e 4), o artista japonês On Kawara pinta sobre telas de tamanhos pré-determinados a data do dia em que está executando a pintura. Ele segue algumas regras, e uma delas é que a tela precisa ser começada e finalizada no mesmo dia. Depois, é acondicionada em uma caixa de papelão feita à mão juntamente com um recorte de jornal do local onde Kawara estava naquele dia. As *Date Paintings* questionam sobre o tempo e o registro de sua passagem – e o recorte de jornal funciona como um documento, um testemunho do dia em que cada pintura foi executada. Além disso, nos oferece mais uma imagem representativa daquele momento.


ISBN: 978-989-8300-32-4






**Figura 4.** On Kawara, *Date Paintings* (em andamento desde os anos 1960).

Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman, no artigo "O Colecionador de memórias" (2005), afimam que

*Podemos estabelecer um olhar póstumo sobre o nosso presente e, assim, adivinhar o que está sendo criado todo o dia como memória afetiva e sensibilidade. A coleção e o colecionador constituem um jogo de concentração e dispersão de fragmentos-objetos, uma obra inacabada e inacabável, um labirinto com milhares de passagens que constituem as incursões criticas do colecionador* (Perrone & Engelman, 2005).

Assim, *Mabe Bethônico e o Colecionador* lança o olhar sobre o que estamos criando como memória no dia-a-dia, mas propõe um movimento para além do simples olhar para as imagens que chegam a nós. Nos reapresenta esses recortes do cotidiano e nos permite vê-los como novos e criarmos, nós mesmos, novas vias de aproximação, novas histórias a que elas possam pertencer, sem deixar de ser um testemunho contundente do imaginário de onde elas emergem.

## Conclusão

*Mabe Bethônico e o Colecionador* é uma coleção dinâmica, que lança um olhar resignificador sobre as imagens que são geradas compulsivamente pelas mídias de comunicação. Cada espectador que entra em contato com o trabalho reaviva suas memórias pessoais, enquanto se relaciona e resignifica a coleção de imagens. Portanto, podemos dizer que essa coleção é investida de desejos de construção e de reconstrução de memória, e reverte o valor de uso das imagens para além da efemeridade do pronto-consumo, permitindo transformá-las em novos objetos de interesse e permitindo também que possamos fazer leituras mais ricas e pessoais.

## Referências

Campos, Elisa (2002). *Mabe Bethônico*. [Consult. 2012-01-18]. Disponível em http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_002.html

Chiarelli, Tadeu (2002). *Catálogo da exposição Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural.

Cooke Lynne. *On Kawara*. [Consult. 2012-01-18]. Disponível em http://www.diacenter.org/exhibitions/introduction/86

Kabakov, Ilya (1989). *The man who never threw anything away*. In: *Ilya Kabakov: Ten Characters*. London: Institute of Contemporary Arts. ISBN: 9780905263472.

Maffesoli, Michel (2001) *O imaginário é uma realidade (entrevista)*. Porto Alegre: Revista FAMECOS nº 15.

Perrone, Cláudia Maria & Engelman, Selda (2005). *O colecionador de memórias*. Porto Alegre: Revista Episteme, nº 20. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# O Velho Kusnet

Rejane Kasting Arruda[*]

**Resumo:** Este texto expõe uma visão singular da obra de Eugênio Kusnet, que atuou ativamente no Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena e Teatro Oficina nos anos 50 e 60 no Brasil. Tomado como psicológico e racional, Kusnet tem sido esquecido pelas novas gerações. Pretendemos mostrar como o seu trabalho depõe a favor de um enlaçamento entre palavra e corpo, espécie de "febre alucinada" que o detalhamento via linguagem implica.
**Palavras chave:** ator linguagem corpo

**Title:** The Old Kusnet
**Abstract:** This article exposes a singular vision on the work of Eugenio Kusnet, a Brazilian actor who had participated in Teatro Brasileiro de Comédia and Teatro de Arena during the 1950's and 60's. Known as psychological and rationalist, Kusnet's work has been forgotten by young generations. Our goal is to demonstrate how Kusnet works on connections between word and body, a 'hallucinated fever' implied in the detail by the language.

## Introdução

No século XX o teatro desconstrói o trabalho com o texto dramáticos abre mão da diegese, da noção de personagem e da linearidade do enredo. A palavra parece fazer oposição ao corpo, cuja ênfase é herdada de artistas como Artaud ou Grotowski. A influência de filosofias orientais que tomam a palavra como mental acentua a dicotomia. A oposição 'representação *versus* performatividade' (Feral, 2009), bem como a sedutora teoria do pós-dramático (Lehman, 1999), contribuem para o rechaço ao texto dramático. O corpo é situado no eixo extra-ficcional. O que impera não é o sentido, mas as metonímias (deslizamentos). Descobre-se a perspectiva de sucessivas montagens por parte do espectador. Algo que resiste à significação é valorizado, e afeta o corpo de quem lê na medida em que não se inscreve no discurso. Há o interesse pelo singular e a contingência.

Diante novo contexto, é necessário um novo olhar sobre Eugênio Kusnet (ator e diretor que fez história nos anos sessenta no Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena e Teatro Oficina) - centrado no texto dramático. Isto para que se testemunhe uma função específica que, ao nosso ver, é estrutural da prática do ator: a palavra, quando não

[*] Brasil, atriz e pesquisadora na Universidade de São Paulo. Doutoranda em Artes Cênicas.

enunciada, enlaça o afeto e constrói um corpo. De maneira que a diferença entre poéticas performativas e a poética dramática de Kusnet passa a ser de enquadramento - e não de estrutura.

Pretendemos isolar a função da incidência (da palavra) sobre o corpo e re-situar a ficção como modalidade de enquadramento. A idéia de personagem, pactuada com a platéia, serve de pivô para a construção da ficção que enquadra este corpo. A ficção é construída na leitura. O ator não representa (Kusnet, 1992), mas evoca a personagem. A personagem é um típico efeito de enquadramento, que implica a narrativa e a sua lógica. Mais além deste enquadre, está a função que queremos abordar: a incidência da palavra não enunciada (escondida) no corpo.

**A função da incidência em Eugênio Kusnet**

Kusnet detalha sua partitura física com a nomeação de verbos-de-ação e falas internas (pensamentos). Isto implica o despedaçamento do texto dramático. A cada divisão, o ator encaixa uma fala sua. Esta fragmentação implica a presença de nós: a cada corte, associações do ator no eixo vertical se articulam a possíveis substituições.

As associações provocam a erupção do afeto, trabalho que se completa na improvisação, por sua vez interpretada pelo ator. A lógica da personagem é um pivô para novas associações. A oposição entre a ação interna e a ação externa é potencializada, implicando a co-existência de duas cadeias entrelaçadas (como duas mãos): a fala interna suporta a ação inscrita enquanto contradiz a fala externa.

Kusnet utiliza a escrita destas falas pessoais e a redução: o ator faz sucessivos cortes no seu monólogo interior, até encontrar a palavra capaz de sustentar sua ação em cena. A via da fala precipita algo de não racionalizável. O ator o reconhece *a posteriori*, juntamente com um limite: algo escapa a sua elaboração; não se sabe mais de onde vêm os materiais que se depositam no corpo. Na posição passiva, o ator observa o que não pode nomear, isolar ou reter; se deixa levar pelo que está fora do foco de atenção - estado que remete à paixão. Constata-se algo independente da intencionalidade.

O apoio está nos materiais do próprio contexto: na primeira instalação (Kusnet, 1992) - e não da ficção. Como Grotowski, Kusnet aponta para uma divisão subjetiva: o que no corpo destila e aquele que olha. O ator se engaja na busca pelo sentido desta experiência (Kusnet, 1992). Como


ISBN: 978-989-8300-32-4



significante, o superobjetivo (Stanislavski, 2005) enlaça diferentes efeitos de significação e dinamiza as cadeias articuladas.

Este complexo uso da palavra é uma espécie de libertação, pois a imagem acústica pode ser situada - e representa um instrumento preciso para construir o corpo. Como uma canção, a fala interna pode ser manejada e incidir sobre o ator, que reage. Como a luz de um refletor, a fala (interna) toca o corpo. De maneira que a performance kusnetiana pode, então, aliar o controle à 'fúria de uma presença alucinada':

*Num palco vazio, um homem de 66 anos, calvo, usando óculos e denunciando um pequeno defeito numa das pernas, caminha sem parar, falando baixo e com rapidez, esboçando gestos e movimentos, olhando para os lados como se estivesse cercado de personagens invisíveis. As vezes furioso, as vezes tranqüilo, aparentemente alucinado, mas um ato de extrema lucidez e dignidade* (Peixoto, 1972: I).

A favor do reconhecimento da incidência do verbo sobre o corpo estão também teóricos contemporâneos como Colette Soler. O ensino lacaniano aposta no enlaçamento entre palavra e gozo; gozo no corpo individual, testemunhado pelos poetas (Soler, 2010). É desta maneira que a fala incide sobre o corpo do ator: com os dedos da palavra, se torna poeta do corpo. O minucioso preparo do jogo com a articulação verbal implica suporte pulsional, pois o significante goza do corpo (Soler, 2010). Na medida em que se caminha pela linguagem, a emergência do texto próprio deixa o ator à beira do abismo.

Kusnet propôs termos como Natureza e Subconsciente. Isto testemunha o quanto a estrutura da prática implica algo de não intencional, o suficiente para que ele diga: não veio de mim. O termo inconsciente, da lavra de Freud, não foi, no entanto, cunhado na experiência cênica. Segundo Freud, o inconsciente se abre no sonho, sintoma, ato falho ou chiste. Ou seja, talvez o que testemunhamos como se viesse de outro, a articulação aos saltos, bem como o que da linguagem escapa, não possa ser atribuído ao inconsciente. As substituições e deslizamentos sustentam uma cena interna. No entanto, esta torna-se parte de um jogo do qual estamos bem cientes. Talvez a experiência cênica toque no indizível que os lacanianos chamam Real; e a arte exija o reconhecimento de um furo no saber. No entanto, trata-se de funções: o significante cria a tessitura que instala um deixar-se afetar, na medida em que não temos acesso ao que escapa à linguagem.

## Conclusão

Não é raro a poética dramática ser tratada como banal. Para Kusnet, no entanto, o drama era a experiência estética por excelência (Kusnet, 1992). Para inscrevê-lo em cena é necessário a complexidade. A banalização talvez encontre razão no abandono da lapidação do corpo com o verbo. Este procedimento talvez tenha se perdido na transmissão do Sistema. Em detrimento das imagens acústicas, se busca a unidade imaginária; em detrimento da primeira instalação, a representação da personagem.

É necessário retomar o revezamento das imagens acústicas - estas 'iscas' (Stanislavski, 2005). O enquadre imaginário de si mesmo faz parte da estrutura da prática; estar sujeito à fantasia que o tecer cênico implica: a posição de objeto. No caso de Kusnet, a vibração na carne é lida como vida da personagem. A ficção entra em jogo. Esta, no entanto, é apenas uma modalidade de enquadramento específica, da qual o teatro dramático lança mão. Talvez se tenha dado demasiada importância a ela, ao ponto de se ignorar outras funções. Para voltar a aceitar Kusnet não é preciso muito, apenas o reconhecimento do verbo na vertente do desejo.

## Referências


Féral, Josette (2009). Performance e performatividade: o que são os Performance Studies?. *In*: Mostaço, Edelsio (org.) *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas. ISBN: 978-85-7662-0

Kusnet, Eugênio (1992). *Ator e método*. São Paulo: Hucitec. ISBN 8527102013

Lehmann, Hans-Thies (1999) Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify Edições. ISBN: 978-857-50-3657-0.

Peixoto, Fernando (1992). O ator e a verdade cênica ou estar ardendo, para inflamar. *In:* Kusnet, Eugênio. *Ator e método*. São Paulo: Hucitec. ISBN 8527102013

Soler, Collete (2010). O "corpo falante". *In:* Fingermann, Dominique (org.) *Caderno de Stylus, n.1*. Rio de Janeiro: Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano. ISBN: 85-87184-0

Stanislavski, Constantin (2005). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ISBN: 8520002676, 9788520002674 ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra

Ricardo Mari Neto*

**Resumo:** Marina Abramović, no ano de 1974, apresenta Rhythm 0, performance em que se encontra sujeita a toda espécie de violência. Este artigo tem por objetivo investigar as dimensões de um corpo presumido culpado e, para tanto, recorre-se ao conceito agambeniano de homo sacer - figura do direito romano arcaico portadora da vida nua, vida sacra -, cuja particularidade deve-se a um duplo cárater: insacrificável e, porém, matável.
**Palavras chave:** corpo, performance, devir, vida nua.

**Title:** Marina Abramovic, dimensions of guilt: The body of the sacred life
**Abstract:** Marina Abramovic, in 1974, presents Rhythm 0, performance in that is subjects all violence types. This article has for objective to investigate the dimensions of a body presumed guilty and, for so much, refers to the concept of homo sacer of Agamben - figure of the right archaic roman bearer of the nude life, sacred life - whose particularity is due to a double character: cannot be sacrificed yet may, nevertheless, be killed.
**Keywords**: body, performance, becoming, bare life.

A artista performática Marina Abramović (Belgrado, 30 de novembro de 1946), entre os anos de 1973 e 1974, desenvolveria uma série de performances entitulada *Rhythms*, composta por *Rhythm 10*, *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* e *Rhythm 0*, respectivamente. O trabalho sobre o qual este artigo se concentra é o último da série, *Rhythm 0* (Figuras 1, 2, 3 e 4), realizado em Nápoles, em 1974, único dentre os cinco em que a artista permite a intervenção ativa do público. Abramović o descreveria como uma 'investigação sobre o corpo quando consciente e inconsciente' (Abramović apud Ward, 2010: 134). A performance busca representar a continuidade entre consciência e inconsciência através de 'um extraordinário e paradoxal esforço da vontade, a grosso modo, a vontade de abandono da vontade' (Ward, 2010: 134).

Os visitantes da galeria deparam-se com a artista imóvel, impassível, não exibindo qualquer reação; além de uma mesa sobre a qual estaria

* Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bacharelado em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

reunida uma série de objetos. Na parede havia a seguinte instrução: 'Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser utilizados sobre mim conforme desejado. Performance: Eu sou o objeto. Durante este período assumo total responsabilidade' (Ward, 2010: 136). A descrição mais detalhada do que teria acontecido na galeria, durante as seis horas de apresentação, é de McEvilley:

*Alguém caminhou em seu entorno. Alguém impulsionou o seu braço no ar. Alguém lhe tocou um pouco intimamente. (...) Na terceira hora todas as suas roupas foram cortadas com lâminas de barbear. Na quarta hora as mesmas lâminas começaram a explorar sua pele. Sua garganta foi cortada para que alguém pudesse sugar seu sangue. Várias menores agressões sexuais foram realizadas em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria resistido ao estupro ou assassinato. Diante de sua abdicação da vontade, com este implícito colapso da psicologia humana, um grupo que buscava protegê-la começou a se definir na platéia. Quando uma arma carregada foi empurrada para a cabeça de Marina, tendo o seu próprio dedo sido colocado no gatilho, uma briga irrompeu entre as facções do público* (McEvilley, 1982: 52).



**Figura 1.** Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A potência deste trabalho deve-se não tanto aos 72 objetos dispostos sobre a mesa, dentre os quais muitos poderiam dar fim a uma vida, quanto a assunção do risco por parte da artista, que se responsabilizava por tudo o que naquela noite viesse a acontecer. Quem se não o condenado indefensável, já subserviente, encontra-se impassível diante daquele que lhe aponta a arma? Qual figura, que não a da autoridade competente, dispõe de uma arma de fogo se não aquela do bandido? Quem se não a puta, 'Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demônios' (Lucas 8:2), seria se não a culpada por corromper aquele que lhe suga os seios fartos, por oferecer prazeres baratos até mesmo ao pedinte mais repugnante? Quem se não a mãe, culpada pelo crime mais bárbaro, poderia inspirar compaixão àqueles mesmos que a julgavam facínora, levando-os a arriscarem as próprias vidas em defesa daquela criminosa já ao pé do cadafalso? Quem se não Madona, a virgem que engravidara e dera à luz 'um filho, por obra do Espírito Santo' (Mateus 1:23:25), portaria a culpa e a inocência por acolher em suas entranhas Aquele cujo conhecimento estremeria o mundo dos antigos? A artista mesmo o confessaria: 'o público começou a se tornar cada vez mais agressivo, e eles projetaram três imagens básicas sobre mim: a imagem da Madonna, a imagem da mãe e a imagem da prostituta' (Abramović, 2002: 30).

Marina encarnava a figura do bandido, da puta, da mãe e da Madona - todos condenáveis! Criava para si um corpo sem órgãos, corpo em constante devir, 'que é não desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas (...), povoado por intensidades' (Deleuze e Guattari, 2008). Corpo de Abramović, corpo de Antonin Ataud, que declararia guerra aos órgãos: 'porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão' (Artaud apud Deleuze e Guattari, 2008: 10). Interroga-se o autor:

*Quem sou? / De onde venho? / Eu sou o Antonin Artaud / E basta dizê-lo, / Como sei dizê-lo, / Imediatamente / Vereis o meu corpo atuar / Voar em estilhaços / E em dois mil aspectos notórios / Refazer / Um novo corpo / Onde nunca mais / Podereis / Esquecer-me* (Artaud, 1983: 96).




**Figura 2 e 3.** Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.

A artista tornava-se o culpado, e este devir-bandido, somente o pode ser aquele inocente que faz de seu corpo o lugar semântico por excelência (Sánchez, 2004). Levinas o chamaria de corpo nu, corpo que é aderência ao eu, 'mas aderência irrevogável da qual não escapamos, união com o sabor trágico do definitivo, é dizer, a brutalidade do feito de ser' (Levinas, 2006: 14). A alegoria confundia-se com o real - antinomia inerente a vida do artista -, e o culpado deve pagar pelos delitos cometidos. Sobre a experiência da punição, falaria Abramović:

*Percebi então que o público pode matar você. Se você lhes dá total liberdade, eles vão se tornar frenéticos o suficiente para matá-lo. (...) Um homem apertou a arma com força contra a minha cabeça. Eu podia sentir a sua intenção.(...) Eu não consegui me livrar do sentimento de medo por um longo tempo* (O'Hagan: 2010).

É este corpo opaco, que carrega consigo o ser da performatividade, corpo discursivo do ser-recortado-no-mundo (Sánchez, 2004), que Marina suporta em *Rhythm 0* enquanto culpado, que somente o é se culpado. Segundo Benjamin, 'aquele que é proclamado sagrado *é* (grifo nosso) precisamente o portador destinado à culpa: a vida nua' (Benjamin apud Agamben, 2007: 74), ou seja, é esta vida nua a que é proclamada sacra. De acordo com Benveniste, para tornar a vítima sagrada, é preciso 'separá-la do mundo dos viventes, é preciso que esta atravesse o limiar que separa os dois universos: este é o objetivo da matança' (Benveniste


ISBN: 978-989-8300-32-4



apud Agamben, 2007: 75). Abramović, em *Rhythm 0*, artista, comungava com aqueles que dela abusavam, ou com o resto dos seres ditos normais? Fazia parte do mundo dos humanos aquela que estava tão comprometida com a performance que nem mesmo se oporia ao estupro ou assassinato? Não, ela era o bandido, e Henry Miller explicaria o por quê:

*Lado a lado com a espécie humana corre outra raça de seres, os inumanos, a raça de artistas que, incitados por desconhecidos impulsos, tomam a massa sem vida da humanidade e, pela febre e pelo fermento com que a impregnam, transformam a massa úmida em pão, e pão em vinho, e o vinho em canção. (...) Vejo esta outra raça de indivíduos esquadrinhando o universo, virando tudo de cabeça pra baixo, e os pés sempre se movendo em sangue e lágrima, as mãos sempre vazias, sempre se estendendo na tentativa de agarrar o além, o deus inatingível: matando tudo ao seu alcance a fim de acalmar o monstro que lhe corrói as entranhas. O vejo quando arrancam os cabelos em seu esforço para compreender, para apreender o que é eternamente inalcançável (...). E tudo quanto fique aquém desse aterrorizador espetáculo, tudo quanto seja menos sobressaltante, menos terrificante, menos louco, menos delirante, menos contagiante, não é arte. Esse resto é falsificação. Esse resto é humano. Pertence a vida e à ausência de vida* (Miller, 2003: 230-231).

É o *homo sacer* aquela figura à qual, pela primeira vez, fora afirmado o caráter sacro da vida nua. Sendo assim, o *homo sacer* é aquele que o povo julgou por algum delito, e não é lícito sacrificá-lo, mas se alguém o mata, não será condenado por homicídio. 'A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra' (Agamben, 2007: 90). Marina, ao expôr aquele corpo da escritura à morte, a todo tipo de violência, expõe sua vida de *homo sacer*, uma vez que é matável, porém insacrificável, e matável por que culpada, insacrificável por que detentora da vida nua, vida sacra.

A performer seduz o público, o torna soberano, incita-o a deixar aflorar o que nele há de mais selvagem, e somente em relação ao soberano 'todos os homens são potencialmente *homo sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberano' (Agamben, 2007: 91). Tanto a figura do *homo sacer* quanto a do *homem-lobo* hobbesiano fazem referência àquele que é considerado bandido perante a comunidade, e a atmosfera instaurada por *Rhythm 0* é aquela da expressão *homo homini lupus*, em que o homem é para o homem um *homo sacer*, cuja vida não é a simples vida natural, mas a vida exposta a morte, que é o

elemento político originário. 'Nem *bíos* político nem *zoé* natural, a vida sacra é a zona de indistinção na qual, implicando-se e excluíndo-se um ao outro, estes se constituem mutuamente' (Agamben, 2007: 98).



**Figura 4.** Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.

## Referências


Abramović, Marina. *Marina Abramović*. Mailand: Charta, 2002.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 2005.

Deleuze, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2008; p. 9-13.

Levinas, Emmanuel. *Algunas Reflexiones Sobre la Filosofia del Hitlerismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

McEvilley, Thomas. *Marina Abramović/Ulay*. New York: ARTFORUM, XXII/1 (setembro 1983); p. 52-55.



ISBN: 978-989-8300-32-4




Miller, Henry. *Trópico de Câncer*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003; p. 19-23.

O'Hagan, Sean. *Interview: Marina Abramović*. [Consult. 2012-01-20] Texto. Disponível em <URL: http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist

Sánchez, Pedro A. Cruz. *La Vigilia del Cuerpo: Arte y Experiencia Corporal en la Contemporaneidad*. Murcia: Tabularium, 2004.

Ward, Frazer. *The Do-it-yourself' Artwork. Marina Abramović: approaching zero*. Org. Anna Dezeuze. London: Rethinking Art's Histories, 2010.

Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2010-10-13_marina-abramovi/

Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/42552.jpg

Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.thedaysofyore.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/MA4357_Rhythm_Zero_011-22A_Book.jpg

Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: http://museomagazine.com/#938495/MARINA-ABRAMOVI

# *Fauno* de Brecheret e *Estação Sumaré* de Alex Flemming: arte pública e experiência estética na metrópole de São Paulo

Rita de Cássia Demarchi*

**Resumo:** O presente trabalho pretende dialogar e incluir reflexões poéticas sobre duas obras de arte pública que se encontram em São Paulo: "O Fauno", escultura do modernista Victor Brecheret e "Estação Sumaré", site specific do artista contemporâneo Alex Flemming", em uma estação de metrô. Mesmo que nem sempre sejam percebidas, ambas irrompem na metrópole para nos tirar da anestesia e nos lembrar nossa humanidade.
**Palavras chave:** arte pública, experiência estética, Brecheret, Alex Flemming.

**Title: Fauno and Station Sumare: public art and aesthetic experience in the metropolitan of São Paulo.**

Abstract: This work includes the dialogue and poetic reflections on two public art works that are in St. Paul: "Fauno," modern sculpture´s Victor Brecheret and "Estação Sumaré," site-specific´s contemporary artist Alex Flemming, inside the metro. Though not always always perceived in the metropolis, come to get us out of anesthesia and to remember our humanity.
**Keywords**: public art, aesthetic experience, Brecheret, Alex Flemming.

## *Convite*

*Caleidoscópio vertiginoso, formado por concreto, carros, vidro, aço, fumaça, calor, garoa. Gente, muita gente e carros, muitos carros.*
*Luz e sombra entremeadas, que nem sempre podemos desfrutar. O tempo urge, o coração acelera, os olhos ardem, é difícil ver. Anestesiados, impedidos de sentir. Na maior parte das vezes nada achamos sobre nada, tantas vezes achamos que tem de ser assim...*
*Na Paulista, um pequeno oásis, o verde em contraste com o vermelho brutalista do MASP no outro lado da calçada. Neste recanto, em meio ao resquício de mata atlântica do Trianon, uma escultura portentosa. Será pouco vista?*
*É da natureza do Fauno se esconder. Ali, toca a música, guardião de um portal de acesso à nossa própria humanidade. Da terra emerge uma criatura, metade humana, metade animal para nos relembrar que, se somos gente "civilizada", trabalhadora,*

* Brasil, Artista visual. Mestre em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Especialização Ensino, Arte e Cultura pela Universidade São Paulo (USP). Professora no Centro de Comunicação e Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutoranda no programa Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie/ São Paulo.


ISBN: 978-989-8300-32-4



*responsável; por outro lado, felizmente não conseguimos matar de vez o irracional, o subversivo, o inesperado, o erótico, o poético.*
*O Fauno nos convida a olhar para ele, para nós, para os outros e para nossa metrópole. Convoca corpos, mente e corações e abre o portal... O convite está lançado, vamos entrar e comemorar, lançar o olhar para algumas coisas de nossa cidade com olhos de paulistanos e também com olhos de animais, crianças, Dianas e musas.*

Pretende-se, por meio de um texto que inclui reflexões poéticas pessoais, refletir e promover diálogos entre duas obras de arte pública que se encontram em São Paulo: *O Fauno*, escultura de granito do modernista Victor Brecheret (1894-1955) no Parque Siqueira Campos (conhecido como *Trianon*); e *Estação Sumaré, site specific* do artista contemporâneo Alex Flemming (1954), junto a uma estação de metrô.

Por um lado, as obras diferem muito quanto à proposta, à materialidade, ao contexto em que foram produzidas e ao local em que se encontram. Por outro lado, estão localizadas em locais de grande fluxo de pessoas, onde nem sempre são percebidas e apreciadas com maior profundidade pelos transeuntes apressados. Contudo, lanço a ideia de que ambas carregam a potencialidade de portais poéticos inesperados, que irrompem de forma dionisíaca em meio ao concreto da metrópole para dissolver o automatismo e nos desacelerar, tirar da anestesia cotidiana e nos relembrar acerca de nossa própria humanidade.

Para enriquecer a leitura pessoal das obras e suas conexões, faz-se também necessário compreender questões sobre o contexto contemporâneo, o caráter da arte pública, a atitude dos transeuntes. Longe de pretender esgotar o assunto ou ditar verdades absolutas, gostaria de compartilhar algumas reflexões.

## 1. O Fauno

O *Fauno* (Fig. 1 e 2) está escondido, não é visível da rua, mas sei que ele está sempre ali, em meu caminho. Oásis, pequeno pedaço de mata original, parque de alamedas tortuosas cujo chão de pedras portuguesas se contampõe à lógica da Avenida Paulista e seus grandes edifícios comerciais de concreto, aço e vidro. Logo depois da entrada, em meio à vegetação, está o *Fauno* elevado em seu pedestal.



**Figuras 1 e 2.** Victor Brecheret. *O Fauno* (1942). Granito. Peça (3,40m x 1,40m x 1,45m), Pedestal (1,72m x 1,82m x 2,00m), Parque Siqueira Campos/Trianon, São Paulo. Fonte: própria.

Victor Brecheret (1894-1955) é o nosso grande escultor modernista, com fortes influências do Art Decò. Embora fosse um trabalhador introvertido e tenha passado parte de sua vida na Europa, conquistou a admiração de Mario de Andrade, que o convidou a participar da Semana de Arte Moderna em 1922, evento crucial para o redirecionamento da cena artística brasileira. As suas emblemátricas esculturas evidenciam o que os modernistas almejavam: a busca de uma expressão vigorosa, diálogo entre o nacional e as vanguardas européias; rompimento com o "passadismo" (Amaral, 1998).

O *Fauno* não é das esculturas mais conhecidas do artista. Contudo, de meu ponto de vista, é uma das mais expressivas, devido ao tema e à própria construção da figura, cujo corpo desproporcionalmente forte mostra certa contenção e até mesmo instrospecção enquanto toca a flauta.

É dificil imaginar que ali não seja o seu local original. Segundo informações do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo, primeiramente ele foi instalado na déc. de 40 em uma praça no centro da


ISBN: 978-989-8300-32-4



cidade, terreno da Cúria Metropolitana. A escultura pagã começou a receber oferendas e o descontentamento da Igreja fez com que a prefeitura a transferisse dali. O *Fauno* teve de sair de lá para ser meio "escondido" no *Trianon*. O próprio artista teria acompanhado o processo e escolhido o ponto onde seria a sua nova morada. Concordo que o local é perfeito, poucos transeuntes parecem o perceber e param para ouvir a sua flauta. É de sua natureza se esconder.

Passemos agora a outra obra, muito mais visível, mas nem sempre de fato percebida....

## 2. Estação Sumaré

Alex Flemming foi convidado a criar um *site specific*, ainda quando a construção da estação estava em projeto, o que possibilitou um grande diferencial em sua proposta de arte pública no metrô: enquanto as outras obras foram simplesmente ajeitadas nos espaços, a sua criação (inaugurada em 1998) mostra uma simbiose tão profunda com o local, que só poderia receber o mesmo nome da estação: *Estação Sumaré* (Fig. 1 e 2). Citada por muitos como uma das estações de metrô mais bonitas da cidade, a plataforma de embarque é suspensa sobre a avenida arborizada, formando um corredor de vidro, de onde do qual se tem vista para a avenida arborizada, é bastante clara e iluminada. Considero que também um é um pequeno oásis.

As figuras impressas no vidro mostram os retratados como um grupo diversificado e representativo dos "paulistanos", pessoas comuns que, nascidas aqui ou não, circulam em nossa metrópole. O que intriga, é que foram sobrepostos textos que parecem desconexos. Porém, depois de um tempo, é possível decifrar as poesias referentes a diversos poetas de nossa história.

A reação do público diante dessa obra é bastante diversificada. Demarchi (2003) coloca que, dos transeuntes pesquisados, muitos se dedicam a olhá-la por alguns segundos, enquanto esperam o trem. Vários se aproximam na tentativa de ler e encontrar um sentido, uma explicação para a obra. Perguntados sobre o que pensam, as respostas são as mais variadas, entre elas: há aqueles que não gostam; há quem acredite se tratar der uma sinalização indicativa do transporte público; há aqueles que percebem a sua poética instrínseca.



**Figuras 3 e 4.** Alex Flemming. *Estação Sumaré* (1998). Impressão sobre vidro. Instalação total: 80m . Imagens individuais: 1,25 X 1,75 m. Metrô de São Paulo. Fonte: própria.

"Eu queria mostrar que as pessoas carregam poesia dentro de si" diz Flemming, artista contemporâneo brasileiro, que se divide entre São Paulo e Berlin. Crítico com relação às questões contemporâneas, Flemming nos relembra que para se ver a poesia nas pessoas e nas coisas, há que se dedicar, desacelerar... Diante da arte e da vida, quais as razões para a anestesia, e mais importante, haverá saída?

**3. Entre a anestesia e estesia: experiência estética e arte pública.**

Em diversas situações de nosso cotidiano na metrópole, seguimos minimizados pela anestesia e pressa firmadas como formas de sobrevivência na lógica do consumo imediato (Bauman, 2001). "Sujeitos pós-modernos e descentrados", desenraizados, fragmentados, como nos aponta Hall (2005). Na contracorrente, a arte é uma das manifestações com potencial para nos convocar à *estesia,* no sentido como os gregos a concebiam: abertura para sentir, grande sensibilidade (Duarte, 2001). Maffesoli propõe a "razão sensível", que abarca a sensibilidade e o saber "dionisíaco" (1998: 12) como uma proposta para nossos tempos, em que a exclusividade da racionalidade já não serve mais.

Nesse contexto, Maria Lúcia Montes (1998: 275) coloca de maneira muito interessante sobre arte pública: "um processo que a faz descobrir, como necessidade urgente, o reencantamento do mundo – no sentido arcaico da sacralidade da natureza que também habita suas metrópoles...".

Na esteira da Fenomenologia proposta por Merleau-Ponty(1971), no "reencontro com as coisas mesmas", consideramos a abertura, a *estesia*


ISBN: 978-989-8300-32-4



para o "reencantamento do mundo" como porta de entrada para a "experiência estética" (Dewey, 1980). A experiência estética se dá na individualidade e também no diálogo com o outro, e repercute no social. E sobre essa repercussão, Montes (1998, p.275) esclarece:

*Nas grandes cidades isso significa não só democratizar o acesso à arte, mas também construir formas significativas de pertencimento, recriando solidariedade e novas identificações com o espaço da cidade, uma nova maneira de reconstituição de identidades sociais e culturais.*

Dessa maneira, vemos a potência da arte pública no contexto da contemporaneidade. Mas como toda expressão artística, ela não se faz sozinha, é preciso de alguém sensível e disponível para fazê-la acontecer, ainda que por alguns instantes e em meio ao caos.

**Alguns pensamentos**

Hoje o que nos impede de ver? De sentir? Como sujeitos descentrados e fragmentados (Hall, 2005), rendemo-nos facilmente ao embrutecimento no dia a dia. Há que se ter a consciência da necessidade emergencial de redescobrir sensivelmente o inesperado em meio ao cotidiano urbano. Investigar o que não conhecemos e lançar novos olhares sobre o que já conhecemos. Cultivar nossas experiências estéticas.

Nesse sentido, penso que a arte pública pode funcionar como um portal, permitindo, ainda que por instantes, uma viagem de retorno à sensibilidade humana. Alguns portais são suntuosos, outros mais singelos e quase escondidos, outros descuidados e depredados, mas em todos há uma entrada possível para o retorno a raízes arcaicas. Esse saber reencantado, sagrado (Montes,1998), faz ponte com o saber "dionísiaco" a que se refere Maffesoli (1998, p. 12).

Não legitimada pelo espaço museológico, a arte pública sacraliza o espaço comum onde está inserida. Observa-se a necessidade de um amplo trabalho de sua valorização e de nosso patrimônio junto à população, na contramão do consumo imediato e da superficialidade (Bauman, 2001), a fim de se dinamizar em teoria e prática questões culturais, históricas e identitárias, o que de alguma forma poderia ser explorado na continuidade do trabalho aqui apresentado.

Um ponto de conexão entre o *Fauno* e a *Estação Sumaré* é que carregam em seu âmago algo de denso, de selvagem, de inesperado, de soterrado, mas de muito belo também, em seu estímulo de retorno à natureza humana. Tanto o *Fauno* quanto a *Estação Sumaré* nos fazem olhar, nos indagam e desvelam a poesia que há em nós, nos outros e no entorno. E podem ser inesgotáveis.

## Referências


Amaral, Aracy A.(1998) *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed 34. ISBN: 85-7326-117-X

Dewey, John (1980) *A arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural.

Merleau-Ponty, Maurice (1971) *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.

Demarchi, Rita de Cássia (2003) *Encontros sensíveis: experiências de mediação da obra pública Estação Sumaré no metrô de São Paulo*. Dissertação de Mestrado.Instituto de Artes Unesp, São Paulo.

Duarte, João Francisco Filho (2001) *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições.

Maffesoli, Michel (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Montes, Maria Lúcia (1998) *Entre o paraíso e o inferno*. In: Arte Pública: Trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 de a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996 (coord. Danilo Santos de Miranda). São Paulo, SESC, 1998.

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra /index.php?p=4527 [Consult. 2011-12-14] ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento


Rita de Cássia Schipmann Eger[*]
&
Luciane Ruschel Nascimento Garcez[**]



**Resumo:** Este artigo pretende pensar e relacionar, poética e conceitualmente, obras de três artistas que trabalham a imagem de forma similar: Alfredo Jaar, arquiteto e artista visual chileno radicado em Nova Iorque; Iran do Espírito Santo, brasileiro, radicado em São Paulo, e a artista catarinense propositora deste estudo. Inicia-se a reflexão pelas fotografias do Conjunto Imagem, Imagens de um espaço em desaparecimento, feitas pela autora, cujas imagens pretendem retratar uma realidade de um lugar que atualmente sofre uma espécie de sufocamento pelas construções edificadas em seu entorno, mas que permanece lá, ocupando seu espaço, dando abrigo às atividades lá desenvolvidas.


**Palavras-chave:** fotografia; Alfredo Jaar; Iran do Espírito Santo.


**Title:** Image set: Images of a disappearing space


**Abstract:** This paper intends to think and relate, poetical and conceptually, Works of three artists who work image in a similar way: Alfredo Jaar, Chilean architect and visual artist living in New York; Iran do Espírito, Brazilian, living in São Paulo, and the artist author of this paper. The reflection begins by the photographs of the "Set Image: Images of a disappearing space", done by the author, whose images intend to show a reality of a place that suffers today some kind of suffocation for the buildings around, but is still there, occupying its space, giving shelter to the activities that happens there.


**Keywords:** photography; Alfredo Jaar; Iran do Espírito Santo.


Inicia-se a reflexão proposta neste artigo olhando as fotografias do *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento*, cujas imagens pretendem retratar uma realidade de um lugar que atualmente sofre uma espécie de sufocamento pelas construções edificadas em seu entorno, mas que permanece lá, ocupando seu espaço, dando abrigo às atividades lá desenvolvidas. Fala-se como se este lugar fosse algo vivo, pois é assim que sua presença - justificada pela sua função, indefinida na continuidade do tempo - marca o seu espaço físico. Fala-se de corredores, do fluxo de


[*] Rita de Cássia Schipmann Eger: Artista visual, fotografia, pintura e gravura. Mestre em Matemática na área de Topologia. Graduação: bacharelanda em Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina.

[**] Luciane Ruschel Nascimento Garcez: Brasil, Professora de Cerâmica e História da Arte no curso de Bacharelado em Artes Visuais, Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ceramista. Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas pela UDESC. Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte pela UDESC.

pessoas passando por eles num movimento de entrada e saída contínuo, que é infinito.

A partir de agosto de 2010 a artista passa a olhar para este lugar buscando apreender tudo o que acontecia ali. Percebe-se possível compreender a relação entre o lugar como estrutura física para abrigar o espaço e sua funcionalidade, que é habitado por pessoas que o transformam em algo que vai além, provocando uma série de indagações sobre visibilidade e invisibilidade. Como o invisível se transforma em visível neste espaço? Por que ele ainda resiste no tempo? Que lugar é este? Chegar lá é como transpor janelas do tempo. Tudo está lá guardado. Foram feitas então algumas imagens que auxiliassem responder a estes questionamentos, e ver até onde estas imagens levam o outro ao nível de pensamento.

O trabalho foi realizado com o foco voltado para a ambiência do local, para as atividades lá desenvolvidas e aqui não apresentadas para reforçar a informação visual que a fotografia oferece. A arquitetura, o abandono, a tentativa de recuperação do lugar, o fluxo das pessoas e a ausência destas promoveram ao trabalho a condição de uma melhor expressão para a fotografia, as situações e proximidades que surgiram evidenciaram a estrutura informativa de uma realidade que está no caminho contrário de lugares que se propõem a atividades semelhantes. A fotografia foi utilizada com a intenção de fazer perpetuar o estado deste lugar, também como momento histórico, para construir um conjunto de imagens que trazem consigo a temporalidade, a possibilidade de explorar o atravessamento no tempo.

As imagens sugerem, pela perspectiva, a noção visual do infinito, a temporalidade, e o abandono. Esta procura do olhar por algo que deve estar lá neste espaço também é encontrada no trabalho fotográfico *Lamento das Imagens* (Figura 1) e *A Cela Infinita* (Figura 2) de Alfredo Jaar, arquiteto e artista visual chileno, e no painel *Desígnios* (Figura 3), pintura, do artista plástico brasileiro Iran do Espírito Santo, que trabalha em São Paulo.

*O enorme mural de Iran do Espírito Santo, na 7ª Bienal do Mercosul, postula uma resposta paradoxal ao propor a existência visual de um quadro ausente; constrói um espaço ilusório cujo efeito é a suspensão dos sentidos enquanto transparece seu caráter de invenção e de construção em forma de cenário ou de um \"pôr em cena\". ... Em*


ISBN: 978-989-8300-32-4



*que medida a obra pode viver uma vez que o criador a tornou possível, mas ela foi imediatamente transcendida ou pelos desígnios do presente ou pela mão ou método escolhido pelo seu autor ou pelo pensamento do espectador?"(Disponível em: http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/iran-do-espirito-santo).*

E esta reflexão segue sobre a questão do espaço da pintura em direção ao branco infinito, ao vazio, ao silêncio. Deste modo, em que medida a obra pode viver uma vez que o criador a tornou possível, mas ela foi imediatamente transcendida?

Iran, em seu painel que é uma pintura, faz uso da perspectiva para dar profundidade ao seu trabalho, buscando através da racionalidade a noção de infinito, o mesmo acontece no trabalho fotográfico de Jaar. O olhar do espectador percorre atento as obras, à procura de algo que não está nas obras, mas que parece estar, e que realmente se encontra nas intenções dos artistas.

*Alfredo Jaar es un artista que crea como arquitecto. En las fronteras del arte y la realidad, Jaar trata de cruzar el abismo que ha generado una sociedad del espectáculo que banaliza todas las imágenes. Una conversación que da pistas para la creación de una belleza nueva y un arte que transforma al espectador en testigo y actor. Jaar cree en la separación ético- ética y postula una fe en una belleza nueva y un arte que - como dijo Joseph Beuys- tiene que nacer denuevo porque todavía no existe.* (Disponível em: http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/)

Como o invisível se transforma em visível neste espaço? Por que ele ainda resiste no tempo? Que lugar é este? Perguntas que podem remeter a qualquer uma das imagens aqui analisadas. Imagens que sugerem que chegar lá é como transpor janelas do tempo. Tudo está lá guardado.

Os trabalhos *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento,* que apresento, e os trabalhos *Desígnios*, do artista Iran do Espírito Santo, *Lamento das Imagens e a Cela Infinita,* de Alfredo Jaar se relacionam através da visualidade dada pela perspectiva, a geometria fortemente presente, pelo ponto de fuga que conduz o olhar, pela visualidade, pelas gradações dos tons de cinza, pelas indagações e inquietações sugeridas.



**Figura 1.** Alfredo Jaar. *Lamento das Imagens*. Painel de Luz. Documenta XI, Kassel, Alemanha. Fonte: http://imaginalaimagen.blogspot.com/2011/10/alfredo-jaar.html



**Figura 2.** Alfredo Jaar. *A Cela Infinita*. Fotografia, 2004. Fonte: http://search.it.online.fr/covers/?m=1968


ISBN: 978-989-8300-32-4



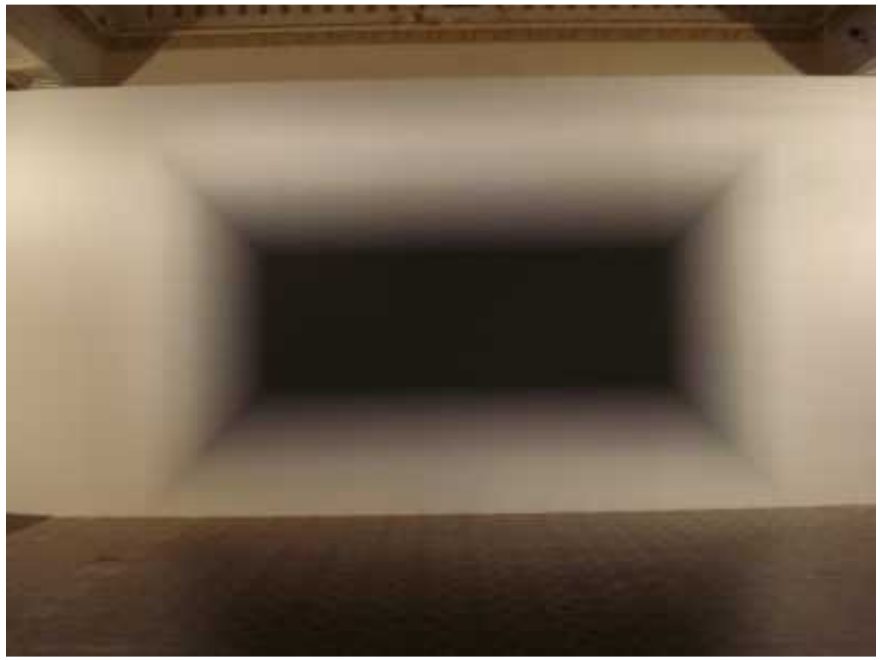


**Figura 3.** Iran do Espírito Santo
*Desígnios*. Tinta látex sobre parede.
Porto Alegre – 2009. Fonte:
http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/iran-do-espirito-santo

Uma característica do *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento* é o registro da luz natural do exterior, que o atravessa no espaço de sua arquitetura e na sua existência física. Cada artista com suas poéticas traz ao espectador questionamentos sobre o que está sendo representando.

Iran busca através da ilusão o espaço infinito, Jaar vai a Ruanda para presenciar uma realidade e com seu trabalho e explora o comportamento indiferente e passivo do público em relação às imagens dos jornais e outras mídias, e as limitações da arte de representar genocídios, epidemia e fome. O trabalho de Jaar é uma tentativa de tornar visível o desequilíbrio de poder entre nações industrializadas e em desenvolvimento, conflitos militares e a corrupção política.

Jaar realiza um trabalho que solicita um desaceleramento do público, uma reflexão, um tempo para o olhar, para que se questione sobre os fatos que acontecem em nosso mundo. Em suas obras a noção de

infinito está presente, desde forma de representação de suas ideias e de sua poética fundamentada nos conflitos sempre atuais que se repetem ao longo da história

Para construir o *Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento*, foram percorridos os corredores da insituição fotografada, forma visitadas salas de um espaço onde a artista trabalhou por muitos anos, numa busca infinita pela representação do espaço e sua função de existir, trazendo referências de um período profissional já abandonado. Foi utilizado o recurso fotográfico para apreender o tempo. As imagens desta ação pretendem ultrapassar o limite físico de sua visualidade e também servem de registro documental de um espaço/lugar onde ocorre a transmissão de conhecimentos científicos ao longo do tempo. Um espaço de aprendizagem e descobrimento. Imagens que sugerem o tempo de observação, de apreensão, assim como Jaar, assim como Iran do Espírito Santo. Imagens que sugerem uma sensação de um espaço em desaparecimento. ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# El escultor Pablo Rubio: Las formas de su universo

Rocío Reina Castro[*]

**Resumen:** El objetivo de esta comunicación es la de dar a conocer al consagrado escultor internacional Pablo Rubio Sexto (San Juan de Puerto Rico 1944) y su obra plástica. Este artista portorriqueño, desconocido para muchos, ha sido un incansable gestor de proyectos para el fomento de la cultura latinoamericana. Su trayectoria ha sido vasta y ha influenciado y sentado pautas en la obra monumental, ambiental y urbana.
**Palabras clave:** escultura, acero inoxidable,Puerto Rico.

**Título:** The sculptor Pablo Rubio: Universe's forms
**Abstractos:** The objectiveof this communication is to make known the sttablish sculptor international Pablo Rubio Sexto (San Juan de Puerto Rico 1944) and plastic work. This artist puerto rican, unknown to many, has been a tireless project manager for the promotion of Latin American culture. His road has been vast and has influenced and set standards in the monumental sculpture, environmental and urban.
**Keywords:** sculpture, stainless steel,Puerto Rico.

## Introducción

El escultor Pablo Rubio Sexto nace en 1944 en San Juan de Puerto Rico. Obtiene un Bachillerato en Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y una Maestría en Artes de la State University of New York en Búfalo. Actualmente es Catedrático de la Universidad de Puerto Rico y uno de los fundadores de la Asociación de Escultores de Puerto Rico.

Es un destacado artista nacional e internacional. Sus ejecuciones como escultor e incansable gestor de proyectos para el fomento de la cultura latinoamericana, le han hecho ganar el epíteto de "Maestro". Su trayectoria ha sido vasta y ha influenciado y sentado pautas en la obra monumental, ambiental y urbana, imponiendo retos en el quehacer artístico de su país y de los países donde ha sido invitado.

Su obra figura en importantes colecciones en Puerto Rico así como en el Museo de la Organización de Estados Americanos en Washington (EE.UU); en el comité Olímpico de Barcelona (España); el Museo Olímpico en Losana (Suíza); y en el Parque de Escultura de Seoul (Corea); entre otros. Ha tenido exposiciones individuales en Estados

[*] España, escultora. Afiliação actual: Dpto. Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla (España). Licenciada en Bellas Artes.

Unidos, Méjico, Brasil, República Dominicana, Francia, España, Corea y Japón. Pablo Rubio ha representado a Puerto Rico en numerosas Exposiciones colectivas y eventos internacionales de gran importancia en todo el mundo.

Entre sus monumentos públicos más importantes destacan *Honor al tiempo* (1986) en Empresa Barcardí (Figura 1); *Guerrero Celeste* 1984 en la Administración de Fomento Económico; *Páginas al Tiempo* 1986 que fue un homenaje a Lola Rodríguez de Tió en el Banco Caguas Federal (San Germán); *Monumento a Victor Pons* 1990, Colegio Universitario de Cayey; Monumento a José Carrión 1990, Banco Popular; *La Niña, La Pinta y La Santa María* 1991 (Figura 2), Paseo del Descubrimiento, San Juan de Puerto Rico; *Monumento a la Raza* 1992 Río Grande; *Cristales de La Paz,* Pabellón de Puerto Rico, Exposición Internacional de Sevilla, España 1992 (Figura 7); *"Estrella del Norte"* Bayamón 2006.



**Figuras 1 y 2**. A la izquierda el monumento público *Honor al Tiempo* (1986) de 11 metros de altura, construido con acero inoxidable, acero y cobre; situado en los jardines de la empresa Bacardí en Cataño (Puerto Rico). A la derecha otro de sus monumentos públicos *La Niña, La Pinta y la Santa María* (1991), escultura móvil compuesta de tres piezas que se componen a su vez de dos módulos que se mueven independientemente por el viento o manualmente, hecha con acero inoxidable y acero. Reubicada en 1999 en el Parque del Tercer Milenio en Escambrón, San Juan de Puerto Rico.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 1. Primeras esculturas

En su obra temprana Rubio emplea el hierro soldado; enfatiza los cortes en la superficie, que le dan un caracter espontáneo a sus piezas. Ensaya ambiciosos conjuntos de figuras, de carácter alegórico, muchos de ellos inspirados en los pájaros de Puerto Rico.

Posterior a sus estudios de postgrado en los Estados Unidos, Rubio abraza la abstracción. Abandona los cortes libres las soldaduras evidentes para concentrarse en formas nítidas realizadas en acero inoxidable. Sus piezas adquieren caracter monumental y se enriquecen con el empleo de otros metales. Las piedras que emplea en la base establecen un contraste con los elementos geométricos en metal. Parte, tanto de estilizaciones de lo antropomórfico como de lo zoomórfico, pero dicha estilización nace de una preocupación estética que puede originarse en figuras trascendentales de la modernidad como Pablo Gargallo o Julio González, y depurarse con la historia de la escultura del siglo XX, con ejemplos de otros maestros como David Smith o Herbert Ferber, por mencionar los casos más evidentes de artístas soldadores de piezas en metal, ejemplo de ello es su obra titulada *El Niño Escultor* (Figura 3) en hierro (1965). No obstante, Rubio se monta en una tradición moderna, extendiendo su cauce a una propuesta caribeña y universal simultáneamente. Si con sus relieves caracteriza al ser humano abstractizado atemporalmente con unos cortes enriquecidos por una viva textura por otra parte, otras pizas de metal acusaran el entorno insular, lo inmediato visto a traves del crisol de una vasta cultura visual. Isla y trópico se dan cita en la obra de Rubio de varias maneras, siempre intentando una definición ontológica y enfatizando los juegos formales y matéricos envueltos.

Su trayectoria como escultor se consagra en los años 60 cuando el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico) adquiere dos de sus piezas *El Martinete* (Figura 4) y *Atacando al invasor*, ambas de 1967 hechas en acero. A partir de aquí comenzaran sus primeros en cargos de obra pública.



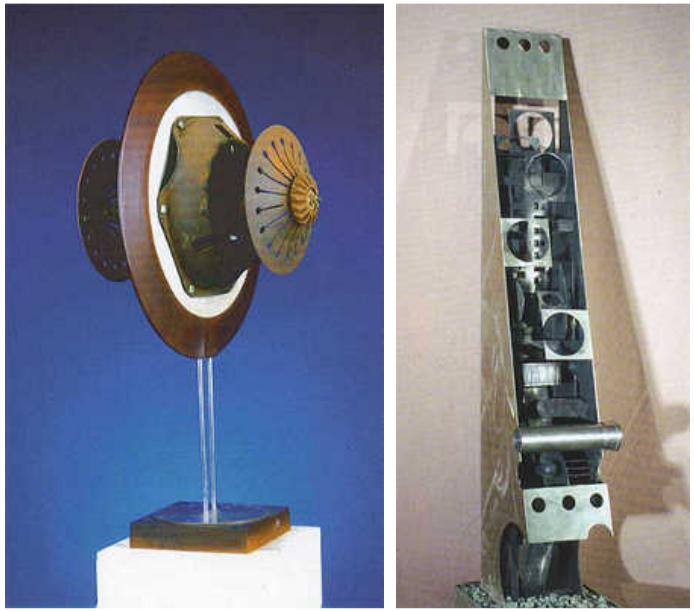
**Figura 3 y 4**. A la izquierda la obra titulada *El niño Escultor* en hierro (1965), colección privada del artísta. A la derecha *El Martinete* de 2 metros de altura hecha en hierro (1967) Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)

## 2. Evolución de su obra

En la obra de Pablo Rubio ha habido cambios vertiginosos y ésta toma un rumbo más inclinado hacia la abstracción "más pura" a partir de 1980. Por supuesto Rubio no lo hace doctrinalmente, es un paso más bien gradual y espontáneo. Aunque el artísta se identifica con el acero inoxidable, obras como *Plasma III* de 1983 (Figura 5), el objeto encontrado juega un papel fundamental en la concepción estética. Piezas de automóviles son reterritorializadas creando un núcleo abstracto de extraña fuerza, aunque para el espectador es evidente el paso de lo funcional originador a lo netamente estético de las piezas finales. La metaforización del plasma como un corazón sólido es sorprendente en *Plasma III*. No sólo se alude en estas obras al plasma, sino al plasmar, al efecto creador mismo.


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figuras 5 y 6**. A la izquierda *Plasma III* (1983), madera, piezas prefabricadas y acero inoxidable, colección privada del artista. A la derecha *Energía III* (1988), acero inoxidable y piedra, Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)

La serie de piezas titulada "Energía" marca la madurez del artísta. Las formas son de líneas sencillas, de proporciones cuidadas. En su interior crea interesante juegos de vanos y sólidos que recuerdan engranajes de artefactos tecnológicos. Ensaya diversas texturas, logradas rayando el acero. La intención alegórica es evidente en el empleo de formas que aluden a las culturas precolombinas de América. La preocupación por el cosmos y el tiempo, que enlaza nuestra era tecnológica con la ciencia y la teogonía de los indígenas americanos, es empleada por el artísta en una exitosa síntesis de formas ancestrales y lo contemporáneo. En la obra titulada *Energía III* (Figura 6) de 1988 vemos un pequeño tótem abstracto en uyo interior abundan cortes y desdobles de metal en escala reducida, sin embargo, le brindan ala escultura un dejo sagrado y hasta temeroso. Es una fuente de formas.

A continuación señalamos una palabra del escultor donde define que es para él el arte y la escultura en nustro tiempo:

*El caudal de expresiones dentro de la escultura de estas décadas contiene todos los elementos para el gran paso – que la coloca como la idea plasmada, la creación en el momento, es todas las disciplinas, "Es" una – ARTE.*
*Somos el resultado de lo que nos rodea, somos artistas contemporáneos, somos la sinceridad el porqué y la evolución. Los pueblos se pueden nutrir de pensamientos y obras de los distintos creadores que forjan la cultura de nuestro planeta. Estos escultores internacionales que dejaron sus esculturas monumentales y ambiéntales en Puerto Rico están dejando un legado para todos los tiempos, enriqueciendo la cultura nacional. Todos estos eventos plantearon retos a los artistas y les hicieron crear conciencia de la complejidad que conlleva la creación de una obra monumental. Descubrimos que el genio del artista se tiene que fundir con otros profesionales y técnicos para alcanzar esa finalidad que es una – ARTE.*
*Somos: Tiempo, Espacio, Luz – somos el YO, y en consecuencia: SOMOS.*




**Figuras 7 y 8**. A la izquierda el monumento público *Cristales de Paz* (1991), acero inoxidable, acero, resina plástica, esmalte en frío y piedra, 15 metros de altura; instalada en Pabellón Nacional de Puerto Rico, "Exposición Universal de Sevilla 92". A la derecha el mismo monumento repatriado en 1993 y reubicado en frente al Teatro La Perla, Ponce, Puerto Rico


ISBN: 978-989-8300-32-4



**3. Su presencia en Sevilla (España)**

Pablo Rubio fue escogido para realizar una escultura monumental en la fachada del Pabellón Nacional de Puerto en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. *Cristales de Paz* (Figura 7) es el título que dio a esta obra cuya altura es de 15 metros, en acero inoxidable y esmalte. La forma es marcadamente vertical y está compuesta por tres elementos: dos pirámides asimétricas con una esfera en el medio. Rubio manifiesta la intención alegórica de la pieza y los elementos esotéricos que le sirvieron de inspiración.

El empleo de las pirámides asimétricas recuerda la simbolización de las vela de un monumento anterior suyo *La Niña, La Pinta y La Santa María* de 1991 (Figura 2) en el Paseo del Descubrimiento de San Juan (Puerto Rico). El monumento que estuvo en Sevilla se enriquece con la esfera de color que separa las dos formas verticales. Las texturas de las pirámides animan la superficie con patrones de luz y leve sombra, particularmente acertados para el calcinante sol sevillano. La yuxtaposición de la forma metálica con el uso espontáneo del color en la esfera enriquece la composición.

La localización del monumento y su relación con el Pabellón reforzaba ambas formas. La forma ascendente de la pieza crea el marco para la experiencia de la masa arquitectónica del edificio que se yergue como fondo de la escultura.

Al terminar la Expo`92 la obra fue trasladada a Puerto Rico donde se ubicaría en 1993 frente al Teatro La Perla en la ciudad de Ponce (Figura 8). ●

# A dimensão conectiva e educadora da obra de Beth Moysés

Ronaldo Alexandre de Oliveira*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da dimensão conectiva presente na obra Memória do afeto (2000, 2002, 2005) da Artista Visual brasileira Beth Moysés, de modo a dimensionar o quanto sua obra contem, em essência, uma dimensão educadora. Para isso, tomamos o conceito de estética conectiva, de Suzi Gablik e o de dialogicidade, de Paulo Freire para apontarmos possibilidades da obra de Beth Moysés enquanto potência educativa.
**Palavras Chave:** Beth Moysés, Estética Conectiva, Dialogicidade, Dimensão Educadora.

**Title: The Connective and Educative Dimension of the Work of Beth Moysés**
**Abstract:** This paper presents analyses on the connective dimension which is present in the work Memória do Afeto (Affection Memory) (year 2000, 2002 and 2005) of Brazilian visual artist Beth Moysés. The aim is to demonstrate how her work articulates, in its core, educational perspectives. For that purpose, we discuss the concept of connective aesthetics developed by Suzi Gablik and the concept of dialogue proposed by Paulo Freire, in order to show possibilities of Beth Moysés´s work as a strong educative potential.
**Keywords**: Beth Moysés, Connective Aesthetics, Dialogue, Educative Dimension.

## Introdução

Este artigo busca apresentar possíveis conexões entre arte, vida e educação a partir da reflexão sobre abordagens que lidam diretamente com questões e problemas próprios da mulher contemporânea. Para isso, tomamos enquanto objeto de análise o trabalho da artista plástica brasileira Beth Moysés, e em especial as obras *Maria* e *Memória do Afeto* (2000, 2002, 2005). Elizabeth de Melo Camargo Moysés, que assina suas obras com o nome de Beth Moysés, nasceu em são Paulo em 1960, formou-se em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP – São Paulo - Brasil (1983); é mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – (2004), onde defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Abrigo da Memória.*

* Brasil, artista visual e pesquisador. Professor da Universidade Estadual de Londrina, Paraná, no Departamento de Arte Visual. Graduado em Educação Artística pela Faculdade Santa Marcelina (1987), em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2005), Especializado em Arte Educação pela ECA - USP (1991). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2000) e Doutor em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004).

 ISBN: 978-989-8300-32-4



O trabalho de Beth Moysés possui uma relação direta com a problemática da violência doméstica. Desde 1990, a artista concentra-se sobre a temática que envolve mulheres que são agredidas pelos seus companheiros. Seu trabalho envolve discussões acerca do amor, do desejo, dos afetos e desafetos da condição feminina subjugada pela violência doméstica. Em sua dissertação de mestrado (2004), Moysés relata que, em 1994, assim que acordou e se viu diante do espelho, deu-se conta de que não se reconhecia mais; não se enxergava mais: "*Minha pálpebra cerrou involuntariamente, velando meu contato com o mundo e principalmente com as artes"* (Moysés, 2004:91). Beth passou assim, por seis meses com os olhos 'fechados', e quando os abriu para a luz novamente, já não enxergava a vida da mesma maneira. Assim, pôde abrir novas janelas, novos olhares; esvaziou espaços para que novos pensamentos pudessem surgir. Segundo Moysés:

[...] *Ainda que prematuras, comecei a costurar a experiência interna com a externa, o universo de dentro com o universo de fora. Para isso, recorri ao meu antigo vestido de noiva. Depois de tantos anos guardado dentro de uma caixa de papelão, ele ainda cheirava a felicidade, sentimento capturado no dia do casamento, que se impregnou no traje* (Moysés, 2004:91).

Juntaram-se a este universo, simbólico e criador, véus, luvas, pérolas, plissados, fechecleres, zíperes, e tudo que reportasse ao universo feminino do casamento. Por meio da manipulação dos vestidos de noivas e outros materiais, Moysés foi dando forma a objetos, fotografias, instalações, resgatando a experiência dos afetos e desafetos, por meio do fazer arte, de modo a discutir a problemática da agressão contra a mulher, tão presente no Brasil, como em outras partes do mundo. De acordo com Moysés, "*o encontro do tempo retido com o tempo vivido fez com que eu passasse a refletir sobre as multiplicidades dos sentimentos, entre o real e imaginário, encantamento e desilusão, poder e fragilidade, afeto e violência* (Moysés, 2004:91). Na figura 1, vemos "*Maria*" - um exemplo em que a obra ainda estava dependente principalmente de materiais pertencentes às mulheres que doavam a Moysés seus guardados, referências materiais e afetivas, como se fossem afetos guardados. Conforme argumenta Moysés, ao fazer arte ela *"vira o vestido do avesso", "entra em seu ambiente privado, e* vasculha *a intimidade de cada mulher"*(Moysés, 2004:91).



**Figura 1.** Maria - vestido de noiva esticado no chassis e véu de Noiva - Diâmetro 80 cms. 1995. Fonte: arquivo digital, Site pessoal da artista.

A obra "Maria" evidencia o poder que os objetos pessoais carregam. Ao organizar, ao dar forma aos vestidos de noiva e outros materiais, a artista propõe um outro olhar sobre a condição de homens e mulheres; sobre as relações entre os casais, que sempre se situam em relação à tradição. Ao tocar nessa problemática por meio da arte, permite àqueles que contemplam ou apreciam, a possibilidade de se refazer enquanto ser humano, o qual sente, compartilha e se solidariza com o outro. Moysés reporta-se aos vestidos de noiva como vestidos que "*carregam a memória do afeto que ficou nele retido no dia do casamento"* (Moysés, 2004:19). A artista também enfatiza que sua trajetória artística é uma constante busca pela evocação desse sentimento. Sua intenção é confrontar "*o amor que ficou impregnado*" com "*a realidade vivida pelas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal* (Moysés,2004:19).


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figuras 2 e 3.** *Memória do Afeto* – Registros fotográficos da Performance (2000), São Paulo – Brasil - Beth Moysés. Fonte: arquivo digital, Site pessoal da artista.

## 1. Desenvolvimento

A partir do ano 2000, Beth Moysés busca envolver-se diretamente com mulheres vítimas da violência, de tal modo que recorre à prática da

performance, pois segundo a artista, seus trabalhos até então eram mais estáticos. Assim, Moysés abandona a condição individualista de criação para dialogar com a própria vida. Segundo a artista, para a realização destas novas produções performáticas, ela necessitou da ajuda de mulheres que se predispusessem a trabalhar diretamente com ela na criação; mulheres que tivessem se deparado com a violência doméstica direta ou indiretamente ou ainda que fossem sensibilizadas pelo tema, e que, sobretudo, estivessem preocupadas com a transformação dessa situação. A atitude de Moysés remete-nos às reflexões desenvolvidas pela crítica de arte Suzi Gablik, que apresenta um profundo estudo sobre as produções que somente se dão por meio do encontro com o Outro. Esse Outro ocupa um lugar determinante na construção do ato/obra; sem ele a obra não se realizaria. Esta postura, denominada por Gablik de *Estética Conectiva*, implica na comunhão entre o artista e o Outro, e expressam uma busca por outros modos de operar, habitar e interferir no mundo.

Em *Memória do Afeto* (2000, 2002, 2005) (Figuras 2 e 3) Beth Moysés convidou grupos de mulheres para participarem de uma procissão performática. Esta performance foi realizada pelas ruas de São Paulo, Brasília, Madrid e Sevilla, onde cada uma das mulheres, vestidas de noiva, carregou marcas dos afetos que foram roubados pelos seus companheiros, por meio das agressões físicas e psicológicas que sofreram.

Por meio deste encontro com o outro, ao convidar estas mulheres vitimadas ou sensibilizadas pela causa, Beth Moysés evidencia uma proposição artística que provoca uma relação essencialmente dialógica, que não é fruto das elaborações de um indivíduo, mas sim de uma coletividade. Trata-se, sobretudo de um processo colaborativo e interdependente. Há aqui uma nova visão sobre o papel do artista, que ao contrário de fechar-se em seu mundo pessoal, volta-se para a comunidade (Gablik, 2005: 603). De acordo com Gablik, esta atitude de ver um sentido social para a arte, faz cair por terra muitas de nossas crenças (Gablik, 2005:603). Esta atitude também inverte os processos criativos, na medida em que o artista passa a pensar sobre problemas, que antes pareciam não ter ligação nenhuma com seus processos de criação. O bem comum passa, deste modo, a ser o centro das preocupações e elaborações artísticas. É preciso estabelecer uma conexão


ISBN: 978-989-8300-32-4



com o Outro, que fora tão esquecido e depreciado na estética modernista contemplativa. A *Estética Conectiva* busca estabelecer relações com o Outro de modo a, inclusive, torná-lo visível para si e para muitos outros. Valores femininos, como compaixão e cuidado, passam a habitar, do mesmo modo, estas relações, pois esta é a hora de o feminino também mostrar sua riqueza e visibilidade. Desde modo, em *Memória do Afeto*, que teve sua primeira versão realizada na cidade de São Paulo no ano 2000, contou, conforme Moysés,

*com cento e cinqüenta mulheres vestidas de noiva, de todas as idades e raças, caminhando pela avenida Paulista, onde há a maior concentração financeira do país, para manifestar a afetividade, esse sentimento que o poder consome e destrói com o tempo* (Moysés,2004:111).

Ao trabalhar coletivamente com estas mulheres, abordando o afeto e a falta dele, Moysés evidencia os conflitos familiares, as questões de gênero, identidade, dor, violência doméstica, memória, e potencializa em cada sujeito o reconhecimento de si, onde cada um assume sua história, suas dores, mas principalmente as possibilidades de (re)construir a si mesmo e ao outro coletivamente. A obra de Beth Moysés leva seus participantes a refletir sobre sua própria condição no mundo, possibilita que a arte saia de seu pedestal e exerça um importante papel que é o de compartilhar a autoria da obra junto daqueles que compartilham das mesmas aflições. Uma produção que tangencia, conforme argumenta Canton (2010) as micro políticas, os micro mundos (Canton, 2010). A dimensão conectiva da obra de Beth Moysés relaciona-se também com o conceito de *dialogicidade*, postulado por Paulo Freire, para quem *"o diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu"* (Freire, 2005: 91). Para Freire, o diálogo é uma exigência existencial. Mas o verdadeiro diálogo não diz respeito ao ato de depositar idéias de um sujeito sobre o outro. Tampouco diz respeito à simples troca de idéias. Trata-se, sobretudo, de um compartilhar, embasado num compromisso e compreensão mútua [Freire, 2004:79]. A obra de Moysés, assim, possibilita pensarmos o quanto também é cara ao processo de formação em arte a relação que se dá entre o coletivo e o mediatizado pelo mundo, pela vida. Identificamos assim uma dimensão pedagógica na proposição artística de Moysés que

se apresenta como ação educadora no melhor sentido da palavra. A formação educadora, seja ela em que nível for, implicará na condição em que o ***encontro com o outro*** seja uma questão decisiva. Este é um encontro que possibilita que o outro traga para dentro do processo de formação suas narrativas, suas histórias de vida.

## Conclusão

Ao convidar estas mulheres vitimadas pela violência, a artista possibilita que todas se tornem protagonistas de uma produção em ato, ao invés de situá-las como "ouvintes" de idéias de outrem sobre suas vidas. Tais mulheres fazem com que as suas próprias vidas sejam pensadas enquanto possibilidade de ***ser-mais*****,** como nos apresenta Paulo Freire ao longo de sua obra. Estas participantes ganham voz para falar de suas vidas, dos seus afetos roubados, das suas dores e das possíveis transformações. Freire, do mesmo modo também nos convoca a sermos senhores e senhoras dos nossos próprios destinos, de forma critica e que esta criticidade não extraia o que a vida tem de ético e de estético. Tanto Paulo Freire, Suzi Gablik como Beth Moisés, propõem o encontro com o outro, dando vozes aos outros, o que confirma a idéia de que tanto arte quanto educação (assim como a vida) não se fazem por atos solitários, mas sim coletivamente.

## Referências

Canton, Kátia.(2010) Da Política às Micropolíticas. São Paulo: Editora Martins Fontes. ISBN: 9788578272289

Freire, Paulo. Pedagogia do Oprimido.(2005) Rio de Janeiro: Paz e terra. 42 ed**.** ISBN-13: 9788577530168

Freire, Paulo.(2004) Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 29 ed. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 9788577530151

Gablik, Suzi. Estética Conectiva: A Arte depois do individualismo. (2005) In GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae. (Org) O Pós-Modernismo. São Paulo: Perspectiva. ISBN 13: 9788527307116

Moysés, Elizabeth de Melo Camargo. (2004) Abrigo da Memória, campinas, Unicamp, (dissertação de mestrado) . [Consult. 2012-10-12]. Em Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330072&opt=1


ISBN: 978-989-8300-32-4



_____ (1995). *Maria.* [Consult. 2012-10-12] Fotografia. Disponível em < URL: http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm>

_____ (2000). *Memória do Afeto*. [Consult. 2012-10-12]. Fotografia. Disponível em <URL: http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm> ●

# Nova Espacialidade Híbrida na Obra de Peter Greenaway. As Circunscrições Pictórico-Cinéticas das Instalações

Rosa Cohen*

**Resumo:** Reflexão e análise da obra hibrida do artista contemporâneo Peter Greenaway enquanto atualização e revelação da história das formas na pintura, mediada pelas linguagens do cinema e da instalação, processadas pelas novas tecnologias. Observações acerca das reconstruções de enunciados pictóricos e suas significações para a arte contemporânea.
**Palavras chave**: Pintura, Cinema, Instalação, Novas Tecnologias, Hibridismo.

**Title:** New hybrid spatiality in the work of Peter Greenaway: the installations' pictoric and kinetical circumscriptions
**Abstract:** A reflection and analysis the hybrid work by contemporary artist Peter Greenaway as an update and disclosure of forms from the history of painting, mediated by the languages of film and installation, and processed by new technologies. Comments about the pictorial reconstructions of utterances and their meanings for contemporary art
**Keywords:** Paint, Film, Installation, New Technologies, Hybridity.

## Introdução

A linguagem da pintura sempre permeou a obra cinematográfica do artista contemporâneo Peter Greenaway. Atualmente ela se apresenta no espaço das instalações, abrigo dialógico de categorias pictórico-cinéticas e reverberador de novas sintaxes no enlace da arte com as novas tecnologias.

Mais conhecido como cineasta do que pintor, Peter Greenaway iniciou-se como artista visual na linguagem da pintura ao formar-se pela *Walthamstour School of Art*, e, desde 1962, quando iniciou seu trabalho com o cinema, suas criações vem apresentando implicações cada vez mais complexas para promover a articulação entre as duas linguagens.

Noções de enquadramento e luminosidade, pertinentes à pintura, comparecem constantemente em sua obra cinematográfica como

* Brasil, artista visual, e professora na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo. Doutorado em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, (ECA, USP). Mestrado em Filosofia e Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH, USP. Graduação em Arquitetura, Universidade de Guarulhos, São Paulo. Especialização na Arquitetura de Antonio Gaudi, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, Universidade de Barcelona, Espanha.


ISBN: 978-989-8300-32-4



fundamentos de composição e cor, já que elaborações para os seus campos visuais e foras- de- campo abertos à imaginação, revelam padrões da história da pintura em suas transmutações maneiristas, do clássico ao barroco e destes ao *neobarroco*, termo cunhado por Omar Calabrese (1988) para designar os paradigmas e a temporalidade sincrônica próprios da vida e da arte contemporâneas, que entendemos como suportes para as formalizações da obra de Greenaway.

As instalações compreendem o seu novo projeto artistico, intitulado *Nove Pinturas*

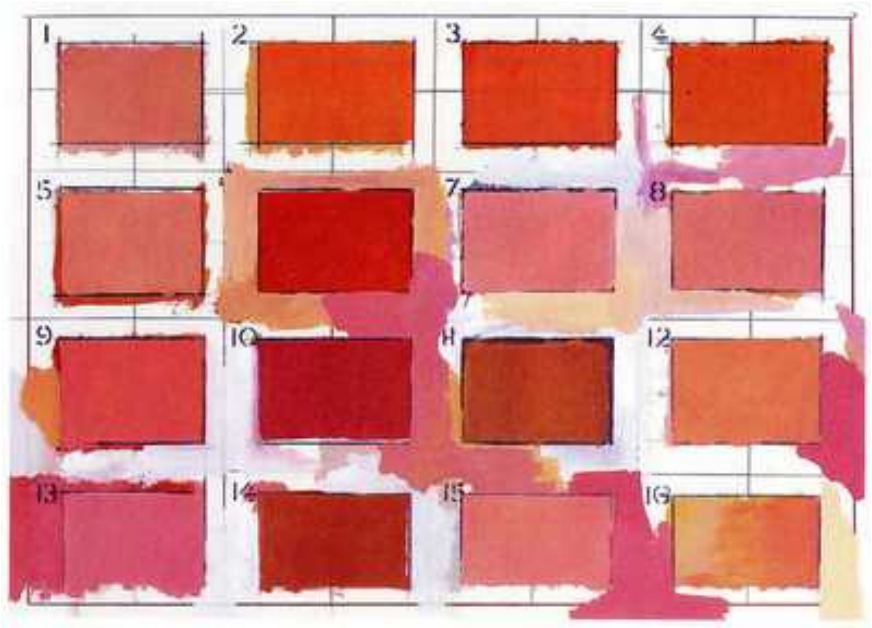



**Figura1**. Peter Greenaway, 1989, *Sixteen Reds*,Téc. mista s/ cartão, 81x107cm

*Clássicas Revisitadas*, eleitas pelo artista no contexto da pintura ocidental, do Renascimento à arte moderna. São as pinturas, por ordem de apresentação, *Ronda da Noite*, de Rembrandt van Rijn; *Ultima Ceia*, de Leonardo da Vinci; *Bodas de Canaã*, de Paolo Veronese; *As Meninas*, de Diego Velázquez; *Guernica*, de Pablo Picasso; *As Ninféias*, de Claude Monet; *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*, de Georges Seurat; *Um: Numero 31*, de Jackson Pollock e o *Juizo Final*, de Miguelangelo Buonarrotti. Até o momento, somente as três primeiras foram instaladas:

*Ronda da Noite* no *Rijksmuseum*, Amsterdam, 2006; *A Última Ceia* em *Santa Maria delle Grazzie* e *Palazzo Reale*, Milão, 2008; *Arts House, Town Hall-Main Hall*, Melbourne, 2009; *Park Avenue Armory*, Nova York, 2011 e *Bodas de Canaã* no Refeitório de *São Giorgio Maggiore*, Veneza, 2009.

**A Articulação entre Linguagens**

A conjugação entre pintura e cinema, constante na obra de Greenaway, mostra-se desde o seu fazer pictórico que tem, ao mesmo tempo, autonomia como linguagem e função de roteiro direcionado aos seus filmes. Em sua pintura *Sixteen Reds* (1990: 21, Figura1), por exemplo, observamos cada retângulo dimensionado e numerado, similar a um *storyboard*, prestes a ser ultrapassado por sua cor para expandir-se em seqüência.

Suas composições pictóricas correspondem ao campo visual do cinema, assim como este tem seu motivo e argumentação primordiais na pintura de outros pintores como Jan Vermeer, Jacques Louis David, Diego Velázquez, Frans Hals, Dominique Ingres, Rembrandt van Rijn, entre outros, representados respectivamente nos longa-metragens *Z00 um Z e dois Zeros*, 1986; *A Barriga do Arquiteto*,1987; *Afogando em Numeros*, 1988; *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, 1989; *Tulse Luper Suitcases*, Parte 3, 2005; *Ronda da Noite*, 2007. Sua visão da pintura, dirigida e articulada ao cinema, levou-o, simultaneamente, a traduções das cores-pigmento da pintura às cores-luz do cinema, assim como a elaborações critico- ficticias das pinturas eleitas para as instalações. Mais importante do que a ficção é a investigação e a conseqüente tessitura critica constituída como metalinguagem e tornada outra vez, linguagem. No filme *Z00 um Z e Dois Zeros*, a personagem van Meegeren, médico falsário de nome homônimo ao do verdadeiro falsário das telas de Jan Vermeer no século XX, quer tornar os seus pacientes figuras pictóricas deste artista. Este desejo, além das traduções sintáticas entre linguagens, institui também um híbrido entre personagem fílmico e figura pictórica.

Projeções primeiramente apresentadas sobre as pinturas originais, *Ronda da Noite* no *Rijksmuseum* , Amsterdam e *Última Ceia* em *Santa Maria delle Grazie*, Milão, depois sobre os *fac-símiles*, corporificações digitais de altíssima resolução produzidas pela empresa *FACTUM-ART* de Madrid, nas mesmas dimensões das originais, são suportes para sua análise critico- fictícia e para as construções híbridas projetadas que promovem


ISBN: 978-989-8300-32-4



as transmutações das situações temáticas de cada pintura, a partir de sua estrutura compositiva e das incidências luminosas. Essa produção cinética sobre imagens pictóricas fundamenta as passagens *maneiristas* para a constituição da sintaxe neobarroca. Exemplos dessas elaborações podem ser observadas em instalações já apresentadas sobre as pinturas *A Ultima Ceia* e *Bodas de Canaã*, ambas circunscritas no modelo clássico da perspectiva.



**Figuras 2 e 3**. À esquerda: Leonardo da Vinci, 1495-97, *Última Ceia*, óleo e tempera s/ gesso, 440x880 cm, Sta Maria delle Grazie, Milão. À direita: Peter Greenaway, 2008, Instalação de *A Última Ceia.* Santa Maria delle Grazie e Palazzo Reale, Milão

Em *A Última Ceia* (Figura 2), Peter Greenaway concebe a luminosidade, nas projeções, como aquelas mutações maneiristas entre padrões constituídos. A luz difusa pintada por Leonardo abre-se à multiplicação de feixes de luz sobre a figura central, prepara um fundo escuro que se contrapõe às incidências pontuais de luz sobre as outras figuras, enfatiza as posições expressivas de suas mãos diante da revelação de Cristo, desvela o passado pictórico na reaparição de seus pés debaixo da mesa. A sombra de uma nova janela (Figura 3), além das janelas pintadas, construída digitalmente, perpassa o ambiente como se refletida por uma luz proveniente do exterior do recinto, advinda de um fora- de-campo do enquadramento. Essa produção de caráter cinético, permitida pelos programas computacionais, pressupõe a busca das camadas subjacentes da pintura mural do refeitório de *Santa Maria delle Grazie*, apagadas pelo tempo, resgatadas, revigoradas pela tecnologia e inventividade.

A tela *Bodas de Canaã* (Figura 4), foi levada de Veneza para a França por soldados de Napoleão Bonaparte em 1797 e encontra-se até hoje no Museu do Louvre, em Paris. Como parte da instalação, o *fac-símile* da

pintura, montado no local para onde foi concebida a pintura, o refeitório de *San Giorgio Maggiore*, em Veneza, aos nossos olhos já uma instalação espacial para a obra encomendada pelos monges beneditinos a Paolo Veronese, permanecerá naquela parede, há tanto tempo vaga, como um transporte do que se encontra fora- de- campo, até então só possível pela imaginação e memória. Nessa pintura, personagens bíblicas e figuras aristocráticas da época do pintor, além de seu auto-retrato e retratos dos pintores Ticiano, Basano e Tintoreto, estão presentes nesta grande representação do espaço clássico. Em sua instalação (Figura 5), apresentada por ocasião da 53ª edição da Bienal de Veneza, Peter Greenaway supõe um outro casamento, além da suposta boda de Alphonse d'Avalos e Eleonora da Áustria, o casamento de Jesus com Maria Madalena. As projeções são sincronizadas com as sonoridades da musica e dos diálogos entre as 126 figuras pintadas na tela, mostradas em *closes* e conduzidas por enfoques sobre a organização da festa, da água milagrosamente transformada em vinho, tema central da pintura de Veronese, sua qualidade e corpo.



**Figuras 4 e 5**. À esquerda: Paolo Veronese, 1562-63, *Bodas de Canaã*, óleo s/ tela, 660x990 cm, Museu do Louvre, Paris. À direita: Peter Greenaway, 2009, *Instalação do fac-simile As Bodas de Canaã,* San Giorgio Maggiore, Veneza.

Qual o intento da instalação, tanto mais com a introjeção de procedimentos pertinentes às linguagens do teatro e do cinema? As projeções tem como cerne revelar a construção compositiva no campo visual da pintura, comentada *in off* por Greenaway no curta-metragem *The Mariage* realizado como registro e análise da instalação, assim como as enunciações atualizadas que retomam o momento em que a tela era pintada, ou seja, os indícios da pintura e a categoria temporal subjacente à imagem. Programas de computação assim as traduzem graficamente


ISBN: 978-989-8300-32-4



com o aparecimento de linhas de suporte e pontos de fuga para confirmar sua estrutura e conduzir a perspectiva, com efeitos de raios-x do espaço pictórico, contornos das figuras sendo desenhadas, mudanças angulares destas no espaço configurado por um *plongé* de uma câmera cinematográfica, além de sua sujeição a eventos climáticos como tempestades e incêndios.

## Considerações finais

Há certamente um ato de debruçar-se sobre as obras de outros artistas para torná-las novos eventos, uma acuidade na observação de suas respectivas naturezas e constituições. Atento, Peter Greenaway concebe as instalações como elaborações critico- criativas: mediações tecnológicas possibilitam as enunciações das obras eleitas por meio de uma sincronia de momentos diversos da história, em seu diálogo com cada pintor. Mais do que intervenções, são ocorrências entre obras e meios para o nascimento de uma linguagem híbrida, busca constante do artista. Seu processo criador tem na linguagem da pintura o argumento primevo de toda a sua filmografia e, agora, do projeto de instalações. O seu caráter dialógico é apropriado ao novo habitat eleito, o da instalação mediada pela construção da imagem digital. É desse modo que se dá sua inscrição na arte contemporânea e em sua respectiva literatura em construção.

## Referências

Calabrese, Omar (1988) *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70

Greenaway, Peter (1990: 21) *Papers*. Figura 1: *Seexteen Reds*, 1989. Paris: Dis Voir. ISBN 2 906571 20 2

Leonardo da Vinci. (1495-97) *A Ultima Ceia*. Sta Maria delle Grazie, Milão. [Consult. 2011-01-20]. Disponivel em <URL:http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-The_Last_Supper_(1495-1497).jpg

Luciano Romano. Fotografia sobre a instalação de Peter Greenaway (2009).Figura 5.Instalação da obra *Bodas de Canaã* em San Giorgio Maggiore, Bienal de Veneza. [Consult. 2011-01-20]. Disponivel em URL<http://places.designobserver.com/feature/the-wedding-at-cana-a-vision-by- / petergreenaway/13198 ●

# A Terra: linguagens e sentidos em Dulce Schunck

Rosana Gonçalves da Silva*

**Resumo:** O texto apresenta o trabalho artístico Dulce Schunck e nos traz uma compreensão do que seja a arte contemporânea onde a poética artística pode perpassar as formas e ideias do ser humano no mundo como uma possibilidade de abrir-se ao cotidiano em uma arte que interroga e atribui novos significados ao se apropriar das suas linguagens.
**Palavras chave:** Arte contemporânea, Pigmento, Poética, Heurística, Cotidiano.

**Title: The Earth: languages and senses in Dulce Schunck**
**Abstract:** This text presents the artistic work of Dulce Schunck and brings to light what contemporary means in a context where the artistic poetics may pervade shapes and ideas of the human being in the world as a possibility to open up for the daily life in an art that questions and assigns new meanings while appropriating of its languages.
**Keywords:** Contemporary art, pigmentation, poetics, heuristics, daily-life.

## Introdução

Dulce Schunck é semente desperta nas Serras Gaúchas e, como a dispersão da flor- botão, veio para o Cerrado habitar em Brasília. Veio atender ao chamado da terra já no estado de árvore com fruto para realizar um trabalho que começa com o garimpo de matérias minerais.

O trabalho artístico Dulce Schunck tem como foco de pesquisa o preparo artesanal e a utilização de pigmentos minerais do Planalto Central Brasileiro como material pictórico. A artista é professora da Universidade de Brasília, atuando principalmente nas disciplinas de desenho e plástica, onde ensina a relação que ocorre entre o desenho e os aspectos plástico-estéticos do projeto arquitetônico e urbanístico. Na arquitetura conheceu a harmonia das linhas e a ciência do desenho e sua imersão nas cores emerge não somente da sua arcada arquitetural, mas, no encontro com a sua profunda existencialidade interna, pois, é no próprio espírito do ser que os tons existem em estado latente.

* Brasil, artista visual. Professora de artes visuais da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Mestre em Educação pela Universidade de Brasília. Educação Artística Aplicada (Lato-Senso) pela Faculdade de Educação São Luiz, Jaboticabal, São Paulo. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília.


ISBN: 978-989-8300-32-4



A artista nos traz uma compreensão do que seja a arte contemporânea onde a poética artística pode perpassar as formas e ideias do ser humano no mundo como uma possibilidade de abrir-se ao cotidiano em uma arte que interroga e atribui novos significados ao se apropriar das suas linguagens.

O texto foi escrito a partir de acompanhamento do trabalho da artista e releitura de sua tese de doutoramento.

## 1. O processo de criação

A obra de Dulce Schunck, em essência, é um convite para o olhar diferenciado a desvendar e contemplar seus significados ocultos. Não se trata de nos remeter à epidérmica superfície mineral, e sim, adentrar o espaço da forma, da cor e de sentidos.

Suas pinturas são templos, templos sagrados, reconstruídos com o propósito de revelar a sacralidade e fertilidade da terra, valor essencial formador de nossa própria humanidade. Conhecer a obra da artista e compartilhar do seu universo significa revolver camadas de camadas da constituição do nosso corpo de terra. De compreender que a subjetividade onde o eu de porosidade e possibilidades jamais será a unidade fixada em modelos.

*O velado da terra, a pedrice da pedra, o brilho da cor, não podem ser reduzidos unicamente ao que o pensamento do cálculo delas apreende, porque são ontofonias, modos de revelação do ser, que possibilitam múltiplos sentidos e remetem a níveis diversos da experiência* (Unger, 2001, p. 125).

O trabalho inicia-se com o garimpo de matérias minerais, no encontro com os torrões de terra e argila, evolui no preparo artesanal dos pigmentos e atinge expressão artística nas telas pintadas por meio de técnicas variadas.

A pintura "Astro-Rei" é parte da série "Natureza Onírica" que constitui a primeira série dos trabalhos da artista realizados com pigmentos minerais. A técnica utilizada então era a aquarela em grandes dimensões, onde as terras de diferentes cores eram finamente pulverizadas e dissolvidas em água, em sucessivas veladuras, extraindo diferentes matizes do mesmo tom.

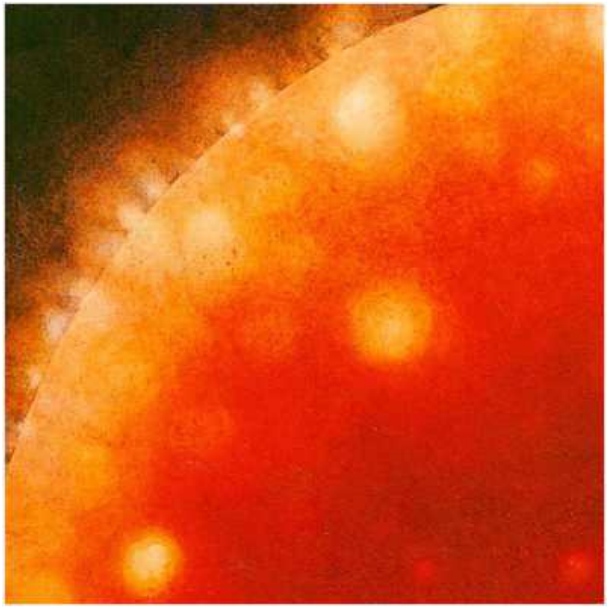


**Figura 1.** Dulce Schunck (1993) Astro-Rei, terras sobre tela, 1m/1m, acervo particular da artista.

No solo esses minerais/pigmentos surgem com abundância de matizes em quase todo o Cerrado Brasileiro, em diferentes granulaturas e cores, desde os brancos variados, passando pelos rosas, amarelos e terracotas, até chegar aos cinzas e pretos, arenosos,argilosos, misturados com mica em espécies mais raras, em forma de pedras macias ou torrões provenientes de grandes extenções de terras coloridas dispostas livremente na natureza.

(...) *mostra-se capaz de fazer a ponte para um diálogo interconectivo, por tocar o espírito, o coração, a memória, o imaginário, a razão, reassociando-os num novo religare – o religare ecológico. A arte é impulso lúdico que busca essências, recupera dimensões cingidas do ser e amplia sentidos. Permite-nos caminhar nos territórios do belo, do sagrado, do mágico e do simbólico* (Schunck, 2006: 69).

A pintura "Calliandra", também conhecida como Fogo do Cerrado, faz parte da série "Retratos Vegetais" que constitui-se na coleção que a artista está desenvolvendo agora. Retrata as flores do Cerrado, a explosão de energia e cores que a vegetação nativa propicia no seu eterno ciclo de


ISBN: 978-989-8300-32-4



morte e vida, queima e renascimento que ocorre todo ano no nosso Bioma. O que antes era a movimentação da água nas aquarelas das primeiras séries de trabalhos, agora transmuta-se na flexibilidade fecunda da própria terra, massa mais sólida distribuída em fios de cores, como um quebra-cabeças, um rendilhado-síntese de linhas aparentemente aleatórias que formam um todo coerente.



**Figura 2.** Dulce Schunck (2011), Calliandra, 0.8/1m pigmentos minerais e industrializados sobre tela, acervo particular da artista.

### 1.1 A heurística: um caminho para o despertar criativo

O percurso criativo de Dulce Schunck perpassa pela elucidação de um processo antigo, com o resgate da abordagem metodológica Heurística.

A Heurística, como um tipo de pesquisa qualitativa sistêmica, baseada na interação e interdependência das variáveis de um fenômeno e na consideração das dimensões objetivas, subjetivas, auto e interpessoais envolvidas nos processos de criação e de pesquisa. A dialógica de observação e descoberta, corresponde auto-observação e auto-

descoberta, onde o processo de geração e auto-geração de conhecimento são inseparáveis.

A vivência com a heurística potencializa o sentimento de pertencimento e resiliência, traduzindo a expressão visual como *suporte para estudos de cunho ambientalista, no qual o tempo de longa duração e o tempo de curta duração conectam-se e entrecruzam suas significações* (Schunck, 2006: 05).

Portanto, é um movimento de ações criativas de consciência, como uma grande utopia alimenta uma diversidade de atividades sócio-político-culturais-ecológicas.

O trabalho da artista propõe alternativas que superem a arte como produto comercializável, atendendo ao imperativo capitalista do sucesso, como auto-afirmação competitiva e a maximização do lucro. Estas são atitudes que nos conduzem a uma visão de mundo unilateral, perversa e subjugadora que põe em risco o ecossistema planetário e manipula os sujeitos na sua relação, espiritualmente vazia, do produtor com o produto. A partir de trabalhos de alguns artistas, os estudos feitos por Gablik (2005) esclarecem que:

*(...) já existe uma guinada particular na localização da criatividade, do indivíduo autônomo, auto-contido, para um novo tipo de estrutura dialógica que freqüentemente não é produto do indivíduo único, mas sim o resultado de um processo colaborativo e interdependente. Na medida em que os artistas saem de sua antiga estrutura e reconsideram o que significa ser um artista, eles estão reconstruindo o relacionamento entre indivíduo e comunidade, entre o trabalho de arte e o público. O ato de olhar a arte em termos de propósito social, em vez de estilo visual e de estabelecer uma maior prioridade na abertura para o que é o Outro, causam o colapso de muitas de nossas mais prezadas crenças: a visão de vendas rápidas, galerias bem freqüentadas e uma platéia de admiradores* (Gablik, 2005: 603).

O conceito de arte a partir da obra de Dulce Schunck é mais abrangente do que o conceito de arte que está impregnado no fazer do artista profissional, que se dedica a um aperfeiçoamento de uma linguagem. Representa uma abertura para uma nova arte concentrada na criatividade intersubjetiva e social. O que *contradiz o mito do gênio isolado, privado, subjetivo, atrás das portas de um estúdio, separado dos outros e do mundo* (Gablik, 2005: 602).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Assim, *Khôma Naturae* é a apropriação mais adequada à pintura mineral de Dulce Schunck. A proposta é uma leitura poética da natureza. A artista pertence a um movimento de nova consciência sobre o outro, o ambiente e a multiculturalidade que re-significa as relações.

É a percepção da dimensão sócio-ambiental que pode ser mobilizada pelos recursos do sensível, onde os processos de simbolização potencializam a subjetivação, como conseqüência, a autorização do sujeito que se percebe intérprete de sua práxis.

## Conclusão

Tecida na observação do cotidiano, a obra de Dulce Schunck é um intenso diálogo entre arte e natureza, teoria e prática, passado e presente, universalidade e subjetividade, palavra e imagem, imersa na investigação heurística,

Seu grande contributo é evidenciar que a arte é um meio transversal de sensibilização e diálogo, apropriado à Educação das pessoas, religando-as com seus caminhos criativos.

Sobre a compreensão do que seja a arte contemporânea, podemos apreciar o fundamento trazido pela própria Dulce Schunck, relacionado às linguagens artísticas onde a poética artística pode perpassar as formas e idéias do ser humano no mundo contemporâneo como uma possibilidade de abrir-se ao cotidiano em uma arte que interroga e atribui novos significados ao se apropriar das suas linguagens. Uma arte de leituras plurais.

## Referências

Gablik, Suzi. Estética Conectiva: A Arte depois do Individualismo. in O Pós-modernismo / J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa, organização. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Schunck, Dulcinéia Schuck. Arte e Natureza: uma experiência de sensibilização por meio da arte. Tese de Doutorado, Brasília: Universidade de Brasília – Centro de Desenvolvimento Sustentável, 2006.

Unger, Nancy Mangabeira. Da foz à nascente: um recado do rio. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 2001. ●

# Hilal Sami Hilal: o lirismo do gesto

Rose Mary Louzada Gomes*

**Resumo:** A intenção de apresentar este trabalho é fazer uma reflexão sobre a obra do artista plástico capixaba Hilal Sami Hilal, nascido na cidade de Vitória (ES) Brasil, descendente de família síria, cuja mistura cultural entre o Ocidente e o Oriente, entre passado e o presente marca profundamente a sua produção artística, transformando-as numa referencia recorrente nos seus trabalhos. Percebe-se claramente essa evidencia nos títulos de suas obras: "Tapetes Voadores", "Transição", "Rendas", "Textos", "Seu Sami", "Sherazade" entre outros. Para este III Congresso Internacional de "Criadores sobre outras Obras" falarei sobre uma exposição "Sr. Sami" que muito impressionou pelas formas delicadas com que o artista trabalhou a matéria, suas lembranças e a sua origem. As metáforas que envolveram essa exposição, Hilal fez um dialogo com o vazio, com tramas que dão forma a tecidos e ao papel, e com a ideia de fragilidade, memória e ancestralidade.
**Palavras-chave:** arte, memória, ancestralidade.

**Title:** Hilal Sami Hilal
**Abstract:** The purpose of this paper is to present a reflection on the work of the artist Hilal Sami Hilal, born in Vitória (ES) Brazil. Descended from Syrian family, whose blend of cultures between East and West, between past and present, deeply marks his artistic production, making them a recurring reference in its work. This is clearly evident in the titles of his works: "Flying Carpet", "Transition," "Rent", "Text", "Your Sami", and "Scheherazade" among others. For the Third International Congress on "Works on other Creators". I will talk about an exhibition "Mr. Sami ". This exhibition much impressed me by the delicate forms that the artist worked with the matter, with it's memories and origin. Metaphors involving the exposure, Hilal had a dialogue with the empty plot-forming tissues and paper, and the idea of fragility, memory and ancestry.
**Keywords:** art, memory, ancestry.

## Apresentação

عرض

*Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada. (Buñuel, )*

A escolha de um objeto de estudo nunca é casual ou aleatória, mas por familiaridade, proximidade, afinidades e relevâncias são fatores muito

* Brasil, artista plástica,fotógrafa e professora História da Arte. Doutorado em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Mestrado em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Bacharelado em Artes Plásticas, Comunicação Social (Jornalismo), e História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória (ES).


ISBN: 978-989-8300-32-4



importantes na definição deste. Para fazer algumas reflexões sobre a obra do artista plástico Hilal Sami Hilal, esses atributos foram imprescindíveis. A primeira atribuição que encontro em Hilal foi a familiaridade com relação a sua descendência, pois a cidade que nasci, Alegre (ES) tem um número expressivo de imigrantes sírios e libaneses, cujos hábitos e a cultura desta etnia me são muito próximos.

A família de Hilal, pais e avós são imigrantes que chegaram ao Brasil, por volta de 1920/30, sendo ele e seus irmãos a primeira geração nascida no Brasil, todos em Vitória (ES), ele em 1952. Segundo Hilal, seu pai, Sami Costaski Hilal, era de Alepo e a sua mãe, Adélia Cury Hilal, era de Antioquia, hoje território pertencente à Turquia. Uma relação familiar muito marcante, como veremos, que acompanhará toda trajetória artística de Hilal Sami Hilal.

*Como meus pais casaram com idade avançada (papai com 50 e mamãe com 33 anos), tios, primos e demais familiares, todos, eram adultos. E devido à idade avançada, os falecimentos eram constantes na família. Na infância o hábito alimentar era diferente do cotidiano brasileiro, o arroz com feijão, a comida era com temperos e cheiros oriental da comida árabe. Outra lembrança marcante era a língua árabe que aconteceu durante toda minha infância* (entrevista com o artista gravado pela a autora em JAN/2012).

Conheci Hilal Sami Hilal, como professor de Litogravura no Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, quando cursava o bacharelado em Artes Plásticas. Nessa mesma escola, ele graduou-se em Artes Plásticas e, em 1977, entra para a vida acadêmica por vinte anos, onde pode pesquisar, exercitar e ampliar seus saberes. Por volta de 1996, deixa a Universidade para se dedicar exclusivamente a suas buscas e pesquisas no campo do seu fazer artístico. Aliás, a sua trajetória acadêmica foi pautada por esta inquietação interior, típica nos grandes artistas. Ainda na graduação, participou em 1973/74, do Festival de Inverno de Ouro Preto (MG), nas oficinas de gravuras, com renomados artistas brasileiros, em metal: com Marilia Rodrigues; e de litogravura, com João G. Quaglia; os quais lhes '*mostraram as possibilidades das linguagens do desenho, da gravura em metal e da litografia'*. (Mendes, 2003: 15). Foi um bom aprendiz, pois recebeu um premio de gravura em metal do festival.

Em 1977, como professor ministrando as disciplinas de desenho, pintura de aquarela e gravura em metal e litografia, inicia sua pesquisa em de papel artesanal, experimentando novas possibilidades do material.

*...em 1981, retorna ao festival para uma oficina de artes da fibra com a mineira Marlene Trindade. A pesquisa do papel foi intensificada quando viu os resultados obtidos por Antonio Dias ("Foi quando entendi o potencial escultórico do material", afirma), e o próprio fazer encarregou-se de desdobrar o trabalho, transladando o papel único e exclusivo para o seu uso, engendrando um efeito de sentido de autoria.* (Mendes, Ibidem: p. 15).

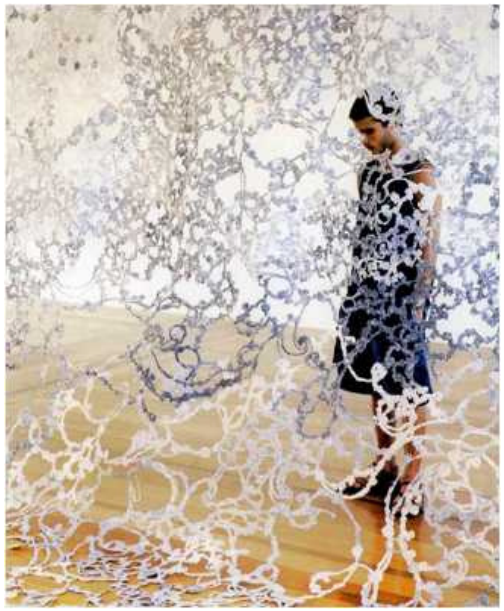


**Figura 1** – Detalhe da Instalação no Museu Ferroviário, ES, foto Hilal Sami Hilal.

Entre 1981 e 1994, realiza diversas exposições em vários Estados brasileiros (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e em Vitória) e no exterior (Japão, Nova Iorque, Madri, Alemanha, Paris, Equador, Índia e Líbano). No Japão, realizou duas viagens onde entrou em contato com as práticas milenares realizadas por artesões de longa tradição na manufatura de papel artesanal. Neste período, se deu conta de sua ancestralidade, percebendo claramente as suas influencias culturais entre oriente e ocidente, entre tradição e modernidade.


ISBN: 978-989-8300-32-4



O seu trabalho parte de técnicas e materiais tradicionais, juntamente com outros materiais incomuns no fazer artístico, tais como: o pó de ferro e alumínio, folhas de ouro, cobre e latão, além de substancias químicas puras, como o mercúrio metálico, glicerina e pigmentos, o resultado dessa alquimia surge um novo modo de produção artística.

*O papel, material que o próprio artista constrói, não se inscreve em uma mera categoria de suporte. A pasta de papel, feita com trapos de algodão, de organza ou de linho recolhidos de familiares, traz consigo as marcar do tempo, os desgastes das fibras, frutos do uso, percursos da convivência humana, e todos os acasos que ali deixam suas memórias e que serão inevitavelmente incorporados a obra* (Mendes, Ibidem, p.15).

Toda esta explicação na apresentação se fez necessária para compreendermos todo o percurso de Hilal Sami Hilal, na realização de seu processo de criação. Para Paulo Herkenhoff (2008), curador da exposição "Seu Sami"...

*...obra do artista capixaba caracteriza-se pela leveza das formas, referências da história da arte, memória psíquica, ação da libido, aspectos teóricos da psicanálise diante do pensamento de Lacan e valores espirituais cristãos e islâmicos. A obra de Hilal, construída ao longo de 30 anos, é uma celebração do fazer artístico*

## A Exposição "Seu Sami"

*Entendo hoje que ao desenhar, existe a possibilidade de me inventar, me construir, me estruturar. Agi levado pelo desejo da sobrevivência natural, intuitivamente me relacionei com a possibilidade expressiva (Arte) que me amparou e me conduziu para o mundo* (Hilal Sami Hilal).

Tenho acompanhado trabalho de Hilal Sami Hilal, mais de perto, desde 1986, quando fui a sua exposição na Galeria Usina (Vitória-ES). Seus trabalhos me chamaram atenção pela forma inusitada dele criar um dialogo entre suas tramas de papel, algodão e cobre e, desta maneira contar um pouco de sua história com muita sensibilidade, mostrando as complicadas, solitárias, amorosas tramas da vida, às vezes, tão suaves e delicadas e outras vezes conseguem ser tão fortes e dolorosas.

Porém, a mostra intitulada "Seu Sami" realizada em 2007, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff, no Museu Vale (Vila Velha – ES) foi uma das maiores exposições da carreira de Hilal. Ela ocupou o galpão anexo da Estação Pedro Nolasco e se estendeu às salas de exposições temporárias do museu.

Foi um momento, em que Hilal fazia uma profunda reflexão sobre o discurso artístico, "*meio que por acaso"*, nos conta. Um grupo de pessoas da Escola Lacaniana de Vitória convidou-o para falar do seu processo de criação, e nesse grupo comecei a me perceber e perceber o meu processo.

*não fiz análise, mas pude ver o que não dava conta no meu trabalho, estava mais preocupado com materiais, não havia me dado conta do discurso do que fazia e ter esse afastamento para refletir sobre meu trabalho foi essencial. Com esse olhar distanciado me permitiu compreender que muito da minha arte tem uma relação triádica lacaniana entre Real, Simbólico e Imaginário (R.S.I). Acho muito positivo a ideia de se criar um gráfico na tentativa de compreender e de dissecar uma estrutura.*

Na exposição "Seu Sami" Hilal pode fazer uma homenagem ao pai morto quando tinha 12, onde se falou das suas memórias e estabeleceu um paralelo entre o vazio e a matéria, a luz e a sombra. Nela não havia imagem figurativa deste pai que passou seus últimos anos de vida com uma doença cardíaca, deixando marcas profundas de dor e sofrimento, pela ausência da figura paterna no menino Hilal. O artista através de refinamento técnico e teórico, buscando inovar com maneira sua criativa de mostrar a subjetividade em sua arte, explicar as relações entre pais e filhos em um plano abstrato e geral.

Assim ao entrarmos no galpão onde estava à obra tema da exposição tínhamos um grande impacto pela monumentalidade da instalação, divididas em Sala do Amor (com rendilhados florais, românticos, vivos! Figura 1) e Sala da dor (com ornamentos de linhas tortuosas que lembram arame farpado) e entre elas uma região de sombra absoluta (Figura 2). No confronto dos extremos, espelhos, que reproduzem imagens de beleza e sofrimento, criando uma profundidade infinita, e ambígua. "Falo da presença e da ausência infinitamente. Como o espelho. A ausência promove a presença da minha criação", revela Hilal.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Segundo Herkenhoff "*a instalação "Seu Sami" de Hilal ocorre na chave do simbólico da própria arte: o próprio espaço, extremamente longo, é significante"*. Em cada sala foram dependurados dois pares de mantas, em celulose de algodão medindo aproximadamente 5,20 x 9,50m cada, pesando 10 quilos. O artista nomeia as mantas de papéis ou estruturas. "*É como se fosse uma partitura e eu estivesse escrevendo um ritmo",* diz Hilal.



**Figura 2** – *Vista geral da instalação Seu Sami, imagem do site: www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mostraes08/imagens_seusami.cfm )*

De acordo com Paulo Herkenhoff (2008) essas mantas *"são as "grandes partituras" formadas por vazios, texturas e gradações de cinzas (como sombra na massa). São estruturas formadas por gestos caligráficos materializados em pastas de papel. Elas recorrem aos signos para definir os vazados. Estes gestos de escritas permitem denomina-las "mantas semióticas".*

A instalação "Seu Sami" foi, também, um registro simbólico da ausência do pai vivida por Hilal. "As memórias são de muita tristeza e desamparo", por isso se deixa fotografar em repouso sob uma manta semiótica de "Seu Sami", a tranquilidade da imagem sob o aconchego da estrutura vazada supera o desamparo (Figura 3). "Nesta obra, nomeio o

meu vazio", diz o artista. "Seu Sami" é "o pai que não tive e que a arte realizou em mim", completa.



**Figura 3** – *Hilal envolto sob a manta semiótica de Seu Sami. Foto de Diogo Durmont)*

As demais instalações são magníficas e têm títulos sugestivos e inteligentes, como na Sala Sherazade (Figura 4), nome sugerido por uma amiga, referencia ao clássico personagem das "Mil e uma noites", muito bem representada. Hilal criou tramas no chão, usando "Livros" interligados entre si, sem sugestão de início ou fim, assim como no conto que nunca tem fim. Na história clássica, depois de ser traído pela mulher, o rei decide se deitar a cada noite com uma mulher diferente, matando-a antes que amanheça. Sherazade usa a inteligência para interromper a matança. A cada noite, conta parte de uma história, sempre interrompida antes do desfecho. Para saber o fim, o rei a mantém viva. "Ao fazer essa obra, pensei na sobrevivência", conclui Hilal. A Sherazade tem a esperança de não ser morta pelo rei e através de sua sabedoria e inteligência sobrevive e ainda desperta sentimentos no Rei...


ISBN: 978-989-8300-32-4



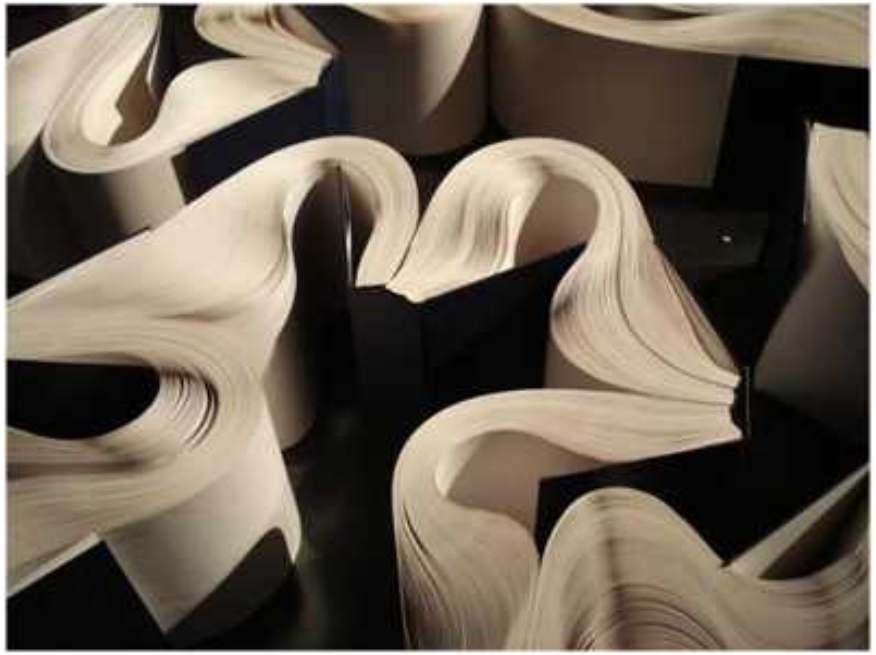


**Figura 4** – *Detalhe da obra Sherazade, foto de Edson Chagas)*

Durante as conversas que teve com o curador da exposição, Hilal explicou a estrutura da obra Sherazade, refletindo durante o período do Cartel Lacaniano, pensou seu trabalho e disse que *"identificava um lugar intermediário que constantemente se apresentava na obra. Nomeei-o como 'o lugar da arte', o entre, e entendi a arte como agente transformador que está entre o sujeito e a imaginação, que é capaz de muita coisa".*

A biblioteca (Figura 5), os livros expostos são feitos de tramas metálicas de cobre, algodão e papel e de fato, o que mais queremos é pegar um livro nesta biblioteca e para sentirmos sua textura, e lê-lo de fato. E assim como um livro nos conta histórias fictícias, ou um diário nos conta histórias reais e sentimentais, a obra de Hilal nos conta sobre sua vida, através de suas tramas, seus emaranhados, seus "tecidos". Sua obra é como um texto que flui, disserta sobre a vida como ela é cheia de ausências, dores, vazios, obstáculos sentimentais e ao mesmo tempo consegue ser tão delicada, amorosa, amistosa, saudosa... Hilal parece querer mostrar que além de todo seu vazio existencial, existe a complexidade de cada ser humano.



**Figura 5** – *Detalhe de Biblioteca foto de Thais Hilal)*

## Conclusão

Talvez a ausência, a contradição, a dualidade, sejam as palavras chaves para descrever essa exposição de Hilal Sami Hilal, que conseguiu dar leveza e suavidade a materiais como o cobre, ferro, alumínio, por exemplo. Hilal chegou a esse estado da arte, buscando ampliar seus saberes, procurando fazer algo novo. Não o novo pela novidade simplesmente, mas o novo que nos deslumbra, pois acreditamos que as grandes obras de artes são aquelas que fazem bater mais forte o coração das pessoas, causando um deslumbramento.

Atualmente, Hilal Sami Hilal coordena, juntamente, com sua esposa Thais Hilal, a Galeria OA arte em Vitória (ES) e trabalha no incentivo a novos artistas, continua atuante como um típico intelectual orgânico no conceito gramsciano, ou seja, aquele indivíduo que age, atua, participa, organiza e conduz enfim se contamina de forma efetiva na construção de uma nova visão do mundo, principalmente no cenário capixaba.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Herkenhoff, Paulo (2007) Seu Sami: artista Hilal Sami Hilal, Rio de Janeiro – MAM – Museu de Arte Moderna, ISBN 978-85-60008-09-4.

Mendes, Neusa (2003) Tradição e contemporaneidade, cultura na obra de Hilal Sami Hilal. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SESCSP-Pompeia – Vista geral da instalação Seu Sami, imagem do site: www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mostraes08/imagens_seusami.cfm, capturada em 10/NOV/2011. ●

# A Menina nas Obras de Jandira Lorenz

Sandra Makowiecky*
&
Vanessa Bortucan**

**Resumo:** Jandira Lorenz, artista nascida no sul do Brasil, em 1947, aprende a desenhar muito cedo. Entre o domínio da técnica e sua ampla bagagem de leitura, encontra sua poética calcada no onírico e no fantástico, onde diversos elementos simbólicos surgem e se relacionam a uma leitura da própria vida, na qual sonho e realidade, referências da memória e do inconsciente se confundem. Com destaque neste artigo para a figura da menina.
**Palavras chave:** Jandira Lorenz, desenho, elementos simbólicos, menina, sonho.

**Title:** The Girl in Jandira Lorenz' Works
**Abstract:** Jandira Lorenz, artist born in the south of Brazil, in 1947, learns to draw very early. Among the domain of technic and a very large content of reading, she discovers her poetic, based in oneiric and fantastic. Several symbolic elements emerge and have relation to a reading of her life, where dream and reality, references of memory and unconscious that confuse themselves. Great attention in this work for the image of the girl.
**Keywords**: Jandira Lorenz, drawing, symbolic elements, girl, dream.

Jandira Lorenz, artista e professora de arte, nasceu em uma pequena vila de descendentes poloneses no interior do Rio Grande do Sul, Brasil, em 1947, tendo sua educação fortemente marcada pela formação clássica dos familiares europeus. Menina contemplativa, Jandira lia muito e aprendeu a desenhar desde muito cedo. Apaixonou-se pelas ilustrações de grandes artistas contidas nos livros infantis que ganhava de seu pai, fotógrafo e professor. Desde criança o ambiente artístico onde vivia a influencia com filmes, música clássica, teatro, dança, livros, ilustrações e fotografias.

Ao ler, envolvia-se com as ilustrações dos livros e começou a desenhá-las. Copiava-as para dominar o objeto a ser desenhado. Queria

* Brasil, Professora na linha de Teoria e História da Arte no curso de Bacharelado em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Catarina. Crítica de arte. Graduação em Lic. Ed. Artística Habilitação Artes Plásticas, especialização em Arte - Educação pela UDESC; Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

** Brasil, artista visual. Professora na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutora em Artes Visuais.


ISBN: 978-989-8300-32-4



reproduzir o que via, era o modo de ter para si aquela imagem que a encantava. Desenhava muito em busca de uma poética, experimentando intensamente, e assim, começa a descobrir o universo de coisas que podiam ser ditas através do desenho. Neste momento começam a aparecer em seus desenhos monstrinhos, que segundo a própria artista era como se fosse um grito referente a alguma coisa muito forte que não conseguia gritar, "então eles gritaram por mim bastante, quando pararam de gritar começaram a dar espaço para aparecerem outros" (Lorenz apud Makowiecky et al, 1997).

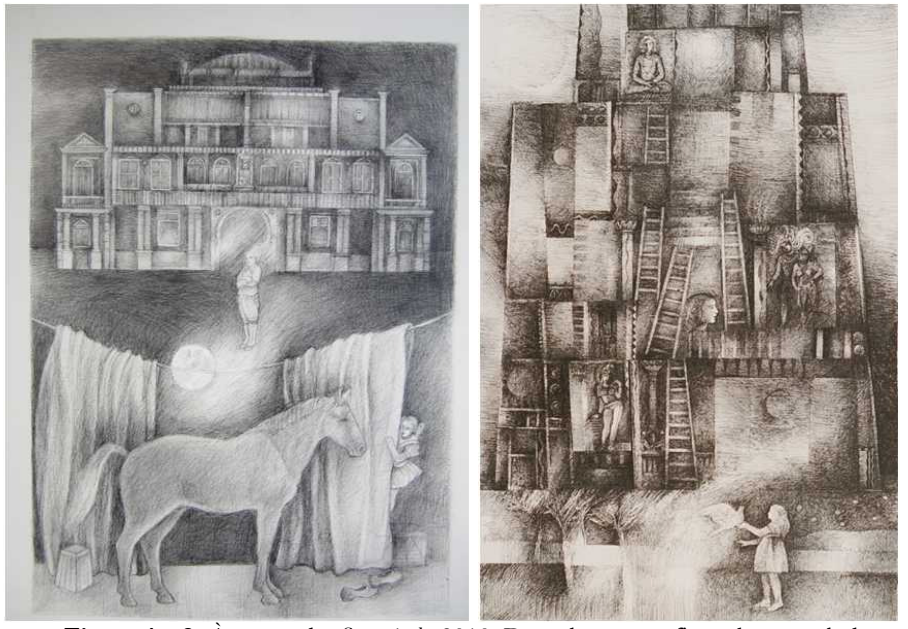


**Figura 1 e 2**- À esquerda: *Sem título*, 2010. Desenho em grafite sobre papel, de Jandira Lorenz. Imagem fornecida pela artista. À direita: *Sem título*, s/d Nanquim sobre papel, 42x62cm. Acervo Museu de Arte de Santa Catarina- MASC

Ao conseguir transfigurar sua bagagem gráfica, descobre sua poética calcada no onírico e fantástico, onde duas realidades habitam o mesmo quadro, uma mais ligada ao plano físico e material e outra ao plano espiritual. Nestes dois segmentos, que não se separam completamente, podemos identificar formas e elementos simbólicos recorrentes, tais como meninas, arlequins, cavalos, centauros, escadas, círculos, rodas, arcos, construções geométricas, escadas, conchas e caramujos. Esses

elementos simbólicos foram aparecendo nos desenhos, com uma grande regularidade e potência. "Estavam fazendo parte de alguma coisa que eu estava dizendo senão para os outros, para mim mesma" (Lorenz apud Makowiecky et al, 1997*)*.



**Figura 3.** À esquerda: *Sem título.* Nanquim e bico-de-pena sobre papel de Jandira Lorenz, s/d. Imagens fornecidas pela artista.

Para a artista a criação é um "estar de porta aberta", pois tudo que há em nossa volta é possibilidade de criação, basta unir o exterior com o interior. Diz: "Está dentro de ti, está a frente de ti, tu tens é que saber abrir a porta. E se tu abres muitas vezes a porta, tu já tens o segredo da porta". E finaliza, "o essencial é se entregar para que o inconsciente floresça, e com isso aplicar uma ordem, no sentido formal" (Lorenz apud Bahia et al.,1996).

Segundo Fayga Ostrower (2010: 10) "os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos". E apesar de intuitivos, não significa que abrange somente o inconsciente; o ser consciente também lhe pertence (Ostrower, 2010). É, portanto, o estado contemplativo que Jandira nos fala, que permite essa


ISBN: 978-989-8300-32-4



entrega inconsciente, que aliada com as suas experiências de vida faz que a parte mais pura e mais verdadeira da artista prospere em desenhos onde nos apresenta um mundo desconhecido, um labirinto de formas de aspectos inconscientes de caráter mais complexo. Jandira criou uma maneira de desenhar a vida. Percorre uma busca espiritual, que não é somente dela, mas de todos. Sua imaginação criadora busca captar e configurar as realidades de vida, descobrir novas formas, novos relacionamentos significativos. Assim ela nos diz:

*O desenho - ainda que frágil – tem por natureza ser o receptáculo desse olhar que vem carregado de lampejos da alma, permitindo ao artista configurar, pela primeira vez aquilo de que sua consciência até então não tomara posse. Tem espírito de desenhista aquele que acompanhou infinitas vezes com o olho as formas da natureza e soube canalizar, por meio da mão, esse poder de penetração na realidade vital das coisas, concretizando a possibilidade de elas se revelarem ao homem e enriquecendo assim o patrimônio do olhar, dos possíveis olhares que a humanidade acumulou através dos milênios* (Lorenz, 1995: 6).

Esses símbolos na obra de Jandira são sugeridos pela artista como algo que está ali guardado no seu interior, em termos uma mitologia pessoal. Aparecem espontaneamente enquanto a artista busca pela estrutura, pelo equilíbrio das formas que vão aparecendo. Para Jung, os símbolos oníricos, como qualquer outro símbolo, "são tentativas de individualizar a anima, a persona, a sombra e outros arquétipos, e de unificá-los num todo harmonioso e equilibrado" (Hall; Nordby, 1973: 105). Uma imagem é simbólica quando implica algo além do seu significado manifesto e imediato, quando ela tem um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é totalmente explicado ou definido. Desta maneira, "quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão" (Jung, 1964: 20).

Ao falar dos elementos simbólicos em suas obras, Jandira diz: "Deveriam estar dizendo alguma coisa. Mas, nunca penso quando estou desenhando, se vou botar isso ou aquilo, as coisas vão aparecendo! As formas vão aparecendo!" (Lorenz apud Bahia et al.,1996).

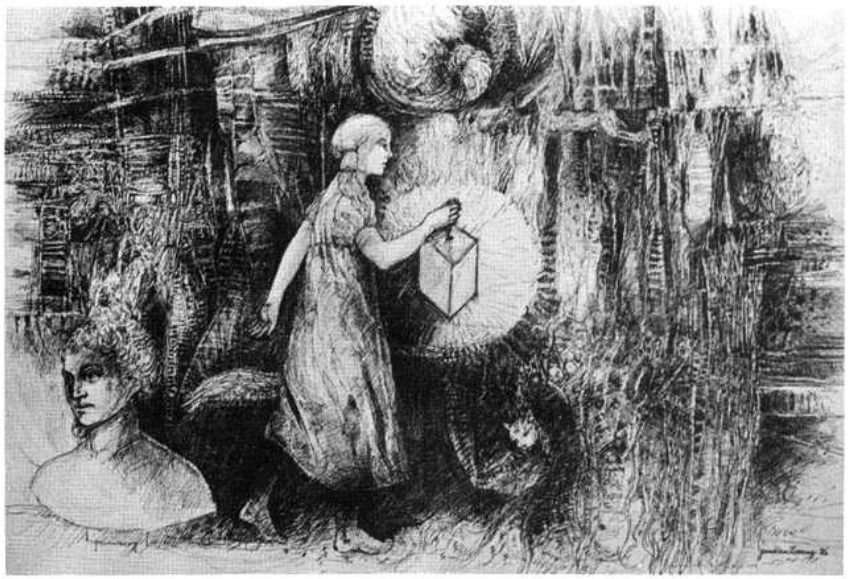


**Figura 4**- *Sem título*, 1986. Bico-de-pena sobre papel de Jandira Lorenz, 47 x 35 cm. Imagem fornecida pela artista.

Podemos dizer que durante o ato da criação a entrega se dá no plano do inconsciente, mais amplo, porque nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais. E é por isso que "as imagens produzidas no sonho são muito mais vigorosas e pitorescas [...] e um dos motivos é que, no sonho, tais conceitos podem expressar o seu sentido inconsciente" (Jung, 1964: 43). As imagens de Jandira são como esses sonhos, dotados de símbolos, que também são projeções intrínsecas a ela, situados num mundo irreal, repleto de elementos aparentemente irreais, quando vistos pelo olhar da razão.

*No início eu não tinha percebido o quanto todas essas imagens que aparecem nos meus desenhos são significativas. E sempre se repetem. Depois passei a perceber que eram mesmo muito significativas, eram meu interior. É em termos de uma mitologia pessoal. São referências de antigamente, de imagens que eu via, aquelas coisas do sítio, varais...* (Lorenz apud Bahia et al.,1996).

Ao fazer tal colocação, é possível afirmar que as referências do passado, da infância, exercem influência muito intensa sobre a criação artística de Jandira. "Não há dúvida que as experiências da infância


ISBN: 978-989-8300-32-4



haverão de influenciar, como tema recorrente, todos os pensamentos de uma pessoa, seus sonhos e suas criações artísticas" (Kris apud Ostrower, 1999: 9).

Através dessa fissura que é a imagem, podemos entrar num mundo incerto, no mundo do imaginário, num horizonte rico de sentidos onde já não existe limite. Para alguns elementos Jandira atribui sentido. A presença constante da menina em seus desenhos possui diversas conotações dependendo o contexto de cada trabalho, porém sempre se remete a vida, a uma etapa, a um novo plano, a alma que se *presentifica* em uma forma. Nas obras de Jandira Lorenz, uma menina brincando com um aro metálico marca sua inquietante e episódica presença. Ela surge de repente, de misteriosos espaços oníricos construídos em planos sobrepostos.



**Figura 5** – *Sem título*, s/d. Nanquim sobre papel de Jandira Lorenz. Imagem fornecida pela artista.

*A obra de arte é um referencial da própria alma, nos fala dos próprios sentimentos humanos, ela nos remete a nós, não como pequenos indivíduos, da nossa própria condição de criança divina, que nos remete a nossa própria essência anterior a essa*

*pequena trajetória que a gente passa por aqui* (Lorenz apud Makowiecky et al., 1997).

Jandira brincou muito, até os 15 anos e sempre foi uma menina muito observadora, atenta e contemplativa. Essa menina que aparece em seus trabalhos tem muito da menina Jandira que brinca e contempla o universo de coisas e informações presentes em seu mundo interior que salta de dentro e se transforma em uma complexidade de linhas, formas e conteúdo. Sua busca espiritual une sua arte ao seu ser, e ao mesmo tempo que a criança pode ser a artista, também pode ser o espectador, pois a busca é algo universal a todos, que faz parte da trajetória do ser humano em vida.

Na figura 4, a menina caminha pela escuridão com uma luz iluminando um trajeto cheio de imagens, atenta e com passos suaves ilumina o que vê. Há tanta coisa a iluminar, tanta coisa a trazer à luz. Neste papel, assume uma expressão pessoal e coletiva ao mesmo tempo, como nos diz Luigi Pareyson, no livro "Os problemas da estética", ao esclarecer que a arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas isso tudo contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. No mundo humano, qualquer manifestação coletiva é sempre ao mesmo tempo pessoal.

*O desenho partilha do gesto primordial do homem de situar-se no mundo, de demarcar seu espaço existencial, de demarcar o dentro e o fora, de tornar dóceis as forças do mundo visível e mesmo do invisível, conjurando-as; [...]. A arte, sob todas as formas, torna-se a testemunha mais eloquente da presença do ser humano no mundo e de sua incansável luta pela construção de um significado existencial [...] Sendo, pois, meio tanto de análise e conhecimento como de informação e invenção poética, o desenho soube se adaptar muito bem às múltiplas necessidades materiais e espirituais da humanidade* (Lorenz, 1995: 6).

A figura 5 ilustra o tema da espiritualidade e mostra um interior fechado, sem comunicação externa, com inúmeras e altíssimas escadas. Um templo? Uma metáfora de "vida interior"? O que se vê é que escadarias iluminadas por uma luz imanente brotam de dentro do ambiente - como em certos retratos de Rembrandt. No centro do desenho, um redemoinho, que associamos à transformação interior, que


ISBN: 978-989-8300-32-4



permite à menininha que está no topo, que acene com os braços, sinalizando que conseguiu subir. Essa menininha, que discretamente povoa os desenhos de Jandira, pode ser sua *anima*, seu *alter ego*, aquela porção imune ao tempo e aos problemas da existência, que se mantém intacta em sua pureza. Essas meninas de Jandira são como a "Alice" de Lewis Carrol, que cai em um lugar fantástico povoado de seres e coisas peculiares, como na lógica do absurdo dos sonhos.

## Referências


Hall, Calvin S.; Nordby, Vernon J. (1973) *Introdução à Psicologia Jungiana*. São Paulo: Editora Cultrix.

Jung, Carl G (1964). *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A.

Lorenz, Jandira (1995). *Desenho - Essa densa viagem do olhar*. Jornal Diário Catarinense. 7 de janeiro de 1995. Páginas 6 e 7.

Lorenz, Jandira (1996). *Entrevista com Jandira Lorenz, setembro 1996*. Material cedido pela artista. Entrevistadoras: Ana Beatriz Bahia, Juliana da Silveira Pinheiro, Kellym Batistela e Léa M. Noronha Fernandes e Regina Melim. Pré-print.

Makowiecky, S.; Melin, Regina; Ramme, Noeli (1997) *Jandira Lorenz - desenhos*. Vídeo sobre a obra de Jandira Lorenz. 1997. Documentário. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - Vídeo Didático). Universidade do Estado de Santa Catarina / Arte na Escola.

Ostrower, Fayga (1999). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Elsevier.

_____ (2010). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.

Pareyson, Luigi (2005). *Os problemas da estética*. Editora Martins Fontes, São Paulo. ●

# Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento

Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves*

**Resumo:** O artigo tem como foco a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco (nasceu em Las Palmas, nas ilhas Canárias, em 1946). O livro Silent Book (1997), um livro sem palavras, foi eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece em seu trabalho entre o tempo, o documento e o universo da arte. Imagens barrocas com foco no lixo, prostíbulos e academias de boxe decadentes esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e adentram o universo da arte. Rouillé (2009), Dubois (1998) e Sousa (2004) darão suporte a esta reflexão. Finalizando, julga-se encontrar nessas imagens e em seus encadeamentos a explicitação do conceito de imagem cristal (Deleuze, 2005; Fatorelli, 2003).
Miguel Rio Branco vive e trabalha no Rio de Janeiro; algumas das imagens que compõem o livro podem ser vistas em www.miguelriobranco.com.br.
**Palavras chave:** fotografia; documento; arte; tempo; Miguel Rio Branco.

**Title:** Miguel Rio Branco: time, art and document
**Abstract:** This article focuses on Miguel Rio Branco's (born in Las Palmas, Canary Islands, 1946) photographic and artistic path. The Silent Book (1997), a wordless book, was chosen to think about the relations that Miguel Rio Branco establishes in his work between time, document and the artistic universe. Baroque images that focus on garbage, brothels and decadent boxing gyms fray the photographic document tissue, reflect time and enter the artistic universe. Rouillé (2009), Dubois (1998) and Sousa (2004) will support this reflection To finish, it is hoped to find in these images and its catenation, an explanation of the crystal image concept (Deleuze, 2005; Farorelli, 2003).
Miguel Rio Branco currently lives and works in Rio de Janeiro. Some of the images in the book may be seen in www.miguelriobranco.com.br.
**Keywords**: photography, document, art, time, Miguel Rio Branco.

## Introdução

Como proposto no resumo deste artigo tem-se como foco a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco. O livro *Silent Book* (1997), um livro sem palavras, que reúne alguns trabalhos fotográficos do artista, é eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece entre o tempo (como aquilo que escoa e marca), o documento e o universo da arte em seu trabalho. Imagens de estilo barroco com foco no lixo, prostíbulos e academias de boxe decadentes esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e adentram o

* Brasil, fotografia documental. Professora de fotografia na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora. Mestrado e doutorado na Faculdade de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduação na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ.


ISBN: 978-989-8300-32-4



universo da arte. A partir de classificação proposta por Rouillé (2009) entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas buscar-se-á apresentar o percurso das imagens produzidas por Miguel Rio Branco, do documento à matéria de expressão artística. Os conceitos de ícone, índice e símbolo trabalhados por Dubois (1998) a partir de Pierce auxiliam na construção da proposta. Sousa (2004) e suas reflexões sobre a fotografia documental completam o quadro. Finalizando, julga-se encontrar nessas imagens e seus encadeamentos a explicitação do conceito de imagem cristal (Deleuze, 2005; Fatorelli, 2003).



**Figura 1.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book,* 1997.

Miguel Rio Branco, espanhol de nascimento mas cidadão do mundo, nasceu em 1946, período em que as regras do fazer fotodocumental começavam a ser mudadas (Sousa, 2004). Filho de diplomata, teve sua infância dividida entre Espanha, Argentina, Portugal, Brasil, Suiça e Estados Unidos. Seu envolvimento com as imagens começou com o desenho e a pintura, nos anos 60, na Suíça. Em 1966, estudou no *New York Institute of Photography*. Em 1968 estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, Brasil. Artista multimídia, no início dos anos setenta começou a trabalhar como fotógrafo e diretor

de fotografia de cinema (filmes esperimentais) nos Estados Unidos. A partir de 1972, passou a expor seus trabalhos de fotografia e cinema. É correspondente da Agência francesa Magnum desde os anos oitenta.

Considera-se importante ressaltar o trânsito de Miguel Rio Branco entre pintura, fotografia e cinema. Esse trânsito deixa marcas em seu trabalho fotográfico: as imagens expostas no livro apresentado ganham sentidos novos que são proporcionados pela edição e montagem feita pelo artista (herança do cinema), ultrapassando o dado pela mera referência fotográfica; soma-se a isso a dramática paleta cromática de Miguel Rio Branco, herdada de sua pintura. Em tempo, a ausência de um texto que acompanhe as imagens ressalta o carater dialógico de seu trabalho; o espectador é instado a participar da construção da narrativa visual, sempre instável, ambigua. Tais características poderão ser constatadas no prosseguimento do artigo.

**1. Do documento à matéria artística**

Miguel Rio Branco possui no campo da arte-fotografia, a fotografia praticada pelos artistas, uma herança documental. As imagens apresentadas no livro *Silent Book* são tributárias dessa herança. Entretanto, Miguel escapa dessa classificação que, historicamente, considera a fotografia uma cópia fiel do mundo; um ícone, como diria Dubois (1998) ao utilizar a teoria dos signos de Pierce para caracterizar a imagem fotográfica. Essa característica marcou o fazer documental até os anos cinquenta do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1960, um discurso desconstrutor, oriundo de diferentes áreas do saber, agiria sobre a leitura das imagens fotográficas. A fotografia passaria a ser vista como transformadora do real, provocando "efeitos de real". Esta segunda posição, segundo Dubois (1998), corresponde, na teoria dos signos de Pierce, ao símbolo, aquele que possui com seu referente uma relação arbitrária. Ou seja, a fotografia é, para essa corrente, um conjunto de códigos (social, cultural, estético entre outros) a serem decifrados. O trabalho de Miguel Rio Branco como fotógrafo documentarista parece ter uma relação mais próxima com essa segunda corrente epistemológica, que acredita na presença da subjetividade do fotógrafo na construção/ composição do real. Seu trabalho também encontra eco na terceira posição epistemológica defendida por Dubois, que vê a fotografia como traço de um real, sem, contudo, a 'obsessão do ilusionismo mimético'


ISBN: 978-989-8300-32-4



(1998: 53). Índice, ícone e símbolo perfazem uma hierarquia: primeiro a fotografia é índice, traço de um real, depois ela é um ícone, semelhança, e por fim, símbolo, adquire sentido. O trabalho documental de Miguel Rio Branco mescla as três posições, ressaltando o caráter simbólico da imagem. Como coloca Sousa,

*A fronteira entre o documento, no sentido originário do termo, e a arte estreita-se e esbate-se nesses casos. Os novos documentaristas desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo* (Sousa, 2004: 176).

Então, o caráter indicial das imagens é o ponto de partida de Miguel Rio Branco na construção de sua narrativa visual, sem, contudo absolutizá-lo, a iconicidade é intuida e o sentido se faz na apresentação dessa narrativa. Suas imagens assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais, que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos:

*Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez"* (Cauquelin, 2008: 2).

Pode-se dizer então que o trabalho documental de Miguel Rio Branco se qualifica como fotografia expressão, aquela praticada pelos fotógrafos, no dizer do teórico francês André Rouillé (2009), que nega a certeza do discurso referencial, sendo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo. Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. Mas a arte-fotografia, aquela práticada pelos artistas, onde a imagem fotográfica descolada do papel de documento do mundo adquire a função de matéria para a arte (Rouillé, 2009), é o novo lugar das imagens de Rio Branco no livro *Silent Book*.



**Figura 2.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book,* 1997.

## 2. *Silent Book*

*Silent Book* (1997), um livro sem palavras cuja narrativa se constrói no encadeamento das imagens, reúne parte do trabalho fotodocumental expressivo de Miguel Rio Branco, desenvolvido em diferentes cidades do mundo durante a década de 1990. Produzidas para representar a realidade, essas imagens, infiéis a sua origem, possuem uma potência ficcional não descartada pelo artista. Ao migrarem para o livro, em novos arranjos produzidos na edição e montagem, as imagens transformam-se em matéria artística. O novo encadeamento proposto, cuja paginação se faz quase sempre em dípticos (quando aberto, duas imagens são vistas em conjunto), não é aleatório: o artista constrói com ele poemas visuais, propõe sua temática. Novas realidades de forte teor existencial emergem como num palimpsesto. Imagens de boxeadores, prostitutas, objetos descartados, animais, circos e lugares abandonados permeiam as 98 páginas que compõem o livro (o livro pode ser visualizado em: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio.asp?flg_Tipo=1# ). Pungentes, falam de dor, de medos, de morte, dos socialmente excluídos. No passar das páginas, é possível perceber a temática recorrente da finitude; ligada ao tempo que escoa e marca, está presente


ISBN: 978-989-8300-32-4



de modo incontornável no trabalho: nos corpos, espaços e objetos apresentados como dejetos. Tudo é deterioração, o avesso do mundo do simulacro. Nas imagens a seguir (figura 1 e 2), paginadas lado a lado (díptico) no livro, pode-se observar o tempo que escoa e marca nas manchas das paredes, bem como a paleta cromática do artista, feita de cores saturadas, num claro-escuro que aumenta a carga dramática das imagens lembrando a atmosfera barroca (figura 1).



**Figura 3.** Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

Na segunda imagem (figura 2) observa-se a sobreposição e a montagem, fazendo ressaltar o permear dos corpos do homem e de seu entorno: espelhos desgastados em primeiro plano por sobre imagem de fundo de um boxeador, cujas mãos enfaixadas seguram as cordas de um ringue, o fundo da imagem é negro. A presença do tempo recobre a imagem, a dor da existência embaça o olhar (do boxeador e do leitor da imagem).

Nas duas imagens a seguir (figuras 3 e 4), mais uma vez um díptico, um novo encadear de imagens na construção deste poema visual que é *Silent Book*. Nelas, a questão do tempo se mostra através dos corpos borrados, tornados espectros por um tempo avassalador. Na academia

de boxe decadente, ambas as imagens falam da impermanência, do anonimato daqueles considerados excedentes pelo sistema capitalista contemporâneo - contrapartida da sociedade hedonista e narcísica, a outra face do narcisismo contemporâneo, dado não serem suficientemente brancos, bonitos, ricos e civilizados.



**Figura 4.** Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

Fatorelli (2003), teórico e fotógrafo brasileiro, qualifica imagens como essas produzidas por Miguel Rio Branco de imagem-cristal. Na construção dessa ideia, o autor tem como base o conceito deleuziano de imagem-cristal (Deleuze, 2005) e como critério a relação variável das imagens com o tempo e o espaço. Seriam imagens fotográficas onde a subserviência à referência não é o que predomina (presentes principalmente no universo da arte), possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor,

*autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos* (Fatorelli, 2003: 33).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Provocam a suspensão do aqui e agora possibilitando nexos com um imaterial, "uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer" (Idem). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores.

## Conclusão

Ao concluir este artigo, considera-se importante ressaltar a característica multimediática do artista Miguel Rio Branco. Para ele, o meio parece não ser o que importa, mas sim as temáticas e o modo como elas são trabalhadas. Nas imagens fotográficas do artista, foco deste trabalho, há uma busca de transcêndencia do real para ascender a níveis simbólicos. Através da luz, da cor (ou de sua ausência) e de seus personagens, Miguel Rio Branco faz um convite a quem observa seu trabalho para uma viagem poética e transformadora, aliás, como deve ser toda Arte.

## Referências


Cauquelin, Anne (2008) *Frequentar os Incorporais. Contribuições a uma Teoria da Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9788599102749.

Dubois, Philippe (1998) *O Ato Fotográfico.*São Paulo: Papirus. ISBN: 9788530802462.

Fatorelli, Antonio (2003) *Fotografia e Viagem.*Rio de Janeiro: Relume-Dumara. ISBN: 9788573163230.

Gilles, Deleuze (2005) *A Imagem-Tempo.* São Paulo: Brasiliense. ISBN: 9788511220285.

*Miguel Rio Branco* [Consult. 2011-12-11]. Disponível em http://www.miguelriobranco.com.br

Rio Branco, Miguel (1997) *Silent Book.* São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 9788586374210.

Rouillé, Andre (2009) *A Fotografia. Entre Documento e arte contemporânea.* São Paulo: Senac. ISBN: 9788573598766.

Sousa, Jorge Pedro (2004) *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental.* Chapecó/Florianópolis: Letras Contemporânea. ISBN: 9788585775551. ●

# A metodoloxía de traballo de Antoni Muntadas, A traducción cultural e o *Work in Progress*

Silvia García González*

**Resumo:** O obxetivo é analizar algúns aspectos da metodoloxía dos proxectos artísticos do artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), un artista conceptual que traballa en proxectos ó longo de varios anos. Tanto o Work in Progress como o Site Specific permite integrar proxectos en distintos lugares do mundo baixo un paraugas conceptual común, no artigo trataremos dous proxectos integrados en On Traslation.
**Palabras chave:** Muntadas, On traslation, Work in progres, Site Specific.

**Title:** Antoni Muntadas method: about 'on translation' and his work in progress
**Abstract:** The aim of this text is to analyse some of the features of Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) method from his art work. His work in progress and site specific items can be fitted in a conceptual common frame. In this text we will look into two projects from 'on translation.'
**Key words:** Muntadas, On translation, Work in progres, Site Specific.

## Introducción

Neste artigo pretendemos analizar algúns aspectos da metodoloxía coa que constrúe as obras o artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), un artista conceptual que comezou no ámbito artístico nos anos 70 do século XX no contexto do grupo catalán Group de Treball, antes de trasladarse a New York cunha bolsa de estudios que fixo que se establecera en EEUU, como un dos lugares dende os que traballa para proxectos ó redor de todo o mundo. Na actualidade imparte clases no MIT en Boston i en Venecia.

As súas obras artísticas organízanse en torno a proxectos que duran varios anos, nun *work in progress* que combina coa idea de *Site specific*, porque o contexto configura a orientación específica de cada traballo. Dependendo da institucións museística e artística coa que traballa e a proposta de colaboración que estableza, traballa coa exposición como dispositivo que pon en relación diversos ámbitos, o artístico e o social. Analiza o contexto social no que se insire o seu traballo dende unha perspectiva transnacional, exercitando a lectura das cidades nas que traballa, buscando un certo pathos. A súa metodoloxía require dun análise pormenorizado pero o mesmo tempo, revélase como unha

* Espanha, artista visual. Profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo (UV) e membro do grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio visual (UV).

 ISBN: 978-989-8300-32-4



ferramenta útil, un posible modelo para outros artistas.

## 1. *On Translation*

A idea de tradución cultural plásmase nos proxectos de *On Translation* que desenvolveu dende o ano 1995 onde ocupan un lugar clave os protocolos que interfiren e median nos procesos de comunicación. A traducción non atinxe só os procesos lingüísticos, a traducción afecta tamén ós procesos culturais, ós protocolos informáticos, e o ritual da comunicación…Como un observador atento da realidade era lóxico que no transcurso dos anos reparase nos procesos de comunicación que son chave para poder levar a cabo un proxecto, unha obra concebida para un contexto e que non foi xerada na soídade do estudo empaquetada, transportada e mostrada polos especialistas das institucións como lle sucede a unha grande parte dos artistas.

Nas notas que publicou no volumen *On traslation: I Giardini* atopamos as referencias ós seus propósitos (as notas están datadas no comezo do proxecto *On Translation* en 1995):

On Traslation *es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la objetividad. Del acuerdo a las guerra. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptografía.* (Muntadas, 2005:16)

Atopamos esplícitamente o propósito de analizar dende o ámbito artístico os mecanismos de comunicación, de traducción cultural que se producen cando falamos de arte contemporáneo que se amosa en institucións públicas e privadas de distintas partes do mundo. As súas obras polo tanto amosan, tamen para os artistas, os intersticios do sistema artístico (obxetivo doutro proxecto que desenvolveu o longo de varios anos *Entre/ Between*, a última intervención-exposición que na actualidade 2011-2012 pódese contemplar no MNCARS en Madrid).

## 2. *Site specific*

No seu traballo segue a idea de *site specific* porque o contexto configura a orientación específica de cada intervención. En Venecia, no pabellón español, traballou coa propia historia dos Giardini onde ten lugar a Bienal de Arte, arquitectura creada a un evento concreto, no que a intra-

historia dos pabellóns revela as estratexias socio-políticas do poder e a súa manifestación a través da arte, a documentación xenerada nesa búsqueda sera recopilada na publicación, creando non un simple catálogo, senón un dispositivo que se activa tamén despois da exposición. Na súa estratexia de búsqueda e análisis pon en marcha equipos multidisciplinares de persoas que no contexto dos workshops analizan o contexto social e cultural invitando a arquitectos, urbanistas, historiadores e estudantes a que percorran a cidade nunha especie de "deriva antiturística" e intenten aprehendela dende distintos puntos de vista.




**Figura 1.** Pegatina-intervención *Atención: La percepción requiere participación* de Antoni Muntadas sobre publicación (2006). Fonte propia.

Nos dispositivos e intervencións nos que inxire os seus proxectos evidencia os mecanismos de comunicación, a linguaxe da publicidade, a dos políticos, a dos Media. Busca o intersticio no diálogo coas imaxes que se produce na rúa, co propósito de subertir a imaxe, facendo que o cidadán se chegue a percepción crítica, coma un xeito de tomar consciencia do sistema de poder que agochan as imaxes.

A mensaxe que Muntadas coloca na vía pública, na fachada do pabellón español na Bienal de Vencecia, e tamén como papel adhesivo para pechar sobres, ou como pegatina nunha farola, un dispositivo


ISBN: 978-989-8300-32-4



mediador en distintos soportes, a mensaxe di:

"¡Atención! a percepción require implicación."

Toda unha declaración de intencións que transita no seus proxecto só longo de varias décadas, podemos advertir ese propósito de interferir na mirada do cidadán sen resultar invasor, sen colaborar dende a arte á inflación do mobiliario urbano.

En canto ó contexto no que traballa en cada actuación, na publicación titulada Muntadas *la construcción del miedo y la pérdida de lo público,* Muntadas escribe nas súas notas datadas de 2006:

*Cada Proyecto tiene que asumir su propio contexto y lo que ese contexto genera, y no debe crear una producción mecanicista por el simple hecho de que existan ciertas situaciones y problemáticas similares. Esa es una de las razones de no poder anticipar una duración final del proyecto* (Muntadas, 2008: 85).

O proxecto *On Translation Fear/miedo* analizou o paralelismo de dúas situacións similares na fronteira entre México e EEUU e a fronteira entre España e África, analizando mediante entrevistas os estereotipos, os medos, a manipulación da información e os prexuizos que se dan en ambos casos, sin permitir que o excesivo énfasis nos paralelismos nos obligue a simplificar o ánalise, por iso en sentido o traballo no propio contexto, a complicidade cos equipos multidisciplinares que traballan sobre o terreo e non permiten aplicar a mirada colonizadora do artista-xenio o que estamos tan acostumados.

### 3. *Work in Progress*

Os procesos de traballo de Muntadas son case sempre proxectos a longo prazo, nos que a colaboración entre equipos multidisciplinares é esencial. Neses proxectos prodúcese unha continua negociación que atinxe a producción, as institucións culturais, os mediadores que invitan a Muntadas a participar nun proxecto, por iso é frecuente que os proxecto evolucionen ó longo dos anos e permanezan en *stand by* ou xeneren outros proxectos.

Este foi o caso por exemplo de TVE que lle encargou facer un programa para Metrópolis pero cando comezou a investigar nos arquivos de TVE e como esta institución non coidaba debidamente os seus propios arquivos, anularon o encargo, polo que despois dun tempo

decidiu crear en internet un arquivo mundial da censura (*File Room*) como un modo de reaccionar, exortizar o que para outros artistas sería un fracaso esteril. Tomou nese sentido o proxecto fracasado como un *site specific*, e decidiu crear unha ferramenta que servira para que outros artistas e cidadáns puderan difundir outros casos de censura relacionada coa arte. Polo tanto no transcurso dos proxectos retómanse as ideas, reconstrúense, e actívanse mediante unha intervención específica que pode ser unha intervención especial, un dispositivo on-line, unha pegatina ou unha publicación. O traballo en proceso, permite incorporar na reelaboración de cada proxecto novas realidades, procesos que se reconstruen en cada novo dispositivo.

## Conclusión

O traballo por proxectos analizado no presente artigo revélase como unha metodoloxía útil que pode ser (como noutros ámbitos) aplicado no campo artístico, Muntadas aplicou este modelo de forma efectiva, acomodando as particularidades de cada *participación* no contexto so sistema da arte (como no caso da súa participación na Bienal de Venecia *representando* a España no pabellón español. Unha das dúbidas que nos xurden analizando a súa traxectoria, e si o espectador non se sinte abrumado pola cantidade de información dispoñible que constitúe cada proxecto, información que contida na publicación conforman un dispositivo efectivo de arquivo e comunicación, pero que no contexto da exposición probablemente apenas roce a percepción do apresurado paseante que lle bota un vistazo as obras colgadas nos museos pero elude a implicación da lectura e análise das decenas de documentos que se lle mostran.

## Referencias

AAVV (2002) *Muntadas: On Translation*. Barcelona: Ed Actar.

AAVV (2005) *Muntadas: On Translation. I Giardini*. Madrid: Ed. Ministerio de asuntos Exteriores y de cooperación.

AAVV (2008) *Muntadas. la construccion del miedo y la perdida de lo publico*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada. ●



ISBN: 978-989-8300-32-4



# Os Caminhos de Bernhard Fuchs - as imagens fotográficas em Straβen und Wege

Silvia Helena dos Santos Cardoso*

**Resumo:** O artista/fotógrafo Bernhard Fuchs tece uma narrativa visual a partir de imagens fotográficas que mostram os caminhos e estradas desenhados pelos homens como marcas culturais. A obra é referência e influência para o trabalho "Estrada, Paisagem e Capim – Fotografias e Relatos no Jalapão" (2011).
**Palavras chave:** Poesia Visual. Viagem. Fotografia. Paisagens. Natureza

**Title:** Bernhard Fuchs paths: the photo series Straβen und Wege
**Abstract:** The artist/photographer Bernhard Fuchs there is a visual narrative from photographic images which show roads and routes mapped out by the men such as trade mark cultural. The book is reference and influence to the work "Road, Landscape and Grass - Photographs and Reports in Jalapão" (2011).
**Keywords:** Visual Poetry. Travel. Photography. Landscape. Nature

## Primeiro Contato

O primeiro contato com a obra *Straβen und Wege. Fotografien* (2009) de Bernhard Fuchs (1971) aconteceu informalmente quando da viagem à Berlin (Fevereiro de 2010) e pesquisa rápida em uma livraria de artes na cidade. Na ocasião estava trabalhando na tese de doutoramento e por conta disso investigando não só referências teóricas, mas principalmente visuais, uma vez que o trabalho desenvolvia-se na área da poética visual e a linguagem específica era a fotográfica. Lembro que fiquei muito surpresa quando o livro caiu em minhas mãos: não podia acreditar que existia uma obra apenas com ruas, percursos e paisagens. Logo, pensei que, meu trabalho fazia algum sentido, visto que quando mergulhamos num trabalho acadêmico podemos ter certeza de tudo, menos do que estamos fazendo realmente, por maior que seja o lastro teórico, isto é, o conhecimento que acumulados ao longo dos anos e que de alguma forma escoamos também ao longo dos anos em alguns projetos artísticos e escritos. A incerteza impera sempre. A dúvida é permanente. Às vezes, a incerteza é considerada boa, mas outras, não. *Straβen und Wege.*

* Brasil, artista e professora, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Doutora em Artes / Poética Visual pelo Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas (IA – UNICAMP). Mestre em Multimeios, IA UNICAMP. Bacharel em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

*Fotografien* me confortou e me fez enxergar além do que já estava vivenciando no interior daquele imenso cerrado brasileiro: o Jalapão.



**Figura 1.** Fotografia de Bernhard Fuchs, Straβe, Spanfeld, 2007.

Para "Estrada, Paisagem e Capim – Fotografias e Relatos no Jalapão" (Junho/2011) fotografar inúmeras rodovias, ruas de asfaltos, ruas de terras, enfim percursos identificados oficialmente, bem como aqueles só conhecidos pelos locais, isto é, os nativos (não gosto deste termo, uma vez que lembra por demais os processos colonizatórios), não fazia muito sentido. Os trabalhos de Bernd (1931/2007) & Hilla Becher (1934), fotógrafos alemães, são reveladores e tem muito menos de série, de catalogação, de colecionismo, e muito mais de processos de conhecimentos que também passam por entender os significados de uma cultura e do próprio indivíduo inserido num contexto social.

Neste sentido, o Jalapão foi pra mim muito mais uma viagem interior e reveladora de estórias e sensações vivenciadas em diferentes fases da vida. Straβen und Wege. Fotografien foi pra mim não só uma referência visual, mas também uma possibilidade de que podemos viajar e experimentar a partir daquilo que temos à frente: o ticket será a disponibilidade. Disponibilidade para ver, sentir, recordar, estabelecer


ISBN: 978-989-8300-32-4



relações pessoais e coletivas, entre outros, descobertos no processo de desenvolvimento e criação de um trabalho artístico que sempre será um processo: *work in process*.

**Referências e Influências**

O artista/fotógrafo Bernhard Fuchs criou uma monografia, uma espécie de narrativa visual fotográfica a partir de ruas, percursos, caminhos descobertos pelo autor em diferentes partes da Alemanha. A princípio, a beleza dos lugares parece ser um ingrediente essencial para as fotografias: não existe no conjunto do livro nenhuma imagem que evidencie qualquer feiúra ou ausência do belo. Todas as imagens são tão lindas a ponto de a contemplação parecer ser o primeiro nível de interesse que se estabelece entre o público e a obra. Contudo, ao longo do processo em conhecer as imagens e se perguntar o que elas querem dizer, o que significam, a beleza parece ceder lugar aos questionamentos e o estranhamento como elemento da arte contemporânea passa a ocupar diferentes instâncias do pensamento. A beleza não é apenas uma essência da contemplação, mas apenas um componente deste estado de quase espírito que torna o tempo suspenso.

O homem por um momento está ausente. A figura humana é ausente. A ausência humana é errônea: o homem está em todas as imagens; o homem é o sujeito de todas as paisagens registradas por Bernhard Fuchs. Os percursos só são estabelecidos quando o homem toma a ação para si. Claro não estou tratando do mundo animal, os bichos tem os seus próprios caminhos e constituem outros conforme os seus interesses biológicos. Estou escrevendo e refletindo sobre as estradas traçadas pelos homens em diferentes momentos históricos e sociais. Tais estradas estão carregadas de sentidos, de desejos, de memórias, e estes recheios reais e imaginários estão por todos os lados, em todas as partes.

*Caminho, quebrada, picada e percurso são outros nomes para uma estrada. A estrada, de fato, é um caminho já consagrado, isto é, uma direção que se tornou pública, deixou de ser privada para institucionalizar-se. Toda grande estrada já foi um dia um caminho estreito, mas quando passa a ser referência de percurso, quando é um deslocamento de um lugar para outro, como um elo entre uma cidade e outra, torna-se uma estrada. Portanto, é uma construção humana e cultural, além de ser o produto da intervenção do homem em um espaço natural* (Cardoso, 2011, p. 46).

O homem é produto e produtor de cultura, conforme os manuais antropológicos, neste sentido, toma para si a responsabilidade ao mesmo tempo em fazer e significar as coisas do mundo. As estradas são desenhadas, elaboradas, estruturadas conforme os seus desejos e necessidades reais ou inventadas. Alguns percursos são oficiais, todos conhecem e fazem parte das rotas municipais, estaduais e federais, como as grandes rodovias brasileiras, contudo outras só são conhecidas por aqueles que vivenciam certos espaços de interesses familiares e locais.



**Figura 2.** Fotografia de Silvia Helena Cardoso, Da Série Estrada (IV), Dezembro de 2009.

As estradas seguem os passos dos homens, como também o traçado da natureza que em muitos casos se impõe e define o desenho destes caminhos. Portanto, homem e natureza precisam de certa conexão. Conhecer a natureza parece ser indispensável para a construção das quebradas que são desenhadas em todas as culturas, em todos os lugares. Por exemplo, a TO -255 – a rodovia brasileira que liga as cidades de Ponte Alta do Tocantins a Mateiros do Jalapão, a cidade mais interior do cerrado jalapoeiro no Estado do Tocantins – é um percurso que corta e


ISBN: 978-989-8300-32-4



adentra parte do cerrado brasileiro e revela não só a beleza do lugar, contando com a natureza da flora e fauna, como também proporciona uma viagem interior que é detonada através do contato com a imensidão e solidão do espaço. A solidão é o elemento presente e impositivo a qualquer homem que experimenta o Jalapão. Não importa a quantidade de tempo – um dia, um mês, um ano, uma vida – o contato traz a sensação de solidão negada muitas vezes e aflora os desejos e memórias mais atávicas experienciadas através da cultura.

Straβen und Wege. Fotografien também diz desta solidão. Os caminhos são duros e frios, e revelam a caminhada do artista/fotógrafo ao longo do asfalto, da terra e da neve. Ora com um carro, ora a pé, Fuchs revela a sua trajetória pelas diferentes estações do ano. A neve está presente, a natureza domesticada está presente, os rastros dos carros estão presentes, o horizonte existe em algumas e não existem em outras fotografias, tanto a rede elétrica quanto uma casa qualquer fazem parte da imagem, e acabam por reforçar a presença do homem. Em algumas e poucas imagens, a estrada aparece mais amigável, facilitadora de trajetos; em outras a neblina, a neve, a chuva, e a própria natureza pouco domesticável parece impedir a circulação dos homens. De fato, os homens não são mais impedidos, apenas a sua própria mente cria barreiras que limitam a sua ação. A estrada é o sujeito da imagem. Mas qual será o verdadeiro sujeito dela? Não existe um objeto central, a estrada não ocupa apenas o centro da imagem, aparece de forma deslocada, mais ao lado direito, mais ao lado esquerdo, mais para cima, mais para baixo. O formato quadrado da máquina fotográfica enfatiza a beleza da paisagem e a torna um objeto icônico: tem essência, desperta interesse, faz refletir.

O pensamento é num primeiro momento individual, contudo torna-se coletivo quando comunicamos alguma ideia, colocamos o que pensamos para o outro. O livro Straβen und Wege. Fotografien propõe uma discussão em torno da solidão humana. A tese "Estrada, Paisagem e Capim – Fotografias e Relatos no Jalapão" propõe uma viagem interior; traz a memória como elemento chave de uma possível descoberta. Ambos os trabalhos colocam a condição humana em xeque.

*O artista/fotógrafo alemão Bernhard Fuchs em seu trabalho Straβen und Wege. Fotografien (2009) enfatiza o caminho como marca humana. O homem passa e deixa*

*sua "pegada", seu "vestígio", sua história, sua memória, sua civilidade"* (Cardoso, 2011, p. 46).

**Concluindo**

O deslocamento é a condição essencial para os trabalhos existirem. O artista/fotógrafo Bernhard Fuchs viajou por diferentes lugares para a construção de suas imagens, bem como o Jalapão foi o campo de trabalho para outras fotografias além mar. A viagem foi aqui o elo que estabeleceu a experiência estética como produto do ir e vir, e neste processo, a disposição visual e mental para as paisagens que se colocaram à frente das câmeras fotográficas.

A experiência estética – o próprio deslocamento – tem a cor, a forma, a linha, o som, entre outros como elementos norteadores do conhecimento sensível como parte do processo do fazer artístico, bem como a memória como detonadora de sensações e recuperação de lembranças e histórias vividas no passado.

Portanto viagem, paisagem, memória e contemplação tornam-se elementos constitutivos da linguagem fotográfica, para além dos recursos técnicos específicos, pois a técnica também tem seu valor mesmo considerando certo desapego tecnológico na Arte Contemporânea. São como estratégias do conhecimento e do fazer poético.

Guaiú, Bahia, Verão de 2012,
as vésperas do Ano Novo Chinês (Ano do Dragão).

## Referências


Cardoso, Sérgio (1988).*O Olhar do Viajante (do etnólogo*). In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras.

Cardoso, Silvia Helena dos Santos. (2011) *Estrada, Paisagem e Capim – Fotografias e Relatos no Jalapão*. Tese (doutorado) – UNICAMP/Instituto de Artes, Campinas/SP

Cauquelin, Anne. (2007) *A invenção da paisagem*; tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, (Coleção Todas as Artes).

Cotton, Charlotte. (2004)*The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson,

Frank, Robert (1994) *The Americans*. New York: Scalo Publishers.

Fuchs, Bernhard (2009) *Strassen und Wege. Fotografien*. London: Koenig Books.



ISBN: 978-989-8300-32-4




*Joseph Beuys: a revolução somos nós: 2010-2011* (2010) direção e curadoria geral de Solange Oliveira Farkas; curador convidado Antonio d'Avossa; realização do Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP,

Goethe, Johan Wolfgang (2009)*Viaje a Italia*; tradução Manuel Scholz Rich. Barcelona: Zeta,

Rouillé, André (2009) *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*; tradução Constancia Egrejas. São Paulo: SENAC SP. ●

# A mulher e a arte urbana amazônica: O grafite feminino de Drika Chagas

Sissa Aneleh Batista de Assis*

**Resumo:** Este artigo consiste na análise de alguns grafites em intervencões urbanas e exposições em lugares privados da artista Drika Chagas. Com o intuito de apresentar a expressão feminina local, suas personagens femininas grafitadas serão a abordagem principal, como as mulheres amazônicas urbanas do Norte do Brasil.
**Palavras-chave:** Amazônia, Arte urbana, grafite, feminino.

**Title**: Women and urban Amazonian art: the graffiti female artist Drika Chagas.
**Abstract:** This paper describes the analysis of some graffiti in urban interventions and exhibitions of the artist in private places Drika Chagas. In order to present the local expression for women, female characters graffiti will be the main approach, as the urban woman of the Amazon in northern Brazil.
**Keywords:** Amazon, urban art, graffiti, female.

## Introdução

Drika Chagas nasceu em 1985 na cidade de Belém, onde vive e trabalha atualmente como artista grafiteira. Graduou-se pela Universidade Federal do Pará em Artes Plásticas e conheceu o grafite aos 15 anos de idade. Possuindo trabalhos em exposições coletivas nos espaços culturais da capital, como na exposição coletiva *Indicial - Fotografia Paraense Contemporânea*, realizada em 2010. Além de exposições individuais e trabalhos nos muros da cidade de Belém que serão o principal objeto de análise para este artigo.

## 1. O grafite feminino de Drika Chagas

*Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e grafita.*
– Maurício Villaça (primeiro grafiteiro brasileiro)

A artista Drika Chagas apresenta seus grafites em novas formas estilísticas e potencialidades expressivas do feminino, tendo os seus desenhos registrados nas ruas, galerias, espaços privados e inusitados da cidade de Belém. Afirmando a crescente presença feminina na arte do

* Brasil, cineasta, documentarista e actriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-graduação em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro.


ISBN: 978-989-8300-32-4



grafite. Com liberdade analítica para afirmar isso, o grafite feminino está se disseminando pelo Brasil com estilizações peculiares do universo feminino produzido pelo olhar das artistas dessa arte, como as bonecas de olhos grandes, traços finos e cores fortes grafitadas há 15 anos pela artista plástica e grafiteira Nina Pandolfo (1977). Diante do ambiente da arte do grafite majoritariamente masculino, a presença das mulheres desenvolveu outros olhares. Uma das conquistas da arte urbana do grafite foi a criação de uma galeria de rua aberta a todos, como afirmou Celso Gitahy (1968), artista plástico e grafiteiro:

*O graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lido por todos.* (Gitahy, 1999: 13).

Nas expressões plásticas das peças de Chagas podemos observar influências temáticas dos grafites da década de 1980, como as obras de um dos precursores do movimento, o artista americano Jean-Michel Basquiat (1960-1990), que se apropriava de ícones e símbolos regionais de diversas culturas para representá-los em seus desenhos. Segundo a concepção de Nestor Canclini (2003: 338) "o grafite é um meio sincrético e transcultural", o que nos faz perceber que ele é um modo de 'assumir as novas relações entre o privado e o público, entre vida cotidiana e a política' (2003: 339). Portanto, Chagas se mantém no lugar a que pertence a sua cultura, abrindo diálogos com as comunidades urbanas locais, recriando a cena cultural da cidade e reafirmando que 'Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade' (Canclini, 2003: 301). Para Gitahy o grafite é dinâmico, interativo e se expande indefinidamente:

*O grafite dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano. "O que está dentro fica, o que está fora se expande" (grupos 3nós3)* (Gitahy 1999: 74).



**Figura 1.** Grafite de rua *Banho de Cheiro*, de Drika Chagas, intervenção urbana (Chagas, 2011a).

Chagas nos apresenta uma arte posicionada no pós grafite com técnicas e estéticas mais refinadas; o uso de estênceis é predominante e a escolha temática é relacionada em grande parte ao universo regional em que ela vive. Entretanto, mais influências podem ser notadas nos trabalhos da artista, como o muralismo contemporâneo, a pop art, os grafites em lugares inusitados e inesperados das obras do artista inglês Banksy (1974); e, ainda, na inspiração visivelmente declarada pelas cores e personagens nacionalizados dos artistas brasileiros Os Gêmeos, Gustavo e Otávio (1975), realizando uma *collage* do grafite primitivo de rua a objetos do cotidiano destinados a serem *ready-mades* – madeira, cadeira, porta - além de transpassar os limites das paredes das galerias e muros das ruas da cidade de Belém. Essa fusão de linguagens é aceitável, segundo Canclini, porque o grafite é uma linguagem constitucionalmente híbrida, como uma escritura territorial pertencente à cidade, expressando o estilo, pensamentos e modos de ser de seu produtor (Canclini, 2003).

**1.1 A mulher amazônica grafitada**

Em suas peças é predominante desenhos de personagens femininos, como a mulher amazônica urbana e a mulher popular com símbolos e


ISBN: 978-989-8300-32-4



cores vigorosas da cultura paraense. As ilustrações caligráficas são representantes legítimas de uma cultura estética, feminina e social, voltada para a expressão feminina na Amazônia. Sob meu ponto de vista, uma das representantes da mulher paraense e da cultura popular da região Norte em expressão contemporânea é o grafite *Banho de Cheiro* (Figura 1), da intervenção de rua *Ver-o-risco* realizada no dia 27 de março de 2011 - dia nacional do grafite.



**Figura 2.** Grafite *Cidade Labirinto*, de Drika Chagas, no Centro Cultural Sesc Boulevard, 2011 (Chagas, 2011b).

Chagas trouxe o olhar sobre a mulher amazônica que vive na região Norte do Brasil. As personagens femininas caricaturadas da artista se conjugam em harmonia com novas formas do feminino dadas para as imagens da cultura paraense. A procissão religiosa Círio de Nazaré (atualmente considerada por muitos estudiosos a maior procissão religiosa do Brasil e maior evento religioso do mundo) foi uma das referências locais usadas pela artista na exposição *Cidade Labirinto*, realizada em Belém, em 2011. Uma das personagens da exposição foi inspirada em sua avó (Figura 2), que é devota da Virgem Maria de Nazaré homenageada na procissão.



**Figura 3**. Grafite *Encomodo*, de Drika Chagas, instalação no Bar São Jorge. Fonte: artista.

A identidade religiosa do povo paraense está na personagem estilizada e vestida com um manto - que lembra a veste usada pela imagem da Virgem de Nazaré – que representa a fé religiosa da cultura regional do Pará mais reconhecida mundialmente. É uma mulher de características sacrossantas e com um ar imaculado que nos faz imaginar que o Pará tem uma alma feminina em todos os outubros em que a procissão se realiza anualmente desde 1793.

Nos desenhos da artista visualizamos um grafite pictórico, unindo equilibradamente *collage, ready-mades* (heranças das artes plásticas) e algumas vezes seus desenhos estão em lugares inabituais do grafite da primeira geração de rua. Podemos também conferir a mulher urbana moderna de umas das várias figuras femininas da artista (Figura 3), apresentada na exposição *Encomodo* - a primeira exposição individual da artista realizada em um bar da capital paraense, Taberna São Jorge, em 2010.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Considero um trabalho de grafite em linguagem expandida, tridimensional, que em parte se materializa em objetos verídicos fora da parede grafitada, enquanto a outra pertence unicamente à mulher plasmada em sensualidade, criada para dominar a parede e quem a observa. A plenitude da forma plástica é iluminada por uma luz direta como um quadro em uma exposição.

## Conclusão

As contribuições do trabalho de Chagas para a construção da arte do grafite no Estado do Pará vão muito além das fronteiras territoriais. Seus desenhos permitem um novo percurso do olhar numa estética mais sensível e feminina para esta expressão artística. A artista contribui com maestria para compor a diversidade de um grafite de marca brasileira com traços originários das múltiplas culturas do país. Da mesma atitude dos grafiteiros Os Gêmeos que abriram as portas da percepção para que o grafite brasileiro fosse reconhecido em qualquer lugar do mundo ao traduzirem para o amarelo-manga, azul céu-aberto e verde de todas as tonalidades das cores da natureza brasileira, deixando a marca do país num tipo de arte cuja gênese é norte-americana e europeia. É o grafite brasileiro encontrando o seu lugar original entre traços, cores e cenários locais.

## Referências

Canclini, Néstor García (2001). *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EDUSP. ISBN: 978-85-314-0382-8.

Chagas, Drika (2010) Exposição *Encomodo*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.flickr.com/photos/drikachagas

Chagas, Drika (2011a) Grafite de rua *Banho de Cheiro*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: http://drikachagas.com.br/atelie/>

Chagas, Drika (2011b) Exposição *Cidade Labirinto,* Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: http://drikachagas.com.br/atelie/>

Gitahy, Celso (1999). *O que é graffiti.* São Paulo: Brasiliense. ISBN: 85-11-00049 ●

# A simbiose visual de Roberta Carvalho: a árvore humana na arte contemporânea da Amazônia brasileira

Sissa Aneleh Batista de Assis*

**Resumo:** Este artigo consiste na análise da obra de arte contemporânea brasileira Symbiosis da artista visual Roberta Carvalho. O projeto nos transmite a busca por novos suportes para a arte, o impacto das novas práticas artísticas ao interferir no cotidiano da vida urbana local e uma diferente forma de relação do artista contemporâneo com a tecnologia ao provocar uma interação entre arte, tecnologia e natureza.
**Palavras-chave:** Artes Visuais, Arte Contemporânea, Natureza, Estética.

**Title:** The visual symbiosis of Roberta Carvalho: the human tree in the contemporary art of the Brazilian Amazon
**Abstract:** This paper presents the analysis of the contemporary work of art Symbiosis from the Brazilian visual artist Roberta Carvalho. The project is a search for new media to the arts, and explores the impact of new artistic practices by interfering in local daily urban life and establishing a different kind of relationship between the artist and the contemporary technology in order to promote interaction between art, technology and nature.
**Keywords**: Visual Arts, Contemporary Art, Nature, Aesthetics.

## Introdução

Roberta Carvalho nasceu em 1980 na cidade de Belém, onde vive e trabalha atualmente como artista multimídia, designer e produtora independente. Graduou-se pela Universidade Federal do Pará em Artes Visuais em 2010. Conquistou prêmios nacionais e fez parte da publicação de mapeamento da arte contemporânea brasileira em *Sequestros: Imagem na Arte Contemporânea* do autor paraense Orlando Maneschy, publicada em 2007 pela editora Edupfa. Na exposição *Contiguidades: Dos Anos 1970 aos Anos 2000*, realizada no Museu Histórico do Estado do Pará em 2008, artista representou a geração do ano 2000 participou com o projeto *Symbiosis,* o qual foi escolhido para ser analisado neste artigo.

A artista utiliza a tecnologia nas novas práticas artísticas contemporâneas, diversificando a produção artística da cidade, promovendo um olhar atualizado e plural sobre a Amazônia brasileira em uma expressão artística multimídia com o uso de projeções. Além de

* Brasil, cineasta, documentarista e actriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-graduação em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro.


ISBN: 978-989-8300-32-4



lançar um olhar feminino ao provocar uma diferente tradução das técnicas e práticas artísticas contemporâneas. Este trabalho pretende contribuir para o desenvolvimento de novas leituras e interpretações sobre o universo artístico em outras regiões do Brasil.

## 1. A fusão entre Arte e Natureza

O projeto *Symbiosis* consiste em projeções de imagens videográficas e fotográficas de rostos humanos mapeados em copas de árvores. Há cincos anos a artista expõe o projeto em centros urbanos, praças, lugares turísticos, espaços abertos de festivais de arte, entre outros lugares arborizados que foram e são alvos do projeto. O rosto feminino é predominante nas projeções, como podemos ver o próprio rosto da artista (Figura 1) em uma das projeções realizadas em Belém, no primeiro semestre de 2011.



**Figura 1.** Projeção externa *Symbiosis, Pulsantes*, de Roberta Carvalho, na Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, na praça da Casa das 11 Janelas em 16/03/2011 (Carvalho, 2011a).

O nascimento humano também foi representado na ação *Symbiosis, (re) nascer* (Figura 2) realizada em Belém também no ano de 2011. Porém,

nessa intervenção quem gera um ser humano é o útero de uma árvore, protegendo-o com seus galhos, penachos e nutrindo-o com sua própria vida, enquanto esse ser vivo estiver ali, o que nos remete ao estado de primeira infância, ao suspeitar em um sem-número de alegrias, que a Mãe-Natureza possa ser a verdadeira mãe da humanidade.



**Figura 2.** Projeção externa *Symbiosis, (re) nascer*, de Roberta Carvalho, na Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, na praça da Casa das 11 Janelas em 16/03 (Carvalho, 2011b).

Neste viés de interação semiótica local, Carvalho posiciona a sua obra na esfera da estética relacional que envolve o local da ação, o público e o meio ambiente como suporte. O teórico francês Nicolas Bourriaud (1965) ao analisar a estética relacional, as formas e o olhar do outro nessa interação mutualística, encontrou uma interdependência da obra que nos olha ao mesmo tempo em que a olhamos.

*Se, como escreve Serge Daney, 'toda forma é um rosto que nos olha', o que se torna uma forma quando está mergulhada nessa dimensão do diálogo? O que é uma forma essencialmente relacional? Parece-nos interessante discutir essa questão tomando a definição de Daney como ponto de referência, justamente por causa de sua ambivalência: já que as formas nos olham, como devemos olhá-las?* (Bourriaud, 2009: 29).


ISBN: 978-989-8300-32-4



*Symbiosis* nos transmite uma nova forma de olhar a relação do homem contemporâneo amazônico e das novas práticas artísticas ligadas ao meio ambiente. Se o objetivo da artista era que a natureza nos olhasse, a recíproca é mais provocativa ainda (e verdadeira também), pois passamos a olhar mais para a natureza e a imaginá-la como outra forma de vida humana enraizada na Terra Mãe, o que permite dar uma provisória vida humana para a natureza ao provocar uma simbiose no campo visual humano. Nasce dessa gestação um ser híbrido virtual dividido, como os centauros gregos, metade ser vivo na provocativa ilusão da luz do projetor, metade tronco de árvore na primeira realidade que a natureza nos transmite.

## 2. Deslocando a Arte Urbana

Carvalho deslocou a característica citadina da arte urbana de suas projeções do projeto *Symbiosis* em uma nova ação (Figura 3) já no final do ano de 2011, levando sua obra para um lugar não acostumado com o diálogo com a arte, a Ilha do Combú (próxima a capital belenense). Interferiu no cotidiano da comunidade amazônica ribeirinha, deu uma nova memória ao lugar, levou a obra para mais um espaço possível de interação entre arte, tecnologia, natureza e comunidade. O momento da estética relacional é a permissão da expansão dos diálogos e da interação social, indo além dos centros urbanos, espaços privados e herméticos, lugares delimitados e claustrofóbicos, para chegarmos ao que se pode chamar de uma Arte Relacional Expandida.

Na mudança do cotidiano do lugar que a arte urbana possui o seu maior potencial e se faz percebida. Do contrário, o público ignora a sua presença transitória ou permanente naquele espaço, caso a obra se perca na imensa desorganização do urbano esquizo com seus símbolos esmaecidos, desestetização da cidade, sujeitos apáticos e hipnotizados, sons atonais, músicas irritadiças revelando tons desconhecidos, propagandas atônitas, anacronismos dos costumes sociais, composição de cenários estéticos que não se pertencem e se chocam sem piedade.
Segundo a pesquisadora Vera Pallamin:

*A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política* (Pallamin, 2000: 24).



**Figura 3.** Projeção externa *Symbiosis, Ilha do Combú*, de Roberta Carvalho, na Ação para o Micro Projetos para a Amazônia (Carvalho, 2011c).

Esse tipo de arte requer a não-acomodação na confortável inércia, mas nos atrai a pulsão natural, expulsando a arte para fora do ambiente institucional alienante e elitista para o ambiente livre e acessível a todos, ligado à gênese da proposta da arte relacional. Toda arte deve ser impulsada para descobrir outros universos, transbordar seus limites fronteiriços, criar novas possibilidades de existência.

## Conclusão

*Symbiosis* transmite as novas formas de relação do artista amazônico com a arte contemporânea ao provocar uma interação ambiental harmônica entre arte, tecnologia e natureza. A potência expressiva da obra se une a duas forças femininas: mulher e natureza. Portanto, o uso das novas tecnologias pelas mulheres artistas permitiu o aprimoramento das poéticas contemporâneas sob o olhar feminino. A essência feminina


ISBN: 978-989-8300-32-4



de Carvalho aproximou-a naturalmente da mãe-natureza, representada pela árvore personificada com olhos, boca, nariz e gestos humanos. Nasce desse entrebeijar-se, dessa ligação entre mortais, o que não pode ser indissociável, mãe e filha, arte e natureza, projeção e árvore, luz artificial e cor natural, luz e sombra, sensação e forma, ou será decretada a morte da ideia.

## Referências

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

Carvalho, Roberta (2011a) *Projeção Symbiosis Pulsantes*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#3>

Carvalho, Roberta (2011b) *Projeção Symbiosis (re) nascer* , Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#4>

Carvalho, Roberta (2011c) *Projeção Symbiosis Ilha do Combú* , Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: https://www.facebook.com/#!/photo.php?fbid=251692934874654&set=a.105590839484865.3703.100001018472647&type=3&theater>

Pallamin, Vera M. (2000) *Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume, FAPESP. CDD 711.4. ●

# Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe

Sónia Patrícia Inácio Neves*

**Resumo:** Promove-se um diálogo entre a obra de duas artistas, mais concretamente sobre trabalhos que resultam de experiências vivenciais e que apresentam diferentes modos de 'dizer' intimidade. A apresentação divide-se em duas partes onde o entendimento de identidade será observado através do discurso auto-referencial de cada uma—expondo e falando.
**Palavras-chave:** intimidade, auto-representação, alteridade, percurso, espectador

**Title:** Intimacy exposed / intimacy spoken: Elina Brotherus and Carla Filipe
**Abstract:** It promotes a dialogue between the work of two artists, specifically about pieces that result from life experiences and have different ways of 'saying' intimacy. The presentation is divided into two parts where the understanding of identity is observed through the self-referential discourse of each one—exposing and speaking.
**Keywords:** intimacy, self-representation, otherness, course, spectator

## Introdução

Ao longo da história foi dado ao artista a possibilidade de um outro olhar sobre a criação artística, onde o centro é transferido voltando-se por vezes para a produção exterior. Este exercício de falar sobre o 'outro' legitima um pensamento próprio em que o artista continua a direccionar os seus interesses sobre assuntos que o agitam, o que garante que a arte se reflicta e se repita nos diversos âmbitos. O tema para esta comunicação é a intimidade baseada num discurso auto-referencial e define-se em duas acções: *expor* e *falar*. Cada parte é protagonizada por uma artista promovendo-se um encontro geracional e um diálogo conceptual entre duas autoras com geografias distintas: Elina Brotherus e Carla Filipe.

Sobre o percurso artístico, e numa breve nota, Elina Brotherus nasceu em Helsínquia em 1971, formou-se em Fotografia pela University of Art and Design Helsinki no ano 2000, expõe desde 1998 e tem vindo a ser financiada pelo Arts Council of Finland. Em 1999 faz uma residência artística em França e criou um vínculo ao país, vive entre Helsínquia e

* Portugal, artista visual. Docente na Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa, Porto (UCP). Graduação: Licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutoranda em estudos artísticos na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra da Universidad de Vigo e bolseira da FCT. Integra o Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes (UCP - E.Artes / CITAR).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Paris. Carla Filipe nasceu no distrito de Aveiro em 1973, licenciou-se em 2002 pela Faculdade de Belas Artes no Porto, expõe desde 2001 e co-organizou dois projectos com mostras em espaços independentes—Salão Olímpico e Apêndice. Em 2010 sai de Portugal para Londres numa residência financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, voltou para o Porto onde vive actualmente.

## 1. Expor Intimidade: O autêntico

Vi pela primeira vez uma fotografia de Elina Brotherus na capa de um livro intitulado "*The Photograph as Contemporary Art*" (2004) da autoria de Charlotte Cotton. No interior encontro-a no capítulo "*Intimate Life*" ao lado de Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Larry Clark e a geração seguinte de Juergen Teller, Corinne Day, Wolfgang Tillmans, entre outros. Embora estes nomes pertençam ao legado da *snapshot aesthetics,* em Elina Brotherus o instantâneo não é compreendido como imagem mas como vivência que é convertida em episódio e documentado numa linguagem mais controlada e conduzida da fotografia contemporânea, uma *construção*. As suas fotografias resultam de uma acção intuitiva e imediata de 'dias decisivos' (Brotherus, 1999) e da serialidade dessas acções; o médium fotográfico permite-lhe uma condição para a auto-observação, sendo que a experiência do instantâneo é simultaneamente real e profunda e não uma documentação credível do quotidiano, num registo que defino como descomprometido. A suspensão que existe entre o momento e o resultado é muito importante no seu processo porque acontece um afastamento — somente possível na fotografia analógica — e daí advém uma capacidade para ver o problema de fora, numa atitude, como a própria diz, voyeurista e catártica. A sua obra consolida-se na auto-representação, subtilmente comprovado pelo indício do cabo do disparador da câmara fotográfica: um fio condutor que une o retratado ao observador.

Brotherus acredita numa profunda semelhança entre sujeitos, um ser global, onde a ideia do 'outro' se dilui pela compreensão familiar de certos episódios — ou instantes — da sua vida. A artista empresta o seu corpo à arte, um corpo veículo que se dispõe a ceder sentimentos, neste sentido a fotografia surge como uma superfície sobre a qual se projectam sensações e desejos — que tanto acontece na experiência do cinema.



**Figura 1, 2 e 3.** Elina Brotherus, Fotografia. Da série *Das Mädchen sprach von Liebe*. À esquerda: *Honeymoon*, 1997. Impressão a Cor, 40x40 cm. Ao centro: *Divorce portrait*, 1998. Impressão a Cor, 130x105 cm. À direita: *Epilogue*, 1999. Impressão a Cor, 70x50 cm. Fonte: www.elinabrotherus.com



**Figuras 4, 5 e 6.** Elina Brotherus, Fotografia. À esquerda: *Der wanderer* 3, 2004, da série *The new painting*.
Impressão a Cor, 105x133 cm. Ao centro: *Nu au bullepack*, 2002, da série *The new painting*. Impressão a Cor, 80x51 cm. À direita: *Artists at work 8*, 2009. Impressão a Cor, 70x88 cm. Fonte: www.elinabrotherus.com

A série *Das Mädchen sprach von Liebe* (1997-1999), que traduzido significa *a menina falou de amor*, fala-nos sobre "o amor e seus efeitos colaterais" (Brotherus, 1999) que documentam uma relação amorosa curta e fracassada. *Honeymoon, I hate sex, Divorce portrait, This is the first day of the rest of your life, Love bites, False memories, The fundamental loneliness, Landscapes and escapes* e *Epilogue*, dão título às fotografias e colocam marcos emocionais pelos quais a artista passou. Em *Epilogue* (1999) a encenação aparece, simbolicamente, como o desfecho de uma história de amor, as luvas que agarram a cara da artista corporizam o ex-marido (já não se tocam). O


ISBN: 978-989-8300-32-4



momento fotográfico é inquietante, experienciam-se tensões antagónicas de amor e ressentimento, descontrolo e domínio. Esta figura que reveste o fundo escuro, o 'assassino', submete-a ao confronto do olhar fora-de-si, obrigando-a a reconhecer o fim. *The new painting* (2001-2004) segue outra direcção, deriva de um projecto em que a paisagem invade o quadro fotográfico e se manifesta numa visão subjectiva de um interior: "*Where self-portraits are windows into myself, landscapes are windows opening outward from me.*" (Brotherus, 2000) O tema central da série é a paisagem natural, onde é evocado o legado pictórico da natureza enquanto entidade imponente e auspiciosa. Brotherus ocupa parte dessas paisagens, quer sejam no exterior ou no interior de uma casa a figura humana é entendida como um objecto a ser integrado no quadro, um modelo, não um sujeito. A auto-representação interage com o atributo das coisas e subentende-se uma suspensão biográfica. Num projecto mais recente, e prosseguindo com a perspectiva da pintura, chega-nos a artista em trabalho, *Artists at work* (2009): a situação desdobra-se na modelo que é pintada e na artista que se retrata. Brotherus transpõe a intimidade para o local de trabalho, um atelier. Uma intimidade que não pertence mais à índole afectiva e que se traduz num corpo presente.

## 2. Falar intimidade: ecoando o contexto

Em 2003 conheci uma artista que co-produzia, com mais quatro amigos, exposições na cave de num café situado na rua das galerias do Porto—o Salão Olímpico. Quando se acompanha um trabalho percebe-se um percurso e, em Carla Filipe, as partes apontam para uma condição que lhe é particular e a distingue no elenco português: trata-se de uma artista que se deixa levar pelo contexto. Família, amigos, empregos, a rua, a própria arte, trazem-lhe matéria que se converte em arquivo e que se vai multiplicando no atelier em imagens, textos e objectos; posteriormente organizados e expostos conforme a especificidade espacial e sensível em que se insere. Viajar ou estar fora de Portugal foi determinante para o seu percurso: visita em 2003 a *Documenta* em Kassel que diz ter sido decisivo para o seu interesse sobre o *local* em antítese com o *global*; em 2008 participa numa exposição colectiva em Bristol; e dois anos depois faz uma residência artística em Londres onde, pela primeira vez, se dedica a tempo integral ao atelier.





**Figuras 7 e 8.** Carla Filipe, Instalação. À esquerda: *Zona de estar,* 2004. Vista da instalação no Salão Olímpico, Porto. Em baixo: *Áreas Periurbanas II – Doação Comunitária com cadeado*, 2006. Vista da instalação em *Busca Pólos*, no Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra. Fotografias: Arquivo da artista. Fonte: carla-filipe.blogspot.com


ISBN: 978-989-8300-32-4



O rumo que foi tomando suscitou-lhe um interesse para isto de *ser uma artista portuguesa*, em Portugal ou 'lá fora' e não tanto para conteúdos de uma ordem mais privada aos quais nos familiarizámos inicialmente. Em dez anos de trabalho a própria refere que a obra se adapta a duas condições "a primeira fase onde sou trabalhadora e artista e a segunda fase onde me dedico só à produção artística" (Carla Filipe, comunicação pessoal, 2011) As obras que se ilustram nesta comunicação enquadram-se num período em que Carla Filipe era trabalhadora e artista.

Para *Zona de Estar* (2004)—produzido no espaço que dirigia—montou pequenas ilhas de plantas de várias espécies. As condições do local não eram as mais propícias e cuidou diariamente das plantas chegando mesmo a cartografar, lado a lado, a evolução das espécies e o seu estado de espírito. Quando planeou a exposição estava desempregada e a própria reporta-se para o projecto como uma carência do compromisso. A artista também quis trabalhar a ideia de resistência evidenciando uma relação entre a sobrevivência da espécie e o contexto artístico do Porto; interessou-lhe a transformação das plantas no lugar, situação que surgiu depois de ter observado, enquanto vigilante em Serralves, como as obras se alteravam no espaço expositivo; por fim acrescenta, que também pretendia um contraste do universo feminino, que a instalação claramente imanava, com o espaço manifestamente masculino do café. Em *Áreas Periurbanas II – Doação Comunitária com cadeado* (2006) Filipe deu continuidade a uma prática doméstica dedicando-se à construção de uma horta improvisada no exterior do edifício. O trabalho "foi o resultado de um arquivo fotográfico a hortas e jardins ligados ao universo dos caminhos de ferro portugueses" e "se tivesse optado por expor o arquivo fotográfico nunca teria tido acesso às várias realidades que fui conhecendo ao longo da montagem, foi uma continuação do arquivo, um *arquivo-vivo*" (Carla Filipe, comunicação pessoal, 2011) Nos projectos *Estudo de campo, Desertar, antes que ganhe um cancro* (2007) e *Hospitalidade* (2009) regressa à disciplina do desenho. A quantidade de informação que apresentou nos dois eventos é de tal ordem excessiva que o espectador fica constrangido. Aqui o desenho e escrita fundem-se obsessivamente, misturando texto e imagem em conteúdos de natureza auto-referenciais. A artista descreve esta necessidade de querer registar tudo, de 'etnografar', como sendo um combate a um vazio patente, universal, onde também veicula a sua intimidade. O método parece simples: uma

interpretação da realidade onde o facto e ficção se misturam; o resultado porém é complexo, no enredo de personagens, histórias, lugares, acontecimentos, referências e transcrições que somente um olhar muito atento poderá seguir (a própria autora comenta que se perde e não se reconhece anos mais tarde). Em *A Espera e o Espaço—variações de densidade,* uma das séries produzidas para *Hospitalidade,* a situação do desenho desdobra-se no local onde foi montada a peça. Visitantes, doentes e profissionais contemplam um objecto sob condição de quem está 'à espera.' Com este projecto Filipe viu uma oportunidade para relatar uma experiência comum, enleou a sua versão da história com testemunhos de outros, e deu a contemplar a quem circulava ilustrações verídicas do universo hospitalar.




**Figuras 9, 10 e 11.** Carla Filipe, Desenho. À esquerda e centro: *Pesquisa No Campo, Desertar, Antes Que Ganhe Um Cancro*, 2007. Vista e pormenor da exposição em *In.Transit #29*, Edifício Artes Em Partes, Porto. Fotografia: Blues Photography Studio. Fonte: carla-filipe.blogspot.com

## Conclusão

Por meio do discurso auto-referencial de duas mulheres conseguimos entender uma identidade própria, duas formas de agir: uma que se expõe e a outra que fala. Talvez tenha que ver com a geografia que as separa. Elina Brotherus detém de um dispositivo que lhe replica, mais do que um corpo, um olhar profundo de si mesma; a câmara fotográfica serve-lhe de 'barómetro' afectivo reproduzindo leituras autênticas, a obra é nítida. Já Carla Filipe não dispõe de um instrumento que lhe valide uma imagem de si própria, serve-se de uma esfera social, de um arquivo e contextos sensíveis que lhe propõem múltiplos caminhos para se localizar. A obra não se observa somente por imagens, há que a ler e percorrer, e para isso precisamos de todo o corpo.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Brotherus, Elina. Disponível em <URL: http://www.elinabrotherus.com/photography/index.php> ●

# A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa

Teresa Matos Pereira*

**Resumo**: Esta comunicação propõe uma abordagem à obra da artista plástica angolana, Helga Gamboa. Na sua pesquisa, enquanto ceramista, problematiza a condição angolana, vivida no feminino, incluindo o legado do período colonial, os sinais e símbolos de uma identidade cultural, as adversidades da guerra civil e a fragilidade de mulheres e crianças na sociedade a que pertence.
**Palavras-chave**: cerâmica, Angola, colonialismo, pós-colonialismo, identidade

**Title:** The Women's condition in Angola: on Helga Gamboa Ceramics
**Abstract:** This communication proposes an approach to the work of Angolan artist, Helga Gamboa. Her research, as ceramist, discusses the Angolan condition including the legacy of the colonial period, the signs and symbols of a cultural identity, the adversities of the civil war and the fragility of women and children in her society.
**Keywords**: ceramics, Angola, colonialism, post-colonialism, identity

## Rotas

Helga Gamboa nasceu em Malange no ano de 1961 e, em Luanda, irá realizar os primeiros estudos artísticos entre 1978 e 1980, através do Curso de Instrutores de Artes Plásticas, promovido pelo Conselho Nacional de Cultura. Na década de noventa irá radicar-se no Reino Unido onde dá prosseguimento aos estudos, dedicando-se à cerâmica.

A sua pesquisa plástica enquanto ceramista cruza-se com uma indagação e investigação mais aprofundada acerca das raízes e identidade cultural, problematizando a condição angolana vivida no feminino onde a educação e o legado do período colonial se cruzam com as adversidades da guerra civil e a fragilidade humana (especialmente de mulheres e crianças) repercutidas em imagens que se disseminam através das redes de um mundo globalizado, onde a mensagem se dilui numa temporalidade efémera ou se banaliza pela contínua repetição.

Atendendo às múltiplas temporalidades e vivências convocadas na obra de Helga Gamboa, procuraremos ao longo desta breve abordagem, propor leituras de algumas das suas peças, alicerçadas não só no testemunho da autora mas igualmente numa articulação entre a imagem e os sedimentos extraídos da complexa história que envolve Angola e Portugal em particular ou África e a Europa em geral.



**Figura 1.** Helga Gamboa, *Feeding,* 2003.

## Signos da identidade

Reinterpretando as técnicas e formas da cerâmica tradicional do sul de Angola nomeadamente Kuanhama e Nhaneca-Humbe, Helga Gamboa cria um conjunto de peças que servem de suporte plástico a inscrições e à impressão de imagens fotográficas reproduzidas em jornais ou revistas - que advertem para o papel da mulher na sociedade Angolana, a sua vulnerabilidade - conduzindo uma subtil articulação entre a exploração das contingências da identidade e raízes culturais transformadas e moldadas pelo ciclo vicioso da guerra e da violência que se repete nas imagens de mulheres e crianças mutiladas, rostos que interrogam o observador, ou inscrições que denunciam as realidades por detrás da desminagem.

A artista utilizará a cerâmica como um veículo não só de exploração plástica mas igualmente como um suporte simbólico que possibilita discutir e explorar questões como as dicotomias entre tradição e modernidade, arte e artesanato – pela recuperação quer de modelos

* Portugal, artista visual (artes plásticas, tapeçaria experimental). Professora no Instituto Politécnico de Setúbal / Escola Superior de Educação. Graduação em Pintura, Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas-Artes / Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

tradicionais quer pela apropriação de tipologias ocidentais fabricadas industrialmente - e, acima de tudo avançar com uma abordagem crítica daquilo que são as contingências inerentes à criação e adoção de representações identitárias, que se confrontam com uma história (não só social e política mas sobretudo uma história de vida) marcada pelo colonialismo, pela revolução, pelo regime socialista pós-colonial e pela guerra civil. Estes factos (históricos) são afirmados por Helga Gamboa não só como dados biográficos mas igualmente como termos que definem as configurações com que a sua própria identidade (enquanto artista e cidadã angolana) se defronta.



**Figura 2.** Helga Gamboa, *Infants,* 2003.

A autora lembra ainda que esta vivência urbana durante o final do período colonial, e a subsequente acentuação de uma política de assimilação cultural, a impediu de contactar e vivenciar formas culturais endógenas, nomeadamente ao nível de um conhecimento prático dos modelos e funções da cerâmica nas sociedades autóctones. Neste sentido, o contacto e interesse pela cerâmica angolana quer utilitária quer cerimonial, estabelece-se no espaço da diáspora, aquando dos estudos no Reino Unido e ironicamente, recorda, foi no plano de uma cultura


ISBN: 978-989-8300-32-4



exógena que aprofunda o conhecimento, ou "desvenda", a própria cultura nativa do seu país.



**Figura 3.** Helga Gamboa, *s/título,* 2003.

Na verdade, o contacto com a coleção de cerâmica Kuanhama no Powell-Cotton Museum recolhida, na década de trinta do século XX por Diane e Antoinette, filhas do Major Pierce Powell-Cotton no sul de Angola, surge como um momento relevante da sua pesquisa, que a leva a considerar as potencialidades deste conjunto como agente de um despertar da identidade cultural. Posteriormente, procura, através de deslocações na região Kwanhama e Nhaneca-Humbe, comparar as modalidades contemporâneas de fabricação artesanal pelas mulheres ceramistas e os registos efetuados na década de trinta pelas irmãs Powell-Cotton, visando aprofundar os conhecimentos técnicos, as possíveis alterações decorridas ao longo deste intervalo de tempo sem esquecer os seus significados e usos particulares (quer funcionais e económicos, quer cerimoniais).

Ao mesmo tempo, esta procura confronta a artista com a complexidade da sua identidade angolana onde emerge uma duplicidade cultural vivida simultaneamente sob o signo da *vítima* e da *privilegiada.*

Como menciona, o seu desconhecimento das culturas endógenas, das diferentes línguas nacionais – derivado da educação e da infância vivida durante o período colonial onde a língua portuguesa e os padrões europeus haviam sido impostos como marcas de superioridade – coloca-a face a um mundo "desconhecido " ao qual pertence enquanto cidadã angolana. Mas por outro lado não deixa de se sentir privilegiada pelo facto de, através da investigação e pesquisa plástica poder reconstituir uma ligação (até então inexistente) com as raízes de uma cultura que lhe havia sido sonegada. Nas suas palavras:

*More importantly the greatest privilege is the understanding I am gaining about my culture and identity through my art and my research. In a sense I am recovering, or excavating elements of Angolan culture previously hidden from me* (Gamboa, 2008).

**A obra como denúncia**

Considerando o seu poder evocativo, pela ligação que estabelece com uma técnica e matéria primordial como a terra, a ausência ou dificuldade em obter alimentos, o simbolismo e labor feminino - tanto na confeção dos artefactos como na sua utilização - as peças cerâmicas de Helga Gamboa são pensadas não só numa perspetiva estritamente tecnológica mas procuram conjugar aspetos de ordem estética e plástica com uma vertente interventiva onde as consequências da guerra são conjugadas no feminino e na infância. A sua pesquisa tem por objetivo "*criar objetos que não poderiam ser vistos apenas como esteticamente agradáveis ou objetos de decoração, mas sim, chamar a atenção para a luta e dor que muitas mulheres suportam*" (Gamboa, 2010).

Destacam-se obras como *Feeding*, *Infants* ou *Aftermath* (Figs.1, 2, 4), que, recuperando e/ou recriando modelos tradicionais e reavendo uma técnica artesanal, em que as mulheres assumem uma importância como em nenhum outro lugar, Helga Gamboa conjuga o simbolismo matricial das bases arredondadas com o poder masculino da destruição - figurado nos gargalos alongados – a evocação da terra-mãe com a utilização de modelos europeus e peças de fabrico industrial como símbolos do colonialismo e da produção em série – inclusive de armas como as minas terrestres responsáveis por um número elevado de mortes e mutilações


ISBN: 978-989-8300-32-4



por entre a população civil, e que envolve um negócio que vai além da mera comercialização, como veremos.



**Figura 4.** Helga Gamboa, *Aftermath*, 2003.

Este simbolismo expresso nas formas e nas matérias que remete para um universo das raízes ancestrais da identidade cultural, contrapõe-se às referências de uma repetição em série da tecnologia ocidental, e à globalização, através da reprodução de imagens fotográficas monocromáticas que, compondo frisos, mostram vítimas da guerra – mulheres mutiladas pelo rebentamento de minas terrestres, crianças de rua, vítimas do abandono e da fome – e que igualmente povoam um imaginário trágico, mas banalizado nos meios de comunicação ocidentais. Estes dois últimos aspetos são denunciados em *Infants* (Fig.2) e numa outra peça não intitulada (Fig.3) onde uma figura de criança interroga o observador com o olhar. Na primeira, o uso do negro como símbolo da perda e de morte, cobre uma forma onde o fundo arredondado remete para o ventre materno, aspeto igualmente patente na segunda aqui reforçada pelos tons da terra.

A luta pela sobrevivência travada pelas mulheres angolanas em meio rural é o tema da obra *Aftermath* (Fig.4). O contraste entre o preto –

metáfora da morte e da perda - e o branco – metáfora do colonialismo - numa alusão ao legado do passado no presente, à dominação e subjugação, é complementado com a violência das imagens de mulheres amputadas em consequência do rebentamento de minas, apoiadas em muletas e denunciando os espantosos esforços da mulher/mãe angolana numa conjuntura trágica, de fragilidade e privações várias.



**Figura 5.** Helga Gamboa, *Breakfast Thoughts,* 2006.

A relação entre passado e presente, marcados pela destruição, dominação, exploração, escravatura e morte, primeiro, provocados pelo colonialismo e posteriormente pela guerra civil são evocados em duas outras peças, um conjunto intitulado *Breakfast Thoughts* (Fig.5), e outra não intitulada (Fig.6). Na primeira, a ceramista recorre ao uso de peças de loiça industrial habitualmente presentes numa mesa de pequeno-almoço europeia como símbolos do colonialismo e da produção em série


ISBN: 978-989-8300-32-4



onde imprime repetidamente a azul e branco, a imagem de uma mulher mutilada, apoiada numa muleta. O conteúdo politicamente interventivo é complementado através de inscrições também a azul (numa subtil alusão ao colonialismo português simbolizado pelas cores da azulejaria) que remetem para as histórias de vida destas mulheres num quotidiano marcado pela ação devastadora das minas terrestres, pela destruição e morte em massa. A segunda, denuncia, através de inscrições, a complexa teia de relações que envolve os negócios da guerra, onde a produção de minas terrestres (originárias de mais de 22 países diferentes) e a posterior desminagem (realizada não raras vezes por ONG desses mesmos países…) são apenas duas componentes de uma economia, responsável pela mutilação de vários milhares de angolanos.



**Figura 6.** Helga Gamboa, *s/titulo*, 2008.

## Nota Final

A duplicidade ou contraste entre a elegância e fluidez das linhas das peças, o acabamento polido, a escala que adivinha uma possibilidade de manuseamento, a recuperação de técnicas e formas antigas, e o sentido político, a dimensão catastrófica dos conteúdos expressos (ou indiretamente evocados), o jogo entre o trabalho manual e a produção industrial em série, a articulação entre o passado histórico e o presente dos quotidianos, transforma estes objetos em documentos plásticos que, numa referência direta a um universo particular da mulher – encarada como esteio familiar e simultaneamente um dos elos mais frágeis do tecido social, conjuntamente com as crianças – alcançam, na obra cerâmica de Helga Gamboa não só uma configuração testemunhal, mas incorrem no campo das construções identitárias onde dimensão autobiográfica não deixa de ser omnipresente.

## Referências

AAVV (2003*). Angola. Tons e Texturas da Angolanidade*. Lisboa, Fórum Picoas

Gamboa, Helga (2008). *An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa*, in *Interpreting Ceramics*. Cardiff: University of Wales. [Consultado em 6-11-2010]. Disponível em http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm

Gamboa, Helga. Reprodução de obras em cerâmica. [Consultado em 6-11-2010]. Disponível em http://www.helgagamboa.com

Nunes, Augusto. *Helga Gamboa expõe obras de cerâmica*, in *O País* [online] 30 de abril de 2010 [Consultado em 6-2-2011]. Disponível em http://www.opais.net/pt/opais/?det=12144 ●


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Chelas, o "sítio:" o lugar como referência na identidade e na obra de Sam The Kid

Teresa Palma Rodrigues*

**Resumo:** Este artigo tem por objectivo destacar os aspectos que fazem com que o trabalho de Sam the Kid se apresente como algo transversal em termos de linguagem artística, dando enfoque ao papel que o lugar pode ter na construção da sua obra, verificando como o seu trabalho resulta de uma estrutura de referências visuais e musicais que se entrelaçam e aliam a um profundo sentimento de pertença a uma comunidade e a um território - o bairro de Chelas.
**Palavras chave:** Sam the Kid, lugar, território, linguagem artística.

**Title:** Chelas, the "site": the place as a reference in the work of Sam The Kid
**Abstract:** This article aims to highlight the aspects, in Sam The Kid's work, which are responsible for the creation of something transversal in terms of artistic language, focusing on the role that the place may have in the construction of his musics, observing how his work is a result of a intertwined structure of visual and musical references, combined with a deep sense of belonging to a community and to a territory – Chelas neighborhood.
**Keywords**: Sam the Kid, place, territory, artistic language.

## Introdução

Samuel Mira, mais conhecido por Sam the Kid, é um músico português, considerado um dos mais importantes *rappers* e representantes do Hip Hop em Portugal. Nasce em Lisboa, em 1979 e reside desde sempre na freguesia de Marvila, concretamente no bairro de Chelas. O primeiro dos seus seis álbuns, com o título 'Entre(tanto)', é inteiramente produzido em casa e posto por ele à venda em 1999; mas o seu reconhecimento como artista só surge em 2002, depois do sucesso entre um público menos jovem do disco instrumental "Beats Vol. 1: Amor" e de o artista assinar contrato com a *Loop:Recordings* de Rui Miguel Abreu.

O trabalho de Sam The Kid é essencialmente musical, resultando de uma estrutura intrincada de elementos que se entrelaçam e que vão desde: poesia, vídeo e apropriação de referências visuais e instrumentais, aliadas a um profundo sentimento de pertença a uma comunidade e a um território - o seu próprio bairro.

* Portugal, artista visual. Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora do CIEBA. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura (FBAUL).

Pretende-se assim, analisar dois temas de Sam the Kid, 'Chelas' [do álbum 'Sobre(tudo)', de 2002] e 'Negociantes' [do álbum 'Pratica(mente)', de 2006], estabelecendo pontos de contacto entre ambos e reflectindo sobre o papel que a paisagem e as especificidades do lugar podem ter na construção do ser humano e do ser enquanto artista.

Tendo por objectivo evidenciar o que há de transversal em termos de linguagem artística no trabalho de Sam The Kid, este artigo salientará os elementos de carácter imagético que realçam a importância do *lugar* na sua obra. A metodologia de abordagem que se vai seguir no seu desenvolvimento focará aspectos mais ligados à envolvente visual e urbana que contaminam o universo deste autor.

Suportando-nos em palavras que surgem nas rimas e em imagens dos seus *videoclips*, pretendemos também mostrar como Sam The Kid denuncia e, ao mesmo tempo, influencia uma realidade (sub)urbana, através do Hip Hop.

## 1. Chelas – um lugar no Hip Hop

"Eu nasci em Chelas, cresci em Chelas e ainda vivo em Chelas" (Mira, 2011), é quase sempre desta forma que Sam The Kid se apresenta. Para ele, o seu bairro "é como se fosse uma aldeiazinha" (Mira, 2006). Talvez o sejam todos os bairros, mas nenhum outro, dentro de Lisboa, terá esta relação com o Hip Hop, só comparável aquela que existe entre Alfama, ou Mouraria, e o Fado.

Produzida num quarto do 7ºA da Rua Manuel Teixeira Gomes, tanto o tema 'Chelas', como 'Negociantes' falam do seu *sítio*, confirmando uma característica da linguagem deste estilo artístico: o vínculo às questões relacionadas com a territorialidade.

Importa referir que a cultura Hip Hop se desenvolve em 4 vertentes: a música, a poesia, a dança e a pintura (isto é, o *graffiti*), existindo sempre uma interacção entre as partes, conjugada com o domínio de uma técnica muito própria e de uma mensagem implícita que se quer fazer passar.

É por essa razão que Sam The Kid se apresenta como uma espécie de bandeira, como uma referência para a maioria dos jovens de Marvila. Mas apesar de o seu trabalho ser vincadamente ligado às suas experiências pessoais e aos problemas da sua zona, não deixa de focar aspectos que são comuns a outras áreas geográficas.


ISBN: 978-989-8300-32-4



De uma forma geral, todas as letras deste *rapper* falam sobre o ambiente no qual ele vive. A sua intimidade é exposta de uma forma muito marcada. Os seus dramas pessoais são comuns a muitos; as histórias do seu passado ou do seu dia-a-dia podiam ser as nossas histórias, a questão é que o artista faz questão de as contar na primeira pessoa, não inventando personagens, mas falando de pessoas reais e problemas reais, descrevendo o quotidiano do seu bairro (Figura 1). A propósito disso, Sam The Kid refere:

*Chelas é uma fonte de inspiração. Tenho músicas que falam de coisas concretas que só as pessoas daqui sabem do que estou a falar. Mas não faço só música para o bairro* (Mira, 2007a).




**Figuras 1, 2 e 3.** À esquerda: Sam The Kid no terraço do seu prédio, com paisagem de Chelas ao fundo (Coelho, 2007). Ao centro: nascer do Sol em Chelas. Fonte: própria (2009.) À direita: capa do álbum 'Sobre(tudo)' (2002).

Em 1993, Samuel Mira começa a fazer batidas "com um orgãozinho todo podre e uma caixa de ritmos" (Mira: 2007b). A vertente musical, no trabalho de Sam The Kid, compõe-se de uma espécie de corte e costura de sons na forma de *sample* que são retirados das mais diversas fontes. No início, os seus temas são gravados em formato cassete, mini--disc ou CD-R e muitos são acompanhados pela produção de vídeos caseiros. Na construção das suas músicas, o artista e produtor recorre sempre ao seu vasto arquivo pessoal de sons recolhidos durante anos em discos, filmes pornográficos, telenovelas, chamadas telefónicas ou até discussões em sua casa.

No caso do tema 'Chelas', ele utiliza um excerto de uma versão de João Gilberto da música 'Manhã de Carnaval', excerto esse que surge repetido durante os mais de cinco minutos de música. A escolha de

'Manhã de Carnaval' não nos parece despropositada, uma vez que precisamente na zona oriental de Lisboa, por cima do Tejo, despontam todas as manhãs os primeiros raios de Sol (Figura 2). O quarto de Sam The Kid, ao qual ele chama '4º mágico' (2002), tem vista privilegiada para esse acontecimento diário (e é uma fotografia do nascer do Sol que o artista escolhe para capa do seu disco onde integra esta música, como se pode ver na Figura 3).

Acerca da sua ligação à poesia como MC ('Master of Cerimonies'), Sam The Kid declara que se considera um poeta e que o que gosta é de "brincar com as sílabas" e depois, "ao interpretá-las, a matemática do ritmo (Mira, 2007b)."

O ritmo é um elemento muito importante nas composições de Hip Hop, tanto na prática discursiva como na estrutura musical. Herdeiro da música africana e das ruas dos E.U.A., a sua linguagem assenta numa espécie de identidade tribal que conserva algo de primitivo e ritualístico no seu repetitivismo. Jorge Lima Barreto refere que o "repetitivismo é o principal elemento semiológico das músicas primevas;(...) e qualquer músico utente do computador confronta *loops* que são módulos repetitivos (s. d.)"

Descrevendo a sua vizinhança e os seus hábitos, a sua tribo, por assim dizer, o autor dá indicações precisas do lugar onde vive, dizendo, na letra de 'Chelas':

*A minha inspiração surge numa noite escura / na minha rua nem a passadeira é segura / E queres sabê-la? É Manuel Teixeira Gomes, / É onde eu vivo e onde conheci muitos nomes* (Mira, 2002).

Sem subterfúgios, nomeia o lugar onde vive e onde cresce, fazendo menção aos seus pares, que compartilham com ele a vivência no bairro.

*O sítio onde eu moro, o sítio onde eu vivo, o sítio onde eu paro e fico pensativo... / Sítio divido em zonas com letras do alfabeto / Zonas divididas em lotes com mau aspecto* (Mira, 2002).

O aspecto visual de degradação que muitas zonas deste bairro social apresentam, tem grande peso na forma como os habitantes o sentem.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Sam The Kid não é indiferente à questão do caos urbanístico e às políticas de habitação social.

O bairro foi pensado para alojar funcionários de sectores do Estado; mas a partir do "Verão Quente de 75" muitas das casas começam a ser ocupadas ilegalmente (algumas ainda sem estarem terminadas). O Plano de Urbanização de Chelas é assim interrompido, nunca chegando a ser terminado. No princípio dos anos 80, a necessidade de alojar, nos fogos habitacionais, as pessoas vindas de 'bairros de lata' e das ex-colónias, em conjunto com as continuadas ocupações, geram "graves conflitos entre as diversas vagas de ocupantes" (Silva Dias, 2001:43) e fazem com que esta área da cidade se torne uma espécie de gueto, com vários espaços degradados e ao abandono e sem uma congregação efectiva das referidas zonas, nomeadas nos anos 60, por: I, J, N1, N2 ou M.



**Figuras 4, 5 e 6.** À esquerda, Zona I; ao centro, Zona J; à direita, Zona N1 ('Malha H' do lado esquerdo da imagem) e condomínio fechado junto ao Parque da Bela Vista (do lado direito).
*Vídeo stills* de 'Negociantes' (2006).

## 2. De 'Chelas' a 'Negociantes'

Sam The Kid parece servir como factor de união das desagregadas zonas de Chelas, atenuando uma certa tensão que se faz sentir, até aos dias de hoje, entre os diferentes grupos étnicos. O simples facto de, no *videoclip* de 'Negociantes', o artista aparecer com essas várias zonas como pano de fundo (Figuras 4, 5 e 6), já serve simbolicamente como um elemento unificador.

A Feira do Relógio, as instalações do Batista Russo profusamente grafitadas e em ruínas, ou o sistema de viadutos e túneis que esventram a paisagem de Chelas (e que, em termos urbanísticos isolam as diferentes zonas do bairro, criando vácuos, acentuados pelos terrenos baldios em

redor), ocupam um papel importante como referências visuais e identitárias nas imagens deste *videoclip* (realizado por João Moreira).

Sam The Kid entende como uma missão, dar a conhecer os problemas reais da sociedade, dando como exemplo os da comunidade à qual pertence. Tem também o objectivo de destruir os preconceitos em relação aos habitantes de Chelas. Simultaneamente, ainda que de forma irónica, incentiva os jovens a saírem do tráfico de droga e do crime, pegando nas suas frustrações, medos ou angústias e transformando-os em algo positivo através da arte.

Em 'Negociantes', o artista convida MC Snake a rimar. Este seu amigo ex-recluso residente na Zona N1, opta por falar da sua destrutiva passagem pelo mundo do crime. Os seus últimos versos dizem:

*Chelas é o local do crime, droga e violência / Abre a tua banca para atingires a independência / A moral da história / Acabas 'broke' na falência (...) / não podemos sair do bairro / eles não nos podem tirar do bairro / nós nascemos ali / nascidos e criados / Chelas city...*

## Conclusão

As composições de Sam The Kid são maioritariamente auto-referenciais, estruturando-se como uma teia de relações e de códigos da cultura urbana.

A realidade ocupa um papel fundamental na obra de Sam The kid e o artista faz questão de a mostrar tal como ela é.

Quatro anos separam os temas 'Chelas' e 'Negociantes', mas as referências ao bairro mantêm-se.

O método de apropriação e repetição de notas de músicas de outros autores funciona, metaforicamente, como uma ocupação de território e uma deslocação de poder.

De carácter interventivo, o Hip Hop mais puro pretende reivindicar através da *palavra*, valores como: a liberdade de expressão, a igualdade de direitos e melhores condições de vida. Mas tem em si uma componente de agressividade e de provocação, fazendo uso da linguagem como uma espécie de arma.

Esta cultura tem uma gíria própria e, seguindo os seus códigos, Sam The Kid verbaliza ritmicamente (ou 'cospe' como dizem os *rappers*) a sua inquietação por vezes de forma quase obscena, não recorrendo a


ISBN: 978-989-8300-32-4



eufemismos. Por meio das palavras contidas nas suas rimas, acaba por intervir tanto na sociedade, denunciando, como no próprio meio onde vive, fazendo resistência e apontando novos caminhos.

## Referências


Abreu, Rui Miguel (2006) *O Regresso de Sam The Kid*, 27 de Outubro de 2006, *BLITZ*. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: http://blitz.aeiou.pt/o-regresso-de-sam-the-kid=f2415

Belanciano, Vítor (2000) *Reportagem sobre Hip-Hop Português*, 21 de Janeiro de 2000, *Público*, suplemento *Sons*. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1957-reportagem-sobre-hip-hop-portugues.html

Coelho, Bernardo (2007) STK. [Consult. 2012-01-07] Fotografia. Disponível em <URL: http://a4.ec-images.myspacecdn.com/images02/132/ae2d4a8bebe14d23b0b7663388b45a97/l.jpg

Lima Barreto, Jorge (s. d.), *Ritmo*. s. l.: s. e.. [Consult. 2012-01-06] Disponível em <URL: http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Menu2=Escrita&Slide=80&Filtro=80

Mira, Samuel (2002) "Chelas". *Sobre(tudo)*. Tema musical.

Mira, Samuel (2006) "Negociantes". *Pratica(mente)*. Lisboa: Edel Records.

Mira, Samuel (2007a) *Entrevista com Sam The Kid - Musica.iol.pt*, 9 de Janeiro de 2007, *IOLmúsica*. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=v05k1lH6_f4

Mira, Samuel (2007b) *Os discos são os meus filhos e quero que sejam bem tratados*, 28 de Janeiro de 2007, *Jornal de Notícias*. Entrevista de Cristiano Pereira. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=686741

Mira, Samuel (2011) *Sam the Kid: "*Não sei cantar*". Primeira Pessoa*, 15 de Dezembro de 2011, *Revista Sábado*. Entrevista de Daniel Vidal e imagem de Joana Mouta [Consult. 2012-01-06] Vídeo. Disponível em <URL: http://www.sabado.pt//Pessoas-Nova/Pessoas/Primeira-Pessoa-(2)/Sam-the-Kid.aspx?id=421847

Silva Dias, Francisco (2001) "Cinco Histórias em Marvila. A Primeira: A Revolução na Rua". *Lisboa Capital do Nada, Marvila 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Lisboa: Extr]muros[.●

# Habitar o lugar/espaço do ateliê como procedimento para a construção da obra – o desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez

Ynaiá de Paula Souza Barros*

**Resumo:** Este artigo trata das relações entre espaço/ateliê/paisagem na construção poética visual do trabalho de Fabrício Lopez.
**Palavras-chave:** Paisagem, desenho, gravura**.**

**Title:** Inhabiting the studio place as a proceding towards the completion of works: the drawing of space in Fabrício Lopez woodcuts.
**Abstract:** The relationship between space/working-space/landscape and the image construction on the poetic work of Fabrício Lopez.
**Key words** landscape, drawing, woodcut.

## Introdução

O trabalho aqui apresentado parte de uma fala do artista por ocasião de uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2009, qual seja: *"*o ateliê é um habite-se, a natureza de tudo e de cada coisa*"*. Esta afirmação do Fabrício Lopez me remeteu a uma reflexão de Anne Cauquelin em *A invenção da paisagem* (Cauquelin, 2007) onde ela constata a potencia das nossas vivencias com a paisagem para o nosso aprendizado da realidade e também a força do entendimento do espaço da paisagem como invólucro de nossos humores e desejos. Refletir, brevemente, sobre a relação entre estas duas afirmações no processo de construção das imagens de Fabrício Lopez é o que se propõe este texto. Fabrício Lopez nasceu em 1975, bacharel em artes plásticas pela FAAP em 2000 e mestre em artes visuais pela ECA/USP em 2009. Vive e trabalha entre Santos e São Paulo, cidades em que participou e participa ativamente na formação e manutenção de ateliês e espaços de produção coletiva como Espaço Coringa, Estúdio Valongo e Xiloceasa / tipografia Acaiá. Estas ações artísticas coletivas, como artista e professor, desempenham papel importante em sua construção poética.

* Brasil, artista visual. Professora de desenho na Associação Escola da Cidade na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp. Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas pela Unicamp.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## 1. Habitar: o espaço do ateliê e a construção das imagens



**Figura 1.** Fabrício Lopez, xilogravura. Detalhe de exposição CCSP 2004. Foto do artista.

As imagens em pequenas e grandes dimensões (figuras 1 e 2), nascidas do corte na madeira, do embate e delicadeza exigidos pelo meio, falam dos objetos guardados, pessoas, espaços e paisagens do cotidiano do artista. Misturam-se montanhas, estradas, cantos do ateliê, flores, árvores e também pessoas que, de algum modo, habitam estes espaços. As possibilidades de repetição e sobreposição oferecidas pela xilogravura são instrumento para agregar a imagem o deslocamento do artista pelo espaço, entre cidades e ateliês e assim agregar a imagem tempo e profundidade. As possibilidades de sobreposição, neste caso, também agregam um olhar intimo dos espaços retratados, carregado da ação de ocupá-los e conhecê-los. As sensações espaciais construídas são intensas, nos levando a pensar que o encontro com o lugar, o espaço, a paisagem são determinantes no nascimento da imagem.



**Figura 2.** Fabrício Lopez, xilogravura, Casa da frontaria azuleijada. 340x460cm. Foto do artista.

Por ocasião da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009 (figuras 3 e 4), em entrevista a Claúdio Mubarac, publicada no catálogo, o artista diz:

*O ateliê é um habite-se, a natureza de tudo e de cada coisa. Gosto de pensar o ateliê como esse lugar/espaço a ser habitado, onde justamente o trabalho surge da relação entre o artista e cada coisa que o circunda: as ferramentas, as referências, as coleções de objetos, a paisagem. Para mim, habitar esse lugar é o primeiro passo para a construção da obra, onde mesmo nas tardes ociosas, olhando para as imagens penduradas na parede, ouvindo os pássaros, os ruídos da avenida portuária, sinto esse tempo conquistado e direcionado para uma ação poética. Um tempo que não pode ser medido em valores ou produtividade, porque se refere a uma construção não linear, subjetiva, e em certa medida autoreferêncial. Referindo-se, sobretudo, a conquistas internas, da preservação do sonho e da beleza, da aceitação de si próprio e do outro* (Lopez, 2009: 41).


ISBN: 978-989-8300-32-4



Na fala é evidenciada a intenção de que a ação no ateliê seja organizada pela busca que orienta as formas do trabalho, do desenho, *preservação do sonho e da beleza.* Habitar este lugar parece significar preenche-lo destes sonhos, vivências e referencias, ou melhor, ocupá-lo pela ação que garante a preservação deste sonho na imagem.



**Figura 3.** Fabrício Lopez, xilogravura. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Foto do artista.

## 2. A paisagem: o espaço, invólucro de nossos humores e ações cotidianas

Em seu *A invenção da paisagem,* Anne Cauquelin faz uma reflexão a respeito do lugar das construções culturais da paisagem nas nossas experiências formadoras, no nosso aprendizado da realidade. Em um movimento de compreender suas próprias referências culturais de organização de uma imagem da paisagem e assim questionar a "veracidade" desta em relação as suas vivências visuais ela fala da potência dos aprendizados que nascem das nossas relações com o espaço a que organizamos, hierarquizamos e denominamos paisagem.

*A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos? Intermediário obrigatório de uma conversação infinita, veículo de emoções cotidianas, invólucro de nossos humores* (Cauquelin, 2007: 28).

Esta constatação, junto a compreensão de que nosso olhar para a paisagem esta carregado também das referencias deixadas por nossos ancestrais de suas observações da paisagem, trazem mais alguns elementos para olharmos a experiência com a paisagem como disparadora na construção da imagem no trabalho do Fabrício.



**Figura 4.** Fabrício Lopez, xilogravura. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Foto do artista.

## Conclusão

A ação do artista que trata o ateliê como o habite-se, a natureza de tudo e qualquer coisa a ser vivido, guardado e transformado poeticamente é impregnada da vivência do espaço e do entendimento deste como meio de compreensão da dimensão de si e das coisas do mundo. O ateliê como habite-se, a natureza de tudo, também pode ser pensado como a paisagem que é veiculo de nossas emoções, invólucro de nossos humores. Em uma outra fala da entrevista, concedida para a publicação do catálogo, ele reforça a potência das suas vivências na


ISBN: 978-989-8300-32-4



paisagem praiana da infância e da leituras de gibis e produção de estórias como referência fundamental para o trabalho como artista.

*Quando tinha uns 11 anos e íamos pescar siri na praia, usando um puça, uma espécie de rede e gaiola com certa isca especial. Os mais novos da turma, por livre e espontâneo convencimento físico dos mais velhos, no caso eu e outros premiados, devíamos passar na avícola e pegar tripa de galinha. Às vezes, dávamos sorte e só tínhamos que enfiar o braço em um latão cheio de resto, ou, quando o latão estava vazio, o jeito era enfiar a mão dentro da galinha recém abatida. Todo esse rito valia cada siri pego na praia, em dias de pós ressaca do mar, dias cinzentos que terminavam na casa de um amigo com a panela cheia. Para mim, a formação em um sentido mais integral esta atrelada com esse contexto, da cidade praiana, da leitura intensa de todo e qualquer tipo de gibi, das horas solitárias desenhando e da produção das minhas próprias histórias* (Lopez, 2009: 37).

Volto aqui a uma outra constatação de Cauquelin que nos fala da importância dos vínculos afetivos, formados por muitos sentidos e referencias, da paisagem vivida na infância na construção da imagem que formamos mais tarde da paisagem.

## Referências

Cauquelin, Anne (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
Lopez, Fabrício (2009) *Valongo: xilogravuras de Fabrício Lopez*. Org. Claudio Mubarac. São Paulo. ●

# Comunicações *hors concours*


ISBN: 978-989-8300-32-4

ISBN: 978-989-8300-32-4



# A gestualidade em Iberê Camargo: obra gráfica de 58 a 69

Maristela Salvatori*
(Conselho editorial)

**Resumo.** Este texto comenta parte da obra gráfica do artista brasileiro Iberê Camargo, enfocando sobretudo a vigorosa produção realizada entre 1958 e 1969 e os possíveis traços desta experiência na prática deste grande artista.
**Palavras chave**: Iberê Camargo, gravura, gestualidade.

**Title:** The gesture at Iberê Camargo: print works from 58 to 69
**Abstract.** This text notes part of the graphic work of Brazilian artist Iberê Camargo, focusing especially the vigorous production undertaken between 1958 and 1969 and possible traces of this experience in this great artist's practice
**Keywords:** Iberê Camargo, printmaking, gestuality.

Gozando de crescente reconhecimento em seu país e de projeção internacional, o artista brasileiro Iberê Camargo (1914 - 1994) iniciou sua produção gráfica na década de quarenta. Esta prática, exercida até o final de sua vida, foi especialmente intensa entre o final dos anos cinquenta e o final dos anos sessenta, e revelou-se bastante vigorosa, transformou-se em uma experiência seminal no percurso deste artista.

Nascido no sul do país, onde se iniciou nas artes antes de se radicar no Rio de Janeiro (em 1942), Iberê Camargo viajou à Europa em 1948, através do prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes. Na Europa teve oportunidade de estudar pintura e gravura com Giorgio De Chirico, Carlo Alberto Petrucci e André Lhote. Retornou ao Brasil em 1950, tendo recebido muitas distinções e participado de inúmeros eventos nacionais e internacionais, como Bienais de São Paulo, de Veneza, de Gravura em Tóquio, de Arte Hispano-Americana em Madrid.

## Um artista independente

A linguagem gráfica o atraiu pelo caráter essencial dos valores do preto e branco. Mesmo em um momento de extrema precariedade de informações, materiais e equipamentos para o exercício da gravura, o artista trabalhou com persistência. Gravava e imprimia sozinho suas

* Ver nota biográfica na pág. 729 deste volume.

imagens, eventualmente contava com o auxílio de colegas. Nem sempre completava suas edições devido à precariedade e custo do material e à inexistência de mercado para as gravuras.

Suas primeiras gravuras são documentos da aprendizagem nas diversas técnicas. Emprega com grande expressividade os procedimentos da água-forte e água-tinta. Manchas em tonalidades diversas ocupam o espaço e o gesto já se apresenta vigoroso.

Nos anos cinquenta seu trabalho sofre modificação, deixa de trabalhar "o ambiente, passa a expressar sua própria interioridade" (Berg, 1985: 21). Aparecem os carretéis (Figura 1), reminiscências da infância, os trabalhos se apresentam mais sombrios e com carga dramática (Berg, 1985: 22).



**Figura 1.** *Carretéis com frutos,* 1959. Água-tinta (crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) sobre papel, 41,4x29,5 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo; Fundação Iberê Camargo; Foto: Fábio Del Re.

No Brasil, o concretismo se mostrava hegemônico até a Bienal de 1959, que traz a pintura tachista e informal. Conforme Mário Pedrosa, Iberê Camargo continuava 'a ser, no nosso panorama, uma individualidade solitária e cativante' e que se fazia 'pintura da moda,' o


ISBN: 978-989-8300-32-4



fazia de 'sua maneira insólita, egocêntrica e para a qual o único ingrediente consciente que entra é uma deliberada vontade, mas sem medida, de inortodoxia' (Pedrosa apud Berg, 1985: 23).

O próprio artista teria declarado: 'estou filiado a mim mesmo' (Berg, 1985: 23), postura que manteve até o final de sua vida. Conforme afirmou, 'a ética da história está sempre mudando, não há porque se ligar às regras do momento' (Declarado em encontro em sua casa, em Porto Alegre, em 04.11.91).

Os carretéis, inicialmente, figuraram em naturezas mortas que foram paulatinamente reduzidas a elementos gráficos. Essa temática fez-se presente em pinturas e gravuras, mas foi na gravura que o desenho se desenvolveu com mais força, construindo imagens com grande riqueza gestual. A fase dos carretéis o consagra definitivamente no panorama artístico brasileiro. É com gravuras deste período que o artista participa da Bienal de Veneza (Figura 2), contribuindo para a divulgação da arte brasileira no exterior.



**Figura 2.** *Estrutura em movimento 6,* 1962. Água-forte e água-tinta (a pincel e lavis) sobre papel, 49x70 cm / 56,2x76 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo; Fundação Iberê Camargo; Foto: Fábio Del Re.

Se as gravuras inicialmente apresentavam elementos e organização espacial geometrizada, logo se percebe uma crescente expansão do gesto em composições mais orgânicas, tal qual observado em sua pintura. Finalmente, apresenta os elementos como signos e formas gestuais de grande dinamismo (Figura 3).

Iberê usa diversos recursos na busca da expressão, explorando diferentes tonalidades em lavis (procedimento técnico de resultado assemelhado ao efeito da aquarela), até à água-forte. Joga com a grande densidade dos cinzas escuros e com variadas texturas.



**Figura 3.** *Formação de carretéis,* 1960
Água-tinta e relevo sobre papel, 29,9x49,9 cm / 50,1 x 65,4 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo; Fundação Iberê Camargo; Foto: Fábio Del Re.

A gestualidade permeia todo o seu trabalho. Conforme declarou:

*Eu trabalho com impetuosidade... Eu busco a dinâmica e o equilíbrio em figuras que se abrem e se dispersam. Sinto-as fisicamente, com todo meu corpo* (Camargo apud Courthion, 1985: 67).

Foi grande amigo e admirador de Oswaldo Goeldi, um dos pioneiros da gravura no Brasil, de quem apreciava a rudeza, a concisão, o traço


ISBN: 978-989-8300-32-4



seco, despido de ornamentos (Declarado em mesa do III Encontro Gaúcho de Gravura, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1991). Assim como Goeldi, Iberê se interessa pela angústia do homem. Seus trabalhos refletem sua preocupação com a condição humana.

A gravura o atraiu pela natureza 'mais enxuta, mais essencial' (Declarado em mesa do III Encontro Gaúcho de Gravura, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1991), do preto e branco, valor fundamental em toda obra. E este sentido encontramos em sua intensa produção gráfica de 1959 a 1968, onde se revela sua identificação com a linguagem direta, sem artifícios.

Segundo Paulo Herkenhoff:

*Para Iberê gravador, o momento tenso de relação agressiva com a matéria se concentra no ato de gravar: a oposição entre instrumento e chapa. A força visual de sua obra gravada parece estar na fixação do movimento de dança e expansão ou no estabelecimento de equilíbrios, na valorização do branco e na dramaticidade do negro, dos cinzas-escuros* (Herkenhoff, 1985: 59).

## O pictórico e o gráfico

Iberê Camargo explora com maestria a linguagem gráfica, com a respiração do papel que, aparente, joga com as formas criadas pela tinta, as linhas decididas das águas-fortes, a densidade de sulcos profundos. Apresenta uma linguagem concisa e direta.

A partir dos anos setenta, em especial, sua pintura apresenta recursos identificados com princípios da gravura, como os sulcos feitos com o cabo do pincel que abrem linhas na tinta da tela de maneira semelhantes ao procedimento usado na água-forte, onde o gravador raspa o verniz que recobre a chapa de metal revelando a matriz.

Tendo voltado a residir em Porto Alegre em 1982, onde retomou a prática da gravura, o artista lá permaneceu até sua morte (em 1994, aos 79 anos). Em obras pictóricas dos anos oitenta também encontramos linhas mais evidentes, possivelmente uma influência da prática da gravura.

Embora seja mais conhecido como pintor, a gravura de Iberê Camargo forma um conjunto coeso, no qual encontramos todos os elementos de sua poética, e que, certamente, enriqueceu seu percurso

artístico constituindo uma obra de grande significação para o artista e seu público.

Conforme Carlos Scarinci,

*a gravura foi para Iberê, como para outros, aquele momento de reflexão, a mediação necessária para amadurecer muitas das suas decisões pictóricas, quando não foi ela mesma a decisão mais significativa* (Scarinci, 1982: 184).

Iberê Camargo esteve sempre ativo na luta por melhores materiais artísticos como possibilidade de preservação do patrimônio cultural. Favorável à divulgação do conhecimento, por diversas vezes atuou como professor. Escreveu poemas, publicou livros, entre eles um importante manual sobre a gravura em metal. Manteve uma postura coerente e íntegra como artista e cidadão.

Em seus últimos anos se dedicou a concretizar o projeto de criação de uma fundação para preservação de seu acervo e memória, a Fundação Iberê Camargo, hoje consolidada em imponente prédio projetado por Álvaro Siza e que promove exposições de envergadura internacional.

## Referências

*A gravura de Iberê Camargo*: Uma Retrospectiva (1990) Catálogo da exposição. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro S. A..

Berg, Evelyn (1985). Iberê: Medida de Espessura. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte. (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136

Courthion, Pierre (1985). *Nascimento de um Artista*. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte. (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136

Fundação Iberê Camargo [Consult. 2011-10-13] Disponível em <URL: *http://www.iberecamargo.org.br/*>

Herkenhoff, Paulo (1985). *Alguns do Múltiplo Iberê*. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136

*Iberê Camargo - Ano 70*. (1984) Catálogo da exposição. Claudio Gil/RJ, Luisa Strina/RJ, Tina Presser/RS, Thomas Cohn/RJ e MARGS/RS.

Scarinci, Carlos (1982) *A Gravura no Rio Grande do Sul* 1900 - 1980. Porto Alegre: Mercado Aberto. ISBN: 8528006484



ISBN: 978-989-8300-32-4



Zielinsky, Mônica (org.) (2006) *Iberê Camargo - Catálogo raisonné (gravuras)*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 8575035282. ●

# Seductora y perversa. La representación floral en la pintura contemporánea

Mònica Febrer*
(Conselho editorial)

**Resum:** El uso iconográfico de la flora en la pintura contemporánea es uno de los mejores recursos para hablar de la ostentación, la corrosión, la estética por la estética, el "glamour", la persuasión, la provocación, el deseo. Los mensajes subliminares de estas visuales explosiones que funcionan a la vez como estímulos retinianos hace que sean unas poderosas estrategias iconográficas para algunos de los mejores artistas del momento.
**Paraules clau:** Flora, barroco, feminidad, glamour, seducción, perversión

**Title:** Seductive or perverse: Flower presentation on contemporary painting
**Abstract:** The iconographic use of flora in contemporary painting is one of the best resources to speak of ostentation, corrosion, and aesthetics for aesthetics, the "glamour", persuasion, provocation, desire. Subliminal messages of these visual explosions that function both as retinal stimulus, makes them a powerful iconographic strategies for some of the best artists now a days.
**Keywords:** Flora, Baroque, feminine, glamorous, seduction, perversion

## Introducció

No es de extrañar el uso de la flora en el arte contemporáneo para referirse a la perversión, la mentira, el simulacro. La naturaleza es la reina del engaño y a menudo se camufla de elementos que se podría decir son "innaturales" la cual cosa nos fascina. Pensemos en la atracción que nos desprenden los fósiles o la admiración que sentimos por el camuflaje que adquieren algunos animales y plantas, dentro de estas algunas flores, para defenderse de sus depredadores y así preservar y asegurar la continuidad de la especie. Probablemente, la fascinación que sentimos nace de la familiaridad ya que nosotros también somos y generamos artificio porque formamos parte de la naturaleza.

Cargado de artificialidad, el contexto artístico es un lugar optimo donde crecer, reafirmarnos, posicionarnos y sentir. El arte funciona de la misma manera como lo hacen los elementos que podemos encontrar en la naturaleza. Puede ser simulacro, metáfora, ilusión, falsificación, artificio y, a través de todas estas posibilidades, el artista establece sus particulares reglas de juego. Es por ello que flora y arte forman una

* Ver nota biográfica na pág. 729 deste volume.


ISBN: 978-989-8300-32-4



combinación perfecta a través de la cual poder generar sentido. El arte es uno de los contextos donde mejor se desarrollan las diferentes formas de representación de nuestra época y estas, al estar inmersas en el terreno de lo artificial y la falsificación, se encuentran cómodas.

Si pensamos el significado de "mundo real" y "mundo aparente" nos damos cuenta de que esta distinción no es fácil. Quizás comprender está no tan clara dicotomía nos acerca a la visión de F. Nietzche para quien estos dos mundos pertenecen a un mismo lugar, la propia naturaleza.

En la iconografía y iconología de la flora la estética barroca juega un papel fundamental y es absolutamente optimo en el día de hoy ya que el presente está regido en la apariencia y el engaño, características principales de esta estética. Es por esta razón que los artistas que optan por producir desde este imaginario lo hacen creando un universo que parte de una estética que sigue los mismos esquemas que la estética barroca pero que es absolutamente contemporánea. La representación variará dependiendo de la cultura, el gusto o el foco de interés pero, como veremos a continuación cuando nos acerquemos a diferentes artistas actuales, la esencia principal se mantendrá intacta y coincidirá en todos ellos.

## Artículo

*En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.*
–Debord, Guy, *La Sociedad del Espectáculo.*

En la obra *Maiden in the yellow straw hat* (Figura 1) vemos como Takashi Murakami se apropia del manga y de la animación televisiva japonesa para crear un universo ácido donde las flores juegan un importante rol.

Las perversas creaciones de Takashi Murakami recuerdan a menudo el poder de la efervescencia explosiva de la primavera o de la juventud y entran hábilmente en juego conceptos como la provocación, la seducción y el deseo.

La tendencia ornamental no se limita al manga y a la animación televisiva, la tradición japonesa como el *nihonga* es obvia pero también lo es la cultura popular americana. En lo que se refiere a la estética barroca cabe destacar una clara influencia adaptada por el artista a un peculiar kitsch japonés.



**Figura 1.** Takashi Murakami, (2010) *Maiden in the yellow straw hat,* color offset lithograph, 152 x 150 cm.

A través de una técnica absolutamente depurada el artista es capaz de ofrecer al espectador un excitante placer visual, bidimensional y "populero" donde se diluyen las fronteras entre la baja y la alta cultura exponiendo con ello una perspectiva crítica de la propia estructura del arte.

Cuando nutrimos la mirada con las producciones de Fred Tomaselli podemos creer estar bajo los efectos de algún somnífero y no porque de vez en cuando aparezcan referentes como plantas medicinales, drogas o figuras alegóricas que nos transportan a universos oníricos sino porque sus pinturas provocan en el espectador un poder de dependencia retiniana.

En la hipnótica y seductora pintura de Fred Tomaselli *New Jerusalem* (Figura 2) se produce una tensión entre dos conceptos "lo bello" y "lo siniestro". En un primer momento podríamos pensar que el lugar que ocupa "lo siniestro" está en la parte central del cuadro y el lugar que ocupa "lo bello" en la ornamentación floral pero enseguida nos percatamos de que pensar esto seria demasiado fácil porque la intuición nos dice que se trata de una obra perversa. Es cierto que el motivo


ISBN: 978-989-8300-32-4



situado en la parte central de la obra ayuda a situarnos en un estado de alerta pero cuando lo hacemos, ya es demasiado tarde, ya hemos penetrado en ese extraño lugar y ya no hay alternativa ni posibilidad de escapar. Vemos, pues, que nos hallamos en un lugar temible donde no hay salida y nos damos cuenta de que hemos llegado hasta el seducidos por el cautivador laberinto vegetal que envela con su belleza parte del paisaje.



**Figura 2.** Fred Tomaselli (1998), *New Jerusalem,* Leaves, photocollage, plls, acrylic, and Resin on wood panel, 60 x 60 inches.

*Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre la realidad-ficción* (Trías, 2006: 52).

A pesar de lo terrífico en las viviendas vemos actividad, cotidianidad, vida. Percibimos como en este contexto habitable, no por casualidad, aparece implícita la noción de hogar la cual cosa nos obliga a hablar del concepto de familiaridad que lleva consigo lo siniestro. Freud realizó unas interesantes reflexiones acerca de ello partiendo de los estudios de Schelling. Según Freud, la definición de *das Unheimlich* (termino alemán de donde se origina la palabra) es la siguiente*;*

*aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás …se trata de aquello que un día fue familiar y ha llegado a resultar extraño e insólito. Algo que al revelarse, se muestra en su faz siniestro, pese a ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, íntimo, recognocible* (Trías, 2006: 44-5).

La obra de Fred Tomaselli, *Untitled* (Figura 3) nos lleva al mismo territorio que la obra *New Jerusalem* del mismo artista (Figura 2) pero lo hace desde un punto de partida diferente. En esta obra las calidoscópicas formas nos conducen a un lugar rudo, como sucedía en la obra anterior, pero de una manera mucho mas fría. El laberinto de flores se ha convertido en una cadena de ADN glamurosa, ostentosa y orgánica. Estos bellos racimos geométricos son impasibles y racionales pero su naturaleza es mutable.



**Figura 3.** Fred Tomaselli (2004) *Untitled,* 21.8 x 28 cm
Digital ink jet print, with Epson pigment-based inks.

Su estructura cambiable nos hace pensar en la predisposición a ocultar implícito en la naturaleza y sin lugar a dudas nos acerca a la obra de Beatriz Milhazes en cuanto al comportamiento mutable. Es interesante la


ISBN: 978-989-8300-32-4



consideración que el pensador Martin Heidegger en lo que se refiere a este fenómeno. Heidegger atribuye a este fenómeno un poder "desocultador."

*Descubrir, transformar, acumular, repartir i canviar son maneres de "desocultar."*
– Heidegger: *La pregunta por la técnica*



**Figura 4.** Beatriz Milhazes (2006), *Beleza Pura*, *Beleza Pura*, Acrílico sobre tela, 200 x 402 cm. Courtesy/Cortesía: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Como podemos observar, (figura 4, figura 5) las pinturas de esta artista brasileña son intensamente seductoras. La explosión de luz y color y el ritmo de las formas no solo nos cautiva situándonos ante el abismo del caos sino que, de la misma manera que la pintura de Fred Tomaselli, produce en nosotros un efecto hipnótico. Cuando consumimos la obra de Beatriz Milhazes sabemos que nos estamos dejando envenenar por un placer visual que estimula el pensamiento aunque aquí, la diferencia la encontramos en que no nos transporta a un lugar siniestro sino a un lugar bello.

Las pinturas de Beatriz Milhazes (figuras 4 y 5) nos hacen pensar en la vestimenta de las cosas, en las capas de maquillaje que se van acumulando a lo largo de la vida tanto en todo lo que nos rodea como en nosotros mismos protegiendo, quizás, la esencia real de lo que somos.

Nos hace reflexionar sobre lo postizo y lo femenino y con ello nos hace pensar en la artificialidad de la feminidad.



**Figura 5.** Beatriz Milhazes.

A través de la obra de la artista brasileña vemos como el concepto de ocultar no solo se haya en lugares selectos y ostentosos sino también en los objetos guardados en las cajas de los rincones mas cotidianos de nuestro hogar. Sus trabajos están impregnados de artesanía, de decoración o mejor de los artículos que se utilizan en la artesanía y en la decoración. Cuando recorremos con la mirada sus pinturas podemos apreciar bordados, puntillas de ganchillo, puntas de bolillos, cintas de seda, de terciopelo, de raso, dientes de rata, cola de rata, etc…, pero también caramelos, bombones, piruletas, regalices, productos artificiales elaborados específicamente para elevar el placer gustativo y crear un comportamiento adictivo después de haber sido olfateados, masticados o chupados.

Como la obra de Fred Tomaselli su trabajo conecta al mundo de las drogas y a lo que su consumo supone aunque en el caso de esta artista, por la fuerte raíz cultura, también al Carnaval y a todo lo que ello implica: seducción, perversión, desinhibición, a lo fingido a lo aparente.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Es interesante, también, la asociación entre el barroco-portugués de su obra y al *"desocultar"* de Martin Heidegger, un "desocultar" que podría estar aun más reforzado en las pinturas que sugieren mándalas (figura 5), composiciones geométricas que pueden estar plasmando la conexión mas espiritual de la experiencia del ser.

**Conclusió:**

El uso iconográfico de la flora en la pintura contemporánea es uno de los mejores recursos pera hablar de la ostentación, la corrosión, la estética por la estética, el "glamour", la persuasión, la provocación, el deseo...

Los mensajes subliminares que esconden estas visuales explosiones de estímulos retinianos hacen que sean uno de los mejores recursos iconográficos para algunos artistas contemporáneos del momento.

La estética barroca es importante en la mayoría de estas pintura la cual cosa indica que el sentido de barroco continua siendo vigente en el día de hoy.

**Referències:**

AAVV (2002) *Vitamina P. New perspectives in painting*: Ed. Paidós. ISBN: 0-7148-4446-2

Arenas, Amelia (2001) *Retorn al país de les meravelles. L'art contemporani i la infància.* Barcelona: Ed. Fundació La Caixa. ISBN: 84-7664-724-7

Baudrillard , Jean (2005) *De la Seducción*. (trad. al castellano de Elena Benarroch). Madrid: Ed. Cátedra. ISBN: 84-376-0277-7

Debord, Guy (2005) *La Sociedad del Espectáculo* (trad. al càstellà de José Luis Pardo). Barcelona: Ed. Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (2004) *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós. ISBN: 978-84-750-9556-1

Dorfles, Gillo (1995). *Naturaleza y Antinaturaleza.* In Maderuelo, Javier (Ed.) *Arte y Naturalez. Actas.* Amb textos de: Pere Alberch, Carmen Añón, Fernando Castro, Gillo Dorfles, Colette Garraud, Javier Maderuelo, Gloria Moure. Huesca: Ed. La Val de Onsera. Huesca.

Trías, Eugenio (2006) *Lo bello y lo siniestro* (Prologo de Vicente Verdú). Barcelona: Ed. Ariel S.A. ISBN: 84-9793-905-0 ●

# A dimensão atual da pintura de Jorge Guinle

Marilice Corona
(Conselho editorial)

## 1. A revitalização da pintura nos anos 80

Em 1985, cursava o segundo ano do Curso de Artes do Instituto de Artes da UFRGS e o centro acadêmico organizara uma viagem a São Paulo para visitarmos a 18ª Bienal de São Paulo.

Através da curadoria de Sheila Lerner a pintura apresentou-se de modo contundente na grande mostra. Aliás, ficou famosa por ser a Bienal da Grande Tela. A Grande Tela tratava-se de três corredores de cem metros de comprimento onde agrupou um numero considerável e com pouquíssima distância, representantes da pintura nacional e internacional. No texto de apresentação do catálogo, Lerner (1985, p. 16) explica a origem do termo:

> *Este é um termo que foi usado há alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano que pretendia demonstrar na pintura, o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas aqui, a Grande Tela é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas a novos caminhos.*
>
> *Na grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo, ruidoso. Porém que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande tela revela, sobre tudo o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.*

Naquela ocasião, tal montagem foi motivo de grande polêmica e até hoje ressoa quando o papel da curadoria entra em discussão. Mas aqui, o que me interessa é ressaltar a repercussão que esta presença maciça da pintura ocasionou.

De modo geral, a tendência neo-expressionista alemã representada por nomes como Helmut Middendorf, Bernard Koberling e Salomé, dialogavam com o argentino Guillermo Kuitka e a forte representação brasileira da chamada geração 80 como, Daniel Senise e o grupo da Casa 7 de São Paulo composto por Fábio Miguez, Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Rodrigo de Andrade e Paulo Monteiro, entre outros.

Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades foi o nome dado a uma das exposições especiais e tinha como objetivo oferecer uma visão da influência dessa tendência, de origem européia, na produção de alguns artistas brasileiros do início do século XX, bem como observar a continuidade de sua repercussão na produção contemporânea. Estavam lá Iberê Camargo, Flávio de Carvalho, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, entre outros.

Lembro bem de como fiquei impactada com duas gigantescas cabeças do brasileiro Ivan Serpa, de 1963. Estava em pleno processo de descoberta da pintura e aquela Bienal, com certeza, influenciou significativamente meu trabalho e o desejo de prosseguir na pintura.

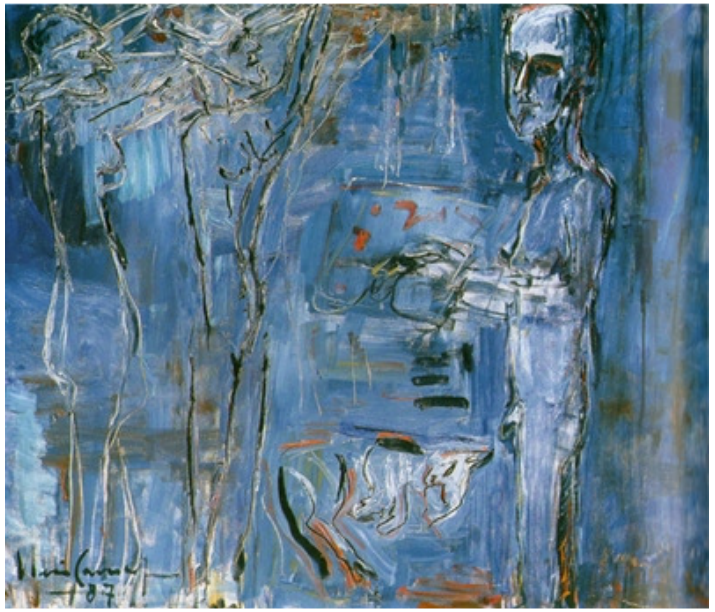


**Figura 1.** *Fantasmagoria VI*, Iberê Camargo, (1987) - óleo sobre tela — 180 x 213cm. Fonte: Brito, Ronaldo (2005) São Paulo: Cosac Naify, prancha 6 – ISBN 85-7503-389-1

Paralelamente, em Porto Alegre, tínhamos como referência e presença marcante de Iberê Camargo (Fig. 1). A pintora Maria Lídia Magliani desenvolvia uma pintura que dialogava com a figuração de Francis

Bacon. Nos anos 80 uma nova geração de pintores surgia em Porto Alegre, ressaltando-se entre eles Karin Lambrecht( Fig. 3), Michael Chapman e Renato Heuser (Fig. 2). Importante lembrar que os três haviam estado na Alemanha em estudos exatamente no momento em que a pintura estava em plena revitalização. Através deles, seja na Universidade, no caso de Heuser, ou em aulas informais com Karin ou Chapman, tomávamos conhecimento de nomes como Lupertz, Bazelitz, Beuys, Kiefer e outros.



**Figura 2.** *A Paisagem*. Renato Heuser, (1988) vinílico sobre tela — 167 x 170. Fonte: Catálogo do 10º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

Naquele mesmo ano, em maio 1985, o então Diretor do Margs, Carlos Scarincci, traz a Porto Alegre uma grande mostra de pinturas intitulada Novas Formas do realismo da República Federal da Alemanha, que reunia 26 artistas contemporâneos. Pinturas em grandes dimensões tomaram todos os espaços do Museu. Um ano depois, Scarincci torna a trazer uma nova mostra de pintura e escultura alemã: Quinze artistas Berlinenses no Brasil, sendo que nesse grupo estavam incluídos Baselitz e Stefani Vogel.


ISBN: 978-989-8300-32-4



Naquela época, não havia internet, nossa biblioteca era bastante reduzida, e como toda instituição pública, apresentava dificuldades em adquirir periódicos internacionais. Lembro que a bibliografia mais atualizada em termos de pintura relacionava-se ao abstracionismo americano e a pop arte. Esta primeira viagem a São Paulo nos proporcionou não apenas o impacto com a dimensão "espetacular" da Bienal, como se refere a própria curadora, mas nos colocou em contato com uma quantia enorme de informação.

Dentro de nossa pequena tradição em pintura no Brasil, eventos como o *Como vai você geração 80,* grande exposição realizada em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro e a maciça presença da pintura na 18ª Bienal, em 85, foram de extrema importância para a constituição da história da arte brasileira. Não apenas pela produção imagética que essa nova geração construiu, na qual Guinle está incluído, mas também pela importante produção textual e reflexiva que muitos deles realizaram e realizam até hoje.



**Figura 3.** *A Garganta* (1987). Karin Lambrecht (1987) – Acrílica, pigmento, massa plástica sobre tela e metal — 240 x 250cm. Fonte: Catálogo BR80 Pintura Brasil Década 80 – São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.

## 2. Jorge Guinle: vibração construtiva

Críticas à parte, importante é nos determos quando Lerner, como citei anteriormente, refere-se à Grande Tela como *um bloco simbólico real com aberturas prospectivas a novos caminhos*. Se, naquele momento, víamos uma forte similaridade entre alguns trabalhos, em termos de cor, materialidade e gesto, a ponto de nos sentirmos um pouco embaralhados, com o decorrer dos anos tivemos a oportunidade de assistir ao desdobramento do trabalho de vários artistas em direção a poéticas completamente distintas e singulares. Veja-se a trajetória de Fábio Miguez, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa e Daniel Senise, só para citar alguns. Então, essa idéia de prospecção a novos caminhos parece correta.



**Figura 4.** *A Bordo* (1983). Jorge Guinle – óleo sobre tela— 195 x 170cm. Fonte: Bach, Christina (2001). Jorge Guinle, São Paulo: Cosac Naify , ISBN 857503-085-X, p.80


ISBN: 978-989-8300-32-4





**Figura 5.** *Diurno* (1983). Jorge Guinle – óleo sobre tela— 220,5 x 160,4cm. Fonte: Bach, Christina (2001). Jorge Guinle, São Paulo: Cosac Naify , ISBN 857503-085-X, p.50.

Com relação à pintura de Jorge Guinle, (Nova York, 1947 – 1987) parece-me que já estávamos diante de algo um pouco distinto. Se podíamos traçar alguma relação de seu trabalho com os demais pela exacerbação do gesto e da materialidade, por outro lado, o artista distinguia-se pela explosão da cor (Fig. 4 e 5). Como ele mesmo menciona em seus depoimentos, Matisse e De Kooning estavam na base de sua poética. O peso dramático que encontramos nas cores baixas e nas formas do neo-expressionismo alemão, muito se distanciavam da poética de Guinle. A impressão que tenho, diante de algumas telas do artista, é semelhante àquela de quando passamos muito tempo fora do país e desembarcamos no Rio de Janeiro. A intensidade da luz nos ofusca. A força da luz, da cor e da exuberância do verde é arrebatadora. A cor em Guinle possui a mesma intensidade e nunca parece suja. É pura vibração construtiva. A quantia de tonalidades não é obtida apenas na mistura realizada sobre a superfície da tela, através das mesclas das pinceladas, mas principalmente, se observarmos bem, pela preparação anterior ao ataque à tela de inúmeros azuis, vermelhos, verdes, amarelos,

laranjas, etc... O que garante a luminosidade advinda da intensidade da cor.

Particularmente, a sensação que tenho é que o caos, inerente a todo processo pictórico no qual estão implicadas inúmeras sucessões de camadas, esse processo de construção e desconstrução importante à geração da espessura pictórica, é constantemente dominado, reordenado. Sendo que nesse processo de reordenação a pintura se constrói. Utilizar uma forma sobre um fundo é o meio mais simples de estabelecermos uma ordem, uma leitura visual mas em Guinle o que encontramos são apenas promessas. As formas se anunciam para logo em seguida serem desconstruídas em função da tensão entre a domesticação e a liberdade visceral do gesto. Essas formas semi-anunciadas constroem a estrutura do quadro.

Outro fator importante, que pode parecer detalhe, é a riqueza de procedimentos. Se encontramos nessas pinturas uma ampla gama de cores, detectamos também uma variedade imensa de gestos. Na pintura não é difícil cairmos em certos vícios e soluções já conhecidas. Em Guinle encontramos a fuga a todo virtuosismo. Pinceladas largas, finas, longas, curtas, gestos espatulados, raspados, escorridos, lavados, etc. O artista costumava girar a tela na hora da fatura o que é uma certa garantia de mudança de direção. Na pintura no Ano do Dragão II (Fig. 6) tal procedimento apresenta-se de modo evidente. Pois os escorridos desobedecem a lei pela qual nosso corpo é regido, a gravidade. Estendem-se horizontalmente em listras provocando estranhamento à nossa percepção.

O fato de Jorge Guinle ter passado uma boa parte de sua vida fora do Brasil, primeiro residindo em Paris dos 9 aos 15 anos e depois em Nova York dos 15 aos 18, permitiu ao artista, desde muito cedo, estar em contato direto com as obras dos grandes mestres e da vanguarda. A importância e impregnação dessa experiência revela-se na característica crítica e reflexiva de seus textos bem como de sua pintura. Um trecho, extraído de um texto que produziu em 1982 para sua exposição no Espaço ABC do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro me parece exemplar (GUINLE, 1983: 201):

*A minha iconografia é abstrata. É uma iconografia da história da arte e não uma iconografia identificada, como a dos neo-expressionistas alemães e italianos, ou mesmo do Schnabel, que, mesmo usando uma imagem, reduz a sua função a zero. Neste ponto acho que divergem os*


ISBN: 978-989-8300-32-4



*caminhos da nova escola e o da minha pintura. Ao mesmo tempo, existe um diálogo conservador e historicista entre o meu trabalho e o deles, no uso da tela e da tinta a óleo, matérias tradicionais por excelência. Há também um diálogo entre meus trabalhos e os cultores da nova escola, na noção de uma escolha de estilo já dado e dirigido; numa heterogeneidade que negaria a unicidade de pensamento que cria o sublime homogêneo. No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de De Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação.*

*Por exemplo, o lado decorativo, joie-de-vivre matissiano das cores, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambigüidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística. O sublime poderia justamente surgir nessa crítica do sublime já embalsamado e obsoleto, nessa fronteira exígua, onde ele nasce e desaparece.*

De meu ponto de vista, a dimensão atual da obra de Guinle reside nessa postura reflexiva diante da história da pintura, na qual o livre trânsito pela história proporciona mais o alargamento de questões, a problematização do meio, do que mero *revival* de antigas correntes. Ao contrário das correntes modernas nas quais o rompimento com o passado era imprescindível à utopia de instaurar o novo, a pintura contemporânea se vê liberta para revisar e discutir a sua história, seus antigos dogmas e convenções.

À pintura contemporânea não interessa a pergunta essencialista "O que é a pintura e quais suas especificidades?", no sentido, greenberguiano, mas quais os modos de se pensar e o como fazer a pintura a partir de seus discursos, sua historicidade bem como estender um diálogo amplamente rico com os variados meios tecnológicos de produção e reprodução de imagem.

Nesse sentido, tanto a pintura como os textos produzidos por Guinle nos anos 80 já apontavam nessa direção. No texto de apresentação da grande mostra *Como vai você geração 80?* o artista analisa rupturas e influências das décadas anteriores da mesma forma que traça com habilidade semelhanças e diferenças entre as produções internacionais e brasileiras, apontando com perspicácia as características e condições da produção local sem cair em qualquer ufanismo ou busca de identidade nacional.

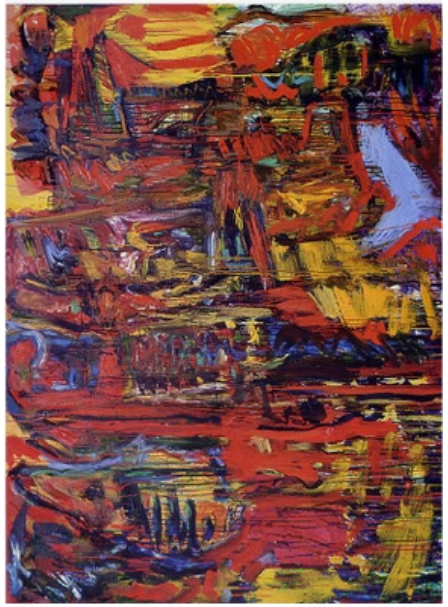


**Figura 6.** *No ano do dragão* (1986). Jorge Guinle – óleo sobre tela— 220 x 160cm. Fonte: Bach, Christina (2001). Jorge Guinle, São Paulo: Cosac Naify , ISBN 857503-085-X, p.109.

A morte prematura do artista interrompeu uma produção que assinalava um futuro insaciável. Ficamos nos perguntando que desdobramentos ele teria dado a seu trabalho. Ele, como tantos nomes que surgiram na pintura nos anos 80 como Senise, Lambrecht, Milhazes, Catunda, Arruda, Nador, os meninos da Casa 7 e um pouco mais tarde Marco Gianotti, Adriana Varejão, Cristina Canalle e tantos outros, construíram uma rica diversidade de posições em pintura. Tão rica como a própria diversidade do país em que vivemos, o Brasil.

Guinle, no fechamento de seu texto sobre a mostra *Como vai você Geração 80?*, apontando as diferenças iconográficas entre os artistas brasileiros e a transvanguarda italiana, que buscava suas referências em um passado remoto, nos pergunta: *Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós?*

Hoje estamos aqui, certos de que essa geração contribuiu de modo contundente para a constituição da história da arte brasileira e Jorge Guinle está inelutavelmente incluído nela.


ISBN: 978-989-8300-32-4



## Referências

Guinle, Jorge (1983) "A pintura contra a parede". In: Catálogo gera da 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. [Trecho final do texto publicado originalmente no cartaz da exposição Jorge Guinle. Rio de Janeiro: Espaço ABC, MAM/RJ, 1982].

Lerner, Sheila (1985) Catálogo Geral da 18 Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ●

[página em branco]



# Atividades e painéis que decorreram no CSO'2012

## 1. Painéis

[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala A, 09h30~11h00**
**Moderação por João Duarte**

· ***ALICE*..., Uma leitura para o reconhecimento da Teatralidade num conjunto de obras de António Bronze.**
—Por MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA
· **A mulher e a arte urbana na Amazônia Brasileira: O grafite feminino de Drika Chagas.**
—Por SISSA A.B. DE ASSIS
· **Filipa César: Record(ar) fronteiras do passado no presente.**
—Por MARIA LEONOR DE ALMEIDA PEREIRA

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala B, 09h30~11h00**
**Moderação por João Castro Silva**

· **Os Caminhos de Bernhard Fuchs: as imagens fotográficas em Straβen und Wege.**
—Por SILVIA HELENA DOS SANTOS CARDOSO
· **Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação.**
—Por DAIANA SCHVARTZ
· **A arte sacra de Cláudio Pastro e sua contemporaneidade...**
—Por EGÍDIO SHIZUO TODA & MARCOS RIZOLLI

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala A, 11h00~12h30**
**Moderação por Nuno Sacramento**

· **Pinturas Quentes; Imagens Geladas: Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz.**
—Por CARLOS CORREIA
· **El arte y las moscas. Sobre la contemporaneidad de la experiencia del arte.**
—Por IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ
· **"Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência": Grupo Poro.**
—Por JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala B, 11h00~12h30**
**Moderação por Jorge dos Reis**

· **Do Singular ao Plural: Identidade, Memória e Poética no Fazer Artístico dos Mestres da Fotopintura Cearense (Telma Saraiva e Julio Santos).**
—Por DORIEDSON BEZERRA ROQUE & PAULO EMILIO
· **Conversando con universos poético-visuales.**
—Por HERNANDO GÓMEZ GÓMEZ
· **Corpo-joia: reflexões a partir da série *Longing for the Body*.**
—Por ANA PAULA DE CAMPOS

[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala A, 14h00~16h00**

**Moderação por Américo Marcelino**

· **Fiestas y arremetidas. La selva urbana en la obra de Christian Bendayan.**
—Por MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA
· **La casa: ficcionar la quotidianitat.**
—Por MARTA NEGRE BUSÓ
· **Sebastián Romo: "pós-produção" como estratégia de construção poética.**
—Por PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA
· **Seductora y perversa. La representación floral en la pintura contemporánea**
—Por MÒNICA FEBRER (Comissão Científica)

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala B, 14h00~16h00**

**Moderação por Ilídio Salteiro**

· **Presencia, tiempo y contexto en la performance de María Marticorena.**
—Por CARLOS TEJO VELOSO
· **La llum i la muntanya. Una aproximació a la pintura de Jordi Fulla.**
—Por CRISTINA PASTÓ
· **Habitar o lugar/espaço do ateliê como procedimento para a construção da obra – o desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez.**
—Por YNAIÁ DE PAULA SOUZA BARROS
· **Gerardo Delgado:**
**el juego racional del arte.**
—Por LOLA GARCÍA SUÁREZ & PACO LARA-BARRANCO

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala A, 16h00~17h30**

**Moderação por João Paulo Queiroz**

· **"O Cachecol do Artista" : A "Esfera Artística" a partir do caso de Luiz Pacheco.**
—Por FRANCISCO CARDOSO LIMA & JOÃO MOTA
· **Antonio Zambrana Lara, el realismo sevillano de los años 70, técnica y procedimento.**
—Por GUSTAVO DOMÍNGUEZ MORENO
· **Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca**
— Por CLÁUDIA MARIA FRANÇA
· ***Cadencia de presagios cristalinos. Los módulos ideales de Antònia Vilà.***
—Por EUGÈNIA A. CAMÍ

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala B, 16h00~17h30**

**Moderação por Virgínia Fróis**

· **A natureza abstrata na arte de Neide Ono.**
—Por CARLA MARIA BUFFO DE CÁPUA
· **El escultor Pablo Rubio: Las formas de su universo.**
—Por ROCÍO REINA CASTRO
· **Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra.**
—Por RICARDO MARI NETO
· **Los cuadernos de dibujo del pintor Agustín Alegre.**
—Por MARTA MARCO MALLENT


ISBN: 978-989-8300-32-4



[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala A, 17h30~19h00**

**Moderação por Artur Ramos**

· **A gestualidade em Iberê Camargo: obra gráfica de 58 a 69**
—Por MARISTELA SALVATORI (Comissão Científica)
· ***Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol.***
—Por CANTALOZELLA PLANAS
· ***Seu Sami* (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal.**
—Por APARECIDO J. CIRILO
· ***La investigación en la obra de Noé Serrano: un camino hacia el hiperrealismo escultórico.***
—Por JOSÉ MARÍA HURTADO RODRIGUEZ
· **Rocha de Sousa: Cartografias da alma**
—Por HUGO FERRÃO

**Sexta-feira, dia 30 março 2012, Sala B, 17h30~19h00**

**Moderação por Victor Almeida**

· **Enigmas: os "retratos–sequência" da artista Brasileira Nívea Bracher.**
—Por CLÁUDIA MATOS PEREIRA
· **Entre los luchadores de por vida.**
—Por ANDRÉS JESÚS NARANJO MACÍAS
**Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social – *Kontakthof* através das gerações.**
—Por MARINA M. DE MEDEIROS & SAYONARA S. PEREIRA
· **Suzanne Anker – Memória Autobiográfica no Estúdio e no Laboratório Científico.**
—Por MARIA MANUELA LOPES

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala A, 09h00~11h00**

**Moderação por Ilídio Salteiro**

· **Uma visão do Feminino nefasta e maldita nos desenhos "Le Spleen de moi-même" de Mário Botas.**
—Por MICHELE CRISTINA COUTINHO ROCHA
· **Chelas o "sítio": o lugar como referência na identidade e na obra de Sam The Kid.**
—Por TERESA PALMA RODRIGUES
· **O Desenho como iluminação do sentimento e a sombra como eliminação da persona, num processo de individuação (do Desenho) de Jaime Silva.**
—Por LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES
· **O Simulacro em Ana Vieira – Uma leitura deleuzeana.**
—Por JOANA TOMÉ

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala B, 09h00~11h00**

**Moderação por Ana Vasconcelos**

· **Performar em estado reflexivo: remake da ação *Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)* do Grupo *High Red Center* (1964)**
—Por CAROLINA ÉRIKA SANTOS
· **Joana Vasconcelos: contaminações entre escultura e moda.**
—Por ALEXANDRA CABRAL
· **Rubén Aguilar: a Pintura Mural como mutação da prefiguração conceptual do objecto arquitectónico.**
—Por CRISTINA MARIA GRILO LOPES
· **Cepeca: uma banca permanente.**
—Por EVINHA SAMPAIO

[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala A, 11h00~13h00**
**Moderação por Raúl Cunca**

**· Novas formas de habitar o Bairro de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos *Galerista por um dia* e *Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*.**
—Por JOANA GANILHO MARQUES
**· A metodoloxía de traballo de Antoni Muntadas, A traducción cultural e o *Work in Progress*.**
—Por SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ
**· As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier.**
—Por PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
**· Rui Chafes:**
**Vazio, Sonho e Morte**
—Por ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala B, 11h00~13h00**
**Moderação por J. Paulo Serra**

**· *Lições de abismo* por Roberto Mallet: criação de imagens poéticas.**
—Por CAROLINA MARTINS DELDUQUE
**· Gilberto Gil, pela internet e a metáfora da ciência e tecnologia.**
—Por CLAUDIA SISAN
**· Arte e liturgia, interfaces e leitura de conjunto: continuidades e contiguidades.**
—Por MÁRCIO ANTÔNIO DE ALMEIDA & DOROTÉA KERR

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala A, 14h30~16h30**
**Moderação por Élcio Rossini**

**· O Desenho Impossível ou os limites da comunicação em Jorge Pinheiro.**
—Por RAQUEL PELAYO
**· Deu mil hores a l'espai de l'artista Salvador Juanpere.**
—Por ÀNGELS VILADOMIU CANELA
**· A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark.**
—Por FERNANDO A. STRATICO
**· A condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa.**
—Por TERESA MATOS PEREIRA
**· Habitar o lugar/espaço do ateliê como procedimento para a construção da obra – o desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez.**
—Por YNAIÁ DE PAULA SOUZA BARROS

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala B 14h30~16h30**
**Moderação por António Pedro**

**· Elias dos Bonecos: o mundo como resto.**
—Por GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN
**· Fauno de Brecheret e Estação Sumaré de Alex Flemming: arte pública e experiência estética na metrópole de São Paulo.**
—Por RITA DE CÁSSIA DEMARCHI
**· Arte e conhecimento: alquimia e o novo paradigma da ciência.**
—Por JULIANA ALVARENGA
**· Onde habitam pedras e linhas cruzadas – sobre a beleza subtil da obra gravada de David de Almeida.**
—Por JOANNA LATKA


ISBN: 978-989-8300-32-4



[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala A, 16h30~19h00**
**Moderação por Marilice Corona**

**· *Raid das Moças* e a "Cultura da depressão": performance e humor subversivo ou quando Foucault visita as chanchadas da Atlântida.**
—Por DJALMA THURLER & MARILDA SANTANNA
**· *Zona zero*: Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres i de The Atlas Group.**
—Por JORDI MORELL I ROVIRA
**· Intérprete-cantor e processos de criação da Interpretação: *Fernando Portari* e *Canção de Amor* de Villa-Lobos.**
—Por LUCILA TRAGTENBERG
**· Um metaespetáculo: o corpo em Apesar de Todo.**
—Por ELIANE MUNIZ GORDEEFF
**· *El observador frente al observado: por su seguridad de Mario Gutiérrez Cru***
—Por JOSÉ LUIS LOZANO JIMÉNEZ

**Sábado, dia 31 março 2012, Sala B, 16h30~19h00**
**Moderação por J. Paulo Serra**

**· A dimensão conectiva/educadora na obra de Bety Moysés.**
—Por RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
**· *Acumulación y despojamiento en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan*.**
—Por JOSEP MONTOYA I HORTELANO
**· Hilal Sami Hilal: o lirismo do gesto**
—Por ROSE MARY LOUZADA GOMES
**· A Menina nas Obras de Jandira Lorenz.**
—Por VANESSA BORTUCAN & SANDRA MAKOWIECKY
**· Ocaña. Hacia el frágil sueño de la libertad.**
—Por ISABEL MARÍA SOLA MÁRQUEZ

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala A, 09h00~11h00**
**Moderação por Maria João Gamito**

**· 'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' – A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio.**
—Por FRANCISCO CARDOSO LIMA & JOÃO MOTA
**· Sinedie, de la edición al fetiche**
—Por MARÍA CASTELLANOS VICENTE
**· Sayô Pereira: honestidade e simplicidade do gesto poético**
—Por LUIZA ROMANI FERREIRA BANOV
**· Heroes Peruanos: arte no objetual de Edward Venero.**
—Por ROSA GONZALES MENDIBURU & MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala B, 09h00~11h00**
**Moderação por João Paulo Queiroz**

**· Uma voz que dança: a performance de Daniela Mercury no show/álbum Canibália.**
—Por MARILDA SANTANNA
**· Antonio León Ortega, un escultor de frontera.**
—Por ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO & Mª DE LOS ÁNGELES MAQUEDA
**· A natureza artística ou a arte do natural na escultura de Paulo Neves.**
—Por ELISA OCHÔA
**· *El escultor Javier Marín; Una lectura personal sobre las fuentes de inspiracón a través de su obra.***
—Por GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR

[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala A, 11h00~13h00**

**Moderação por Neide Marcondes**

· ***Pela Fresta* (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações.**
—Por APARECIDO JOSÉ CIRILO
· **Pensamiento y acción en el proceso creativo. Lucio Muñoz.**
—Por RAFAEL CARRALERO CARABIAS
· **Vieira Portuense Cadernos de Viagem: álbuns 817 e 821 do MNAA.**
—Por DILAR PEREIRA
· **Practicas multidisciplinares en las Vanguardias: Sonia Delaunay.**
—Por MARÍA CASTELLANOS VICENTE

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala B, 11h00~13h00**

**Moderação por Fernanda Maio**

· **A simbiose visual de Roberta Carvalho: a árvore humana na arte contemporânea da Amazônia Brasileira.**
—Por SISSA A.B. DE ASSIS
· **Interiores y exteriores: las ventanas de Ana Malagrida.**
—Por JOAQUIM CANTALOZELLA & MARTA NEGRE BUSÓ
· ***De Película* – As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos**
—Por ALFREDO NICOLAIEWSKY

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala A, 14h30~17h00**

**Moderação por Nuno Sacramento**

· **Um Erro para a Liberdade ou a Danca das Tentativas – Sobre o processo criativo de Silvia Moura.**
—Por DAVID LIMAVERDE
· **Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento.**
—Por SANDRA GONÇALVES
· **Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos.**
—Por ANDRÉA BRÄCHER
· **Paso Doble: a argila como protagonista em territórios de fronteira entre artes visuais e artes cênicas.**
—Por BETÂNIA SILVEIRA
· **O Velho Kusnet.**
—Por REJANE KASTING ARRUDA
· **Cai o véu em Ninhos e Organismos nas Instalações da artista Rosana Bortolin**
—Por NEIDE MARCONDES (Comissão Científica) e Nara Martins

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala B, 14h30~17h00**

**Moderação por Maristela Salvatori**

· **Mito e Imagem de artista: Elke Hering.**
—Por DAIANA SCHVARTZ
· **Joanna Latka: ficcionando a realidade para a ver melhor.**
—Por JOANA GANILHO MARQUES
· **Nova Espacialidade Híbrida na Obra de Peter Greenaway. As Circunscrições Pictórico-Cinéticas das Instalações.**
—Por ROSA COHEN
· **A Terra: linguagens e sentidos em Dulce Schunck.**
—Por ROSANA GONÇALVES DA SILVA
· **Mabe Bethônico e O *Colecionador*: o exercício de olhar e pensar através de imagens**—Por RAQUEL SAMPAIO ALBERTI
· **A dimensão atual da pintura de Jorge Guinle**
—Por MARILICE CORONA (Comissão Científica)


ISBN: 978-989-8300-32-4



[Todas as comunicações apresentadas estão disponíveis em gravação vídeo, em http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012 e em http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/arquivo ]

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala A, 17h00~19h00**

**Moderação por João Paulo Queiroz**

· **O Mundo Bate Do Outro Lado**
—Por BEATRIZ FURTADO
· ***Sense & sensibility*.**
—Por MARGARIDA P. PRIETO
[· **Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe.**
—Por SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES

**Domingo, dia 1 abril 2012, Sala B, 17h00~19h00**

**Moderação por Heitor Alvelos**

· **Déjame que te cuente.**
—Por JOSÉ OROZCO
· **Conjunto Imagem: Imagens de um espaço em desaparecimento.**
—Por LUCIANE GARCEZ & RITA DE CÁSSIA EGER
· **Entre cyborgs e avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o advento de novos invólucros humanos.**
—Por DAVID ETXEBERRIA

## 2. Atividades paralelas

• "O Museu Nacional de Arte Contemporânea" (Museu do Chiado): apresentação e enquadramento pela diretora, Arquiteta Helena Barranha. Dia 29 de março, 15h00.

• A Faculdade de Belas-Artes (edifício do séc. XV), oficinas, ateliers, cisterna, terraço sobre a Baixa e rio Tejo, enquadrado pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz. Dia 29 de março, 17h00.

• Lançamento do livro de Raquel Pelayo, "Vanguarda e Hibridismo na Arte Portuguesa do Séc. XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores," Ed. Textiverso. Vetores estruturantes das artes plásticas em Portugal, centrando o enfoque no período de charneira do marcelismo. Apresentação por Hugo Ferrão. Sala de eventos, 30 de março de 2012, 10h30.

• "Cepeca em Vídeo." Mostra em vídeo de algumas pesquisas desenvolvidas no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/ Cepeca, a qual complementa a comunicação "Cepeca: uma banca permanente." Apresentação: Evinha Sampaio. Sala de eventos, 30 de março de 2012, 15h30.

• Exposição de livros e publicações dos congressistas.

• Curadoria de obras de outros artistas. Projectos de Nuno Sacramento no centro de escultura Scottish Sculpture Workshop, Reino Unido, entre 2010 e 2012. Sala de eventos, 31 de março 2012, 10h30.

• "Galerias Abertas, Belas-Artes (GA B-A):" Exposição de trabalhos de alunos nos corredores e ateliers da Faculdade de Belas da Universidade Lisboa. Uma exposição expontânea dos trabalhos de muitos alunos de graduação, nas mais diversas áreas. Enquadramento: Professores Ilídio Salteiro e João Castro Silva. Dias 31 de março e 1 de abril 2012.

• O livro "Desenho, Criação e Consciência: uma visão sobre o Desenho de um artista entre artistas" de Luís Filipe Rodrigues. Apresentação pela Doutora Margarida Calado. Sala de eventos, 31 de março de 2012, 16h00.

• Apresentação do Festival de performance "Xornadas de Arte e Acción – CHAMALLE X" em Pontevedra, pelo seu organizador, Carlos Tejo. Oferta de alguns materiais.

• Apresentação do livro *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*, de Carlos Tejo.

• Lançamento da revista internacional de estudos artísticos ":Estúdio" nº 5, pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

• Apresentação do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes: suas publicações e iniciativas, pelo seu Diretor, Fernando António Baptista Pereira.

• Ensino e Investigação em Arte: apresentação do projeto de Intercâmbio entre Escolas de Arte. Encontro de trabalho com o Diretor da Faculdade de Belas-Artes, Luís Jorge Gonçalves, e presidentes de alguns órgãos. Discussão de propostas. Promoção de propostas de protocolo na formação.

• Ação de formação acreditada pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua, tendo como Entidade Formadora a Universidade de Lisboa, com o Registo da acreditação CCPFC/ACC-69973/12 para 1 crédito e relevando para efeitos de progressão na carreira de Professores dos Grupos 240, 250, 530, 600 e 610.


ISBN: 978-989-8300-32-4



# Comissão Científica CSO'2012
## notas biográficas

**Álvaro Barbosa** (Portugal / Angola, 1970) é Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra - Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).

**Heitor Alvelos** (Portugal, 1966) PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designist* (IADE), além da *:Estúdio*.

**Luís Jorge Gonçalves** (Portugal, 1962) Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.

**J. Paulo Serra** (Portugal) J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.

**Fernanda Maio** (Portugal) Licenciada em Pintura (Faculdade de belas Artes da Universidade do Porto, possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, UK) e Art: Criticism and Theory (KIAD, UK), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, UL, UK). Foi

crítica de arte no semanário O Independente e na revista Arte Ibérica. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é atualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.

**João Paulo Queiroz** (Portugal) Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor auxiliar na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pela licenciatura de Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento da FBAUL. Co autor dos programas de Desenho A e B do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011 e 2012) e diretor da Revista *:Estúdio,* ISSN 1647-6158. Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais – Identidade e Cultura no Século XXI») e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.

**Artur Ramos** (Portugal) nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

**Nuno Sacramento** (Portugal) Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes - Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice.*

**Almudena Fernández Fariña** (Espanha) Doctora en Bellas Artes pela Universidad de Vigo. Desde 2000 é docente na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Diversas exposições individuais e colectivas. Prémio Francisco de Goya-Villa de Madrid (1996). Prémio de pintura L'Oreal (2000). Bolsa Pollock-Krasner Foundation, New York (2001). A sua investigação desenvolve-se no âmbito das aberturas e derivas da pintura contemporânea. É autora do livro "Lo que la pintura no es" (2010).

**Marilice Corona** (Brasil) artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo


ISBN: 978-989-8300-32-4



programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l´Université Paris I - Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.

**Maristela Salvatori** (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne e realiza Estágio Sênior/CAPES, na Université LAVAL, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

**Mònica Febrer Martín** (Espanha) Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI) , celebrado en Manresa en febrero del 2012.

**Neide Marcondes** (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas - ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

[página em branco]



# Moderadores dos painéis do CSO'2012

## 1. Moderadores convidados, notas biográficas

**Américo Marcelino** - Graduação em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (1993). Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2003). Docente da Área de Desenho na FBAUL. Tem desenvolvido trabalho em torno das questões da representação e dos dispositivos ópticos no desenho.

**Ana Vasconcelos** - Doutora, Politécnico di Milano, Italia. Mestrado na Faculdade de Arquitectura do Porto e Licenciatura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Todo o percurso académico foi efectuado na área de design. Actualmente é professora auxiliar na FBAUL, na área de Design de Equipamento onde realiza investigação no âmbito do design social e cerâmica.

**António Pedro** - Portugal. Professor Associado c/ Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em Escultura, pela então Escola Superior de Belas-Artes (ESBAL), 1977. Título de Professor Agregado em Desenho, ESBAL, 1991. Actualmente é coordenador da Área de Desenho e do Mestrado em Desenho da FBAUL. Investigação artística e científica através do Desenho e da Didáctica do Desenho. Conferências, publicações e participação em várias exposições.

**Élcio Rossini -** Brasil, artista visual e performer. Doutor em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Educação pela UFRGS. Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais de UFRGS. Professor na Universidade Federal de Espírito Santo.

**Ilídio Salteiro** - Portugal, Professor auxiliar de Pintura na FBAUL. Licenciado em Pintura na ESBAL, Mestre em História da Arte FCSH da UNL e Doutorado em Pintura pela FBAUL. Produção artistica no dominio da Pintura, com exposições públicas regulares desde 1979. Publicações online: www.salteiro.com

**João Castro Silva** - Portugal, escultor e professor. Doutor em Escultura pela FBAUL, 2009. Docente do Curso de Escultura na FBAUL desde 1996. Coordenador do primeiro ciclo de estudos de Escultura. Desenvolve carreira como escultor, expondo regularmente desde 1991.

**João Duarte** - Portugal, escultor. Professor na Área de Escultura, FBAUL. Membro efectivo de F.I.D.E.M., de Sculptors Guild, Inc. – New York. Membro fundador do Grupo Anverso/Reverso. Membro do Grupo Paralelo. Em 1998 funda o Projecto Volte Face – medalha contemporânea. Membro Efectivo da Academia Nacional de Belas-Artes. No campo da medalhística editou cento e trinta medalhas, estando representado em instituições como a Caixa Geral de Depósitos, o Museu Rijks Museum, o Het Koninklijk Penningkabinet, em Leiden, o British Museum de Londres.

**Jorge Dos Reis** - Jorge dos Reis foi aprendiz tipógrafo numa antiga oficina do Cais do Sodré em Lisboa. MasterPhil Communication Art & Design (RCA), Mestre em Sociologia da Comunicação (ISCTE), Doutorado em Belas Artes Design de Comunicação (UL). Expõe regularmente desenho, vídeo e faz performance na área da language art. Desenvolve projectos de design gráfico e de tipografia. Professor na FBAUL, onde coordena o doutoramento em Design de Comunicação.

**Maria João Gamito** Portugal. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em artes plásticas-pintura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Pintura (FBAUL). Coordenadora da Área de Arte multimédia da FBAUL

**Raúl Cunca** Portugal, Designer de equipamento e professor. Doutor em design de equipamento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Mestre em design industrial pela Domus Academy, Milão, e Licenciado em design de equipamento pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Coordenador do doutoramento em Design de Equipamento É também Professor visitante do Master em design industrial da Facoltà di Architettura da Sapienza Università di Roma. Referee do periódico diid_disegno. Livro Territórios Híbridos, UL-FBA, 2006.

**Victor Almeida** Portugal. Designer de comunicação, investigador e professor auxiliar coordenador dos 1° e 2° Ciclos do curso de Design de Comunicação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Doutor em Belas-Artes na especialidade de Design de Comunicação pela FBAUL com a investigação "O Design em Portugal, um Tempo e um Modo — A institucionalização do design português entre 1959 e 1974".

**Virgínia Fróis** Portugal, escultora e professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em artes plásticas-escultura (FBAUL), especializada em cerâmica. Agregada em Belas-Artes / Escultura (FBAUL), coordena diversos programas de investigação e projetos culturais, como as Oficinas do Convento, em Montemor-o-Novo (www.oficinasdoconvento.com).

## 2. Moderadores membros da Comissão Científica do CSO'2012

- **Artur Ramos**
- **Fernanda Maio**
- **Heitor Alvelos**
- **J. Paulo Serra**
- **João Paulo Queiroz**
- **Marilice Corona**
- **Maristela Salvatori**
- **Neide Marcondes**
- **Nuno Sacramento**

Notas biográficas disponíveis nas páginas 750-753 deste volume.


ISBN: 978-989-8300-32-4



# CSO'2013

## Chamada de trabalhos

CSO'2013
IV Congresso Internacional **CSO'2013 -** "Criadores Sobre outras Obras"
22, 23, 24 de março de 2013, Lisboa, Portugal.
http://www.cso.fba.ul.pt/

**1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas.**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

- Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas - seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

- Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso.

Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'

É desejável a delimitação: 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: 2 de Dezembro 2012.
Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 22 dezembro 2012.
Data limite de envio da comunicação completa: 13 de janeiro 2013.
Notificação de conformidade ou recusa: 31 de janeiro 2013.
As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas no número 7 da Revista *:Estúdio* de 2013, lançada em simultâneo com o Congresso CSO'2013. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do IV 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 da revista *:Estúdio* e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

**5. Submissões**

**- Primeira fase: envio de Resumos provisórios** Instruções detalhadas em http://www.cso.fba.ul.pt/

**- Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**
Cada comunicação final tem quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres). 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 na :Estúdio.

**6. Apreciação** por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a três, 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;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.


ISBN: 978-989-8300-32-4



**7. Custos:**

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/cafés de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas. A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 80 euro (cedo), 120 euro (tarde).
Como conferencista com DUAS comunicações: 160 euro (cedo), 200 euro (tarde).
Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde). Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.
Conferencistas, inscrição cedo: até 15 fevereiro 2013
Conferencistas, inscrição tarde: até 28 fevereiro 2013
No material de apoio incluem-se exemplares da revista *:Estúdio*, além da produção *on line* das Atas do Congresso.

**Contatos:**

CIEBA: Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa | Portugal
congressocso@gmail.com
http://www.cso.fba.ul.pt/

[Fim do documento]

 ISBN: 978-989-8300-32-4